



TESIS DOCTORAL

LA OBRA NARRATIVA DE SILVINA OCAMPO EN SU  
CONTEXTO: CONFLUENCIAS Y DIVERGENCIAS CON  
UNA ÉPOCA

AUTORA: BELÉN IZAGUIRRE FERNÁNDEZ

DIRECTORA: TRINIDAD BARRERA LÓPEZ

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

2017



La narrativa de Silvina Ocampo en su contexto:  
confluencias y divergencias



## AGRADECIMIENTOS

Con estas líneas quiero expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todos los que han colaborado en la realización del presente trabajo, en especial, gracias a Trinidad Barrera, directora de esta investigación, quien orientó cada elección y brindó su apoyo académico y humano sin reservas durante estos años y sin quien todos los logros y este trabajo no hubieran sido posibles.

Quisiera hacer extensiva mi gratitud a Eduardo Ramos-Izquierdo y al Seminario de América Latina (SAL), perteneciente al Crimic (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques et Contemporains, Université Paris-Sorbonne, Paris IV) por su inestimable colaboración durante mi estancia de investigación en su centro y de los que tanto he aprendido.

Gracias también a mi familia y especial reconocimiento merecen todas aquellas personas que han estado presentes en todo el proceso con su apoyo, su compañía y su respeto por mi trabajo. Gracias a mis compañeros con los que pude compartir esta pasión. A mis amigos que me inspiraron y me ayudaron a evadirme cuando la imaginación se hallaba ausente.

A todos los que me dejaron leer; y a los que me leyeron durante el proceso.

Y a Silvina, quien tanto me ha enseñado estos años.



Izaguirre F., Belén (2017). *La narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: confluencias y divergencias con una época*. Tesis doctoral en Estudios Filológicos. Universidad de Sevilla.

Year: 2017

Author: Belén Izaguirre Fernández

Supervisor: Trinidad Barrera López

Institution: University of Seville

Program: Doctorado en Estudios Filológicos.

---

## Abstract

### **The narrative of Silvina Ocampo in its context: confluences and divergences with an epoch**

Belén Izaguirre Fernández

From the end of the nineteenth century, Argentina lived a period of cultural flowering with origin in The Modernism although it lasted until the avant-garde and persisted through great part of the century. This was achieved thanks to the works of great writers and cultural publications that joined them and spread their oeuvres. Of these years are the works of many of the universal names of the country, from Leopoldo Lugones and Macedonio Fernández, to Borges, through Bioy Casares or Cortázar, among others. From this frame of reference, this research explores the complete narrative of Silvina Ocampo (1903-1993), both short stories and novels published to date. Therefore, the great figures with whom she shared the context were reviewed, in particular those who preferred the fantastic short fiction. Besides, we have studied the cultural spaces they had for it, especially the magazine *Sur* and the anthologies.

For this review we have designed a theoretical apparatus based on artistic movements, genres and subgenres, authors, publications and psychoanalytic or magic theories that could influence the work of our writer. An attempt has been made to trace a genealogy through a series of affinities with other authors or art movements, and intertextual echoes have been sought throughout her work, whether in the productions of other authors, as in her own.

A series of compositional and formal constants that cover all the stories and novels of Ocampo are also exposed in the central part of this these. A list will be made of them, starting with the much-discussed presence of women and children in their works, a protagonism that stands out for the perversity, cruelty or power of them, unusual to date. Afterwards, we will analyze the spaces of fiction and the elements that play a fundamental role in them, namely: objects, mirrors, costumes, games or power structures. Likewise, a wide range of attitudes and personality changes of characters have been exemplified, being all of them very uncommon in the female fantasy fiction, such as cruelty, abundance of metamorphosis, simulation, attraction for death, and sin. Finally,

special attention has been paid to the cognitive distortions that affect Ocampo's narrators and characters, that is, what role play mental illnesses, memory, sleep or the insertion of real biographical material in the ambiguity, the fantastic component and the reception of the text.

In consequence, the content analyzed will demonstrate how the language managed by Ocampo increases the subversion, ambiguity or hybridity of her work. It concludes, then, with a complete analysis of the structures that turn her production into haunting, strange and disparate to what other authors of her time wrote. As a result, we approach to the entire narrative from multiple perspectives, from feminism, surrealism, theory of magic, psychoanalysis or grotesque to discover all the peculiarities that make her tales and novels enigmatic and unique texts, halfway between lyric and prose, fantasy and reality or sleep and wakefulness.



## Resumen

### **La narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: confluencias y divergencias con una época**

Belén Izaguirre Fernández

Desde finales del siglo XIX, Argentina vivió un periodo de florecencia cultural con origen en el modernismo aunque perdurase hasta la vanguardia y bien entrado el siglo. Esto se logró gracias a las obras de grandes escritores y publicaciones culturales que los aunaron y difundieron sus trabajos. De estos años son las obras de muchos de los nombres universales del país, desde Leopoldo Lugones y Macedonio Fernández, hasta Borges, pasando por Bioy Casares o Cortázar, entre otros tantos. Desde este marco de referencia, el presente trabajo de investigación explora la narrativa completa de Silvina Ocampo (1903-1993), tanto cuentos como novelas publicados hasta la fecha. Así, se revisan a las grandes figuras con las que compartió contexto, en concreto con aquellos prefirieron la ficción breve fantástica y los espacios culturales que tuvieron para ello, en especial el de la revista *Sur*.

Para esta revisión se ha diseñado un aparato teórico basado en movimientos artísticos, géneros y subgéneros literarios, autores, publicaciones y teorías psicoanalíticas o de la magia que pudieron influenciar la obra de nuestra escritora. Se ha intentado trazar una genealogía a través de una serie de afinidades con otros autores o escuelas y se han buscado ecos intertextuales en toda su obra, sea con las producciones de otros autores, como con la suya propia.

Se exponen también en la parte central de este trabajo una serie de constantes compositivas y formales que recorren todos los cuentos y novelas de Ocampo. Se hará una nómina de ellos, comenzando por la tan analizada presencia de mujeres y niños en sus obras, un protagonismo que sobresale por la perversidad, la crueldad o el poder de los mismos, poco usual hasta la fecha. A continuación, se analizarán los espacios de la ficción y los elementos que en ellos juegan un papel fundamental, a saber, los objetos, los espejos, el disfraz, los juegos o las estructuras de poder. Asimismo, se han ejemplificado una serie de actitudes y cambios en la personalidad poco corrientes en personajes de ficciones fantásticas femeninas, como la crueldad, la abundancia de metamorfosis, la simulación, la atracción por la muerte y el pecado. Por último, especial atención ha recaído en las distorsiones cognitivas que afectan a narradores y personajes de Ocampo, es decir, qué papel juegan las enfermedades mentales, la memoria, el sueño o la inserción de material biográfico real en la ambigüedad, el componente fantástico y la recepción del texto.

En definitiva, analizado el contenido se demostrará cómo el lenguaje manejado por Ocampo aumenta la subversión, la ambigüedad o la hibridez de su obra. Se concluye, pues, con un análisis completo de las estructuras que convierten su producción en inquietante, extraña y dispar a lo que otros autores de su tiempo escribían. En consecuencia, nos aproximamos a toda su narrativa desde múltiples enfoques, desde el feminismo, el surrealismo, la teoría de la magia, el psicoanálisis o lo grotesco para hallar en ella todas las particularidades que hacen de sus cuentos y novelas textos enigmáticos y únicos, a medio camino entre la lírica y la prosa, la fantasía y lo real o el sueño y la vigilia.



## ÍNDICE

Agradecimientos .....	v
Abstract .....	vii
Resumen .....	ix
Índice .....	xi
<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>2. BIOGRAFÍA Y TRAYECTORIA PERSONAL .....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 Biografía y contexto histórico.....</b>	<b>13</b>
<b>2.2 Influencias personales y culturales .....</b>	<b>25</b>
2.2.1 París y el surrealismo .....	25
2.2.2 <i>Sur</i> .....	33
2.2.3 La literatura fantástica .....	44
2.2.3.1 Algunas indicaciones teóricas .....	44
2.2.3.2 La literatura fantástica en Argentina y la <i>Antología de la literatura fantástica</i> (1940) .....	54
2.2.3.3 El cuento argentino y su forma .....	67
2.2.3.4 Lo fantástico en Silvina Ocampo .....	72
<b>3. OBRA COMPLETA .....</b>	<b>89</b>
<b>3.1 Poesía .....</b>	<b>97</b>
<b>3.2 Prosa .....</b>	<b>106</b>
3.2.1 Narrativa infantil .....	118
3.2.2 Narrativa policial.....	127
<b>3.3 Teatro .....</b>	<b>134</b>
<b>3.4 Otros .....</b>	<b>138</b>
<b>4. TEMAS Y MOTIVOS REITERADOS EN SU NARRATIVA (1937-1978).....</b>	<b>141</b>
<b>4.1 Sujetos actantes.....</b>	<b>143</b>
4.1.1 Mujeres .....	151
Antecedentes y marco teórico.....	152
La mujer en la narrativa de Silvina Ocampo .....	158
4.1.2 Hombres .....	178
4.1.3 Niños .....	184
<b>4.2 La casa y el espacio doméstico.....</b>	<b>207</b>
<b>4.3 Lo mágico. El doble y la metamorfosis.....</b>	<b>214</b>
<b>4.4 La máscara y el disfraz .....</b>	<b>241</b>
<b>4.5 La crueldad y la perversión .....</b>	<b>244</b>
4.5.1 El juego.....	254
4.5.2 La muerte, el pecado y otras tantas prohibiciones.....	256
<b>4.6 El objeto y su fetiche.....</b>	<b>272</b>
4.6.1 Los espejos .....	284
<b>4.7 Distorsiones .....</b>	<b>295</b>
4.7.1 Entre el sueño y la vigilia .....	295
4.7.2 La memoria.....	306
4.7.3 La locura. La enfermedad física y mental .....	317
4.7.4 La ilusión autobiográfica.....	339

<b>5. TRATAMIENTO FORMAL. ESTILO Y TÉCNICA .....</b>	<b>359</b>
<b>5.1. El lenguaje y la estética en la narrativa breve de Silvina Ocampo .....</b>	<b>361</b>
Brevedad y fragmentación .....	375
El humor, la ironía y lo grotesco .....	377
<b>5.2 Los ecos intertextuales y la reescritura .....</b>	<b>390</b>
La intratextualidad .....	394
La intertextualida externa.....	406
<b>5.3 El narrador .....</b>	<b>413</b>
<b>5.4 El receptor .....</b>	<b>439</b>
<b>5.5 La tríada prosa, poesía y pintura.....</b>	<b>447</b>
<b>6. CONCLUSIONES FINALES .....</b>	<b>461</b>
<b>7. ÍNDICE DE AUTORES .....</b>	<b>473</b>
<b>8. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>481</b>
Obra completa de Silvina Ocampo.....	483
Bibliografía sobre la autora .....	485
Bibliografía general .....	495
<b>9. ANEXOS.....</b>	<b>509</b>
I. Presencia de Silvina Ocampo en la revista <i>Sur</i> .....	511
II. <i>Antología de la literatura fantástica</i> .....	515
III. Índice de los cuentos completos de Silvina Ocampo .....	520

# **I. INTRODUCCIÓN**



El objetivo de esta tesis doctoral es el análisis de la narrativa completa de Silvina Ocampo (1903-1993) publicada hasta la fecha. La necesidad de este trabajo deriva de la escasez de investigaciones críticas sobre la autora argentina. No obstante, teniendo en cuenta el círculo literario y personal en el que se movió es llamativa su escasa recepción. Ocampo estuvo casada durante décadas con Adolfo Bioy Casares, disfrutó de la amistad de Jorge Luis Borges, José Bianco o Alejandra Pizarnik; fue publicada, cuando tuvo oportunidad, en las mejores editoriales nacionales e internacionales y colaboró asiduamente con una de las revistas culturales más importantes de su tiempo: *Sur*, dirigida por su hermana mayor Victoria. Sin embargo, que estuviera rodeada de tan grandes nombres pudo ser un factor asociado a su olvido crítico. Además, una personalidad poco favorable a las apariciones o pronunciamientos públicos, así como su escasa de ambición y reconocimiento favorecieron que su obra fuera leída en la intimidad y difundida con recelo. Esto se verifica en la escasez de trabajos dedicados a nuestra autora, su limitada presencia en antologías y su exclusión de muchos programas académicos. Aun así, sí disfrutó de cierto reconocimiento en vida, aunque debemos reconocer que en su mayoría, los premios y las favorables reseñas provinieron de sus composiciones líricas y poemarios.

La obra de Ocampo está siendo fruto de numerosas reediciones desde los últimos años y su recepción crítica se ha acentuado desde los años sesenta, centrándose, en

especial, en el inusual protagonismo de las mujeres en sus cuentos, en la perversidad y la crueldad infantil y sobre todo en aspectos formales, como son su personal uso del humor, la ironía, su recurrencia a estructuras metafóricas y simbólicas, lo coloquial o la inclusión de obscenidades, clichés y un lenguaje grotesco e inapropiado. Resultado de su preciso uso del lenguaje derivan, asimismo, otra serie de características destacables de su producción, como son la ambigüedad y el tono neutral de sus narradores. La obra de Silvina Ocampo no ha sido suficientemente estudiada por la crítica y apenas existen unos pocos estudios orgánicos sobre la totalidad de su producción. Con respecto al estado de la cuestión, entre los estudios analíticos realizados por Silvia Molloy en los que valora el lenguaje de Silvina Ocampo destaca: “Silvina Ocampo y la exageración como lenguaje”, en el que remarca su tendencia a la exageración y a la preferencia por el catálogo y la enumeración en sus descripciones. Para Molloy, la exageración no solo será visible en el lenguaje sino también en las actitudes y reacciones de los personajes o los narradores, desprovistos de toda clase de medida. Con respecto al marco de referencia debemos citar el capítulo “Silvina Ocampo”, contenido en la difundida *La historia de la literatura argentina* (colección “Capítulo”, número 82) y redactado por Noemí Ulla quien reafirma la tesis de Molloy sobre la recurrencia a la parodia en los textos silvinos y destaca otros elementos característicos como la relación metonímica entre objetos, la utilización fonética simbólica o la metaforización de la palabra por su fonética. Asimismo, destaca la mezcla del espacio poético con el plástico, que se refleja en el “lenguaje impresionista” empleado y la extraña tendencia a la enumeración o la imaginación como fuerza de recuperación de lo perdido u olvidado. De la misma autora se conserva el volumen de entrevistas más importantes de los publicados hasta el momento, titulado *Encuentros con Silvina Ocampo* y extremadamente útiles para la génesis de sus cuentos o el establecimiento de nexos entre realidad y ficción.

Posteriormente, Enrique Pezzoni en su introducción a la antología *Páginas de Silvina Ocampo* destaca la exploración del yo que lleva a cabo la autora en sus cuentos, argumentación que coincidirá con la de Jorge Panesi; quien también comenta la transgresión que supuso su prosa con respecto a los modelos anteriores o contemporáneos suyos. Hay otros críticos que se han limitado a establecer cronologías o a aportar clasificaciones temáticas de sus cuentos, entre las que destacan el prólogo de Matilde Sánchez a la antología *Las reglas del secreto* en la que divide los cuentos en cuatro partes según su contenido: la serie de la crueldad, la serie de las metamorfosis, la serie de la ficción y la serie de las miniaturas.



El humor, la parodia o la ironía, esos recursos lingüísticos y retóricos han sido estudiados por Daniel Balderston para demostrar cómo su empleo sirve para desvelar la crueldad, la violencia y la búsqueda de una belleza fuera de los cánones imperantes, sean estos masculinos o femeninos, y cuyo modelo más próximo sería su amigo y colaborador Juan Rodolfo Wilcock, con el que publicó la obra teatral *Los traidores*. Sobre la crueldad y el componente femenino de esta también ha trabajado Patricia N. Klingenberg. El uso de la ironía, estudiado por Aldarondo ha sido igualmente reseñado por Luis Emilio Soto<sup>1</sup>, en cuyo texto alude a la coherencia intrínseca y personal que rige sus fantasías o al papel del recuerdo como recurso de adivinación del futuro o de invención del pasado. El estudio analítico-interpretativo de Tomassini, *Cornelia frente al espejo, la obra cuentística de Silvina Ocampo*, realiza una aproximación cronológica a las estrategias narratológicas y a las estructuras retóricas y estilísticas que más predominan en los textos ocampianos. Así, analiza qué efecto tiene la utilización de determinados recursos en la lectura, destacando entre ellos el de la paradoja, sus semejanzas o diferencias con el resto de la producción cuentística del Río de la Plata o los modelos que pudo tomar en sus relatos, sean nacionales o internacionales. Alejándonos de la valoración analítica, el primer juicio crítico fue el que realizó su hermana Victoria en la reseña a *Viaje Olvidado* en la revista *Sur* e influenció el posterior publicado por Oscar Bietti en la revista *Nosotros*. Ambos serán comentados en este estudio debido a la importancia de los mismos y al papel fundamental que tuvieron a la hora de la valoración y el juicio crítico de su obra en su momento. La hermana mayor le critica sus descuidos gramaticales visibles, su preferencia por el lenguaje coloquial y le reclama pide mayor atención a la forma, aunque aplaudiendo su original tratamiento de lo maravilloso. Con respecto a la forma, la presencia de lo poético en su prosa y la fluctuación entre ambos géneros fue señalada por González Lanuza<sup>2</sup>, Juan Carlos Ghiano<sup>3</sup>, Edgardo Cozarinsky<sup>4</sup> o el mismo Borges en la introducción a la traducción francesa de *Informe del cielo y del infierno*. El movimiento oscilante entre ambas formas, bien notable desde sus inicios, será ampliamente estudiado en este trabajo, analizando, no solo la manipulación de la forma, sino también cómo los argumentos, temas o personajes se mueven de una colección de cuentos a un poemario y viceversa.

---

<sup>1</sup> “El cuento”, *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Arreta, (Buenos Aires: Peuser, 1959), IV, 402.

<sup>2</sup> Reseña a Autobiografía de Irene, *Sur*, núm.175, mayo de 1949.

<sup>3</sup> Juan Carlos Ghiano, “Silvina Ocampo y su realidad”, *Ficción*, núm. 22, nov-dic-1959.

<sup>4</sup> Cozarinsky, “Introducción a la antología *Informe del cielo y del infierno*”, Caracas: Monte Ávila, 1970.

Otra característica fundamental de su prosa es la recurrencia a argumentos o estados propios de los estados subconscientes o próximos a los delirios de un enfermo mental. Muchas de los personajes de Ocampo, así como el punto de vista de muchos de sus narradores parecen ser fruto de una patología o una afectación emocional. En este sentido, la lectura inicial de Alfredo Roggiano para el *Diccionario a la literatura latinoamericana*, remarca como Silvina Ocampo hace “un arte hermético, analítico, está basado en la búsqueda de la verdad psíquica del subconsciente”<sup>5</sup>. Inusual es la perspectiva de Cristina Forero, quien ve cierto moralismo en sus cuentos resultado de la crítica de ciertos aspectos de la vida social bonaerense. Para ella, sus relatos son moralistas, “pero de un moralismo escandalizante, que transgrede la moral tradicional”<sup>6</sup>. Destacaremos el aspecto transgresor de su escritura, la cual, más que moralista ha sido calificada como subversiva y desvelaremos qué aspectos de la sociedad son transgredidos y puestos en escena con el propósito de ser derrocados.

Dicho esto, examinaremos los comentarios críticos a la obra de Silvina Ocampo y fijaremos como objetivos de esta investigación determinar cuáles son las constantes en la narrativa de Ocampo y cómo evolucionan a lo largo de su trayectoria, dejándose influir por autores, otros géneros o movimientos literarios. Identificaremos, pues, una serie de elementos y personajes recurrentes y cuáles son los mecanismos formales básicos de su producción. Asimismo, proponemos un recorrido teórico sobre lo fantástico, lo policial, el surrealismo o el cuento argentino en particular, para evaluar hasta qué punto toma Silvina elementos de cada uno de ellos para componer sus singulares relatos. Al no asumir estrictamente elementos de ninguna escuela ni de ningún género, su prosa se vuelve híbrida, siempre en constante exploración del límite. De hecho, la carencia de desenlaces cerrados nos hará dudar como lectores del componente real de lo ocurrido y nos hará buscar nexos con nuestras propias vivencias y leyes que explique de forma coherente o verosímil lo narrado. Esto se produce debido a que muchos de los cuentos ocampianos nos plantean la posibilidad de que sean descripciones de sueños y pesadillas, de los delirios y las alucinaciones de un perturbado o que sean recuerdos que se han ido volviendo difusos con el paso del tiempo, permitiendo que la imaginación los modifique. En consecuencia, determinaremos hasta donde llega el componente fantástico en ellos y hasta donde el real, al abrir la puerta a interpretaciones biográficas o racionales.

---

<sup>5</sup> Washington, Unión Panamericana, 1958, 348.

<sup>6</sup> Cristina Forero, “Silvina Ocampo y los reversos de sus tramas”, *Pluma y Pincel*, Buenos Aires, 1º de mayo de 1976.

En el recorrido evolutivo de su obra analizaremos las diferencias de sus novelas y colecciones entre sí, tanto en la forma como en el contenido, al mismo tiempo que se buscarán las semejanzas y afinidades. Es cierto que su obra abarca diversos géneros literarios, desde la poesía a la prosa o el teatro, pero en este caso se va a investigar concretamente dentro de la vertiente cuentística de la autora argentina, desde su etapa de formación, la cual es, al mismo tiempo, la de mayor experimentación, hasta las obras publicadas póstumamente. Asimismo, se pretende describir a través de una lectura exhaustiva hasta qué punto estas obras suponen un ensayo de la autora con muchos de los temas y figuras que desarrollará o irá abandonando después, experimentando con el lenguaje y con los temas hasta su perfeccionamiento final.

En cuanto a la metodología de esta investigación, se ha consultado la bibliografía completa de Silvina Ocampo, escrita como autora principal o en colaboración para establecer una nómina de temas recurrentes y formas lingüísticas propias de la autora y destacar la importancia de ciertas obras con respecto al total de su producción, ya sea por su mejorada reelaboración de temas o formas. En segundo lugar también hemos consultado su bibliografía indirecta, como entrevistas, críticas literarias, reseñas, prólogos, etc. que aparecieron en publicaciones periódicas o estudios académicos contemporáneos o posteriores a la autora. Igualmente, para situar a Silvina Ocampo en su entorno literaria ha sido imprescindible la documentación sobre la cuentística argentina a partir de los años treinta y cuarenta y en concreto sobre la narrativa breve de ficción o fantástica. Además, se han consultado directamente distintos trabajos fundamentales acerca de la narrativa fantástica a partir del siglo XVIII, la cual toma una orientación diferente a otras corrientes anteriores y es la más próxima a la producción de nuestra autora. Esencial es también para esta tesis el estudio de la revista *Sur*, en la cual se forjaron y difundieron corrientes de tintes irracionales y la mejor literatura fantástica y de ficción escrita hasta la fecha. Además, la participación de nuestra autora en ella junto a la de su círculo literario más próximo determinó muchos de los rasgos que asumió o manipuló Ocampo en su narrativa.

Una vez seleccionadas y presentadas la trayectoria vital y artística de la narradora el cuerpo principal de este trabajo sigue, en términos generales, un método ecléctico, ya que nos hemos valido de ciertos rasgos del autobiografismo, de la teoría psicoanalítica de Freud, hemos revisado otros planteamientos expuestos por diferentes autores sobre estas obras y se han evaluado de forma personal o contrastiva alguno de los elementos configurativos de la obra de Silvina Ocampo, ya sean con referencia a los temas de sus cuentos o a determinados aspectos retóricos o estilísticos de estos. El original tratamiento

de lo fantástico, de lo femenino, de lo infantil o del cuento mismo nos han llevado a practicar numerosos enfoques sobre la obra completa que analizamos, imposible de definir y acotar de manera unívoca.

Con respecto a la organización del contenido teórico del presente estudio está dividido en seis capítulos. El primero de ellos es la introducción misma. En el segundo incluimos su biografía, nos aproximamos personalmente a la autora y a su contexto, buscando raíces artísticas en su narrativa, influencias y subgéneros con los que se vincularían sus cuentos y novelas, tales como lo fantástico o lo policial, entre otros tantos.

En el segundo capítulo, procedemos a una descripción evolutiva y genérica de su obra completa, desde sus inicios en la narrativa a su fructífero paso por la poesía, así como otros intentos menores como la narrativa infantil, el teatro, la novela policial o las traducciones. En el siguiente capítulo, analizaremos, apoyándonos de ejemplos extraídos de su producción, sean cuentos o novelas, una serie de elementos, temas o personajes característicos de su obra. Comentaremos la destacada presencia de mujeres y niños, así como cuál es el papel de los hombres en estos relatos. Posteriormente se ejemplificará la importancia del espacio doméstico en estos cuentos como marco propicio para la aparición de la magia, lo imposible o lo siniestro. A continuación, se estudiará la importancia de la magia, el doble, la metamorfosis, el disfraz, los espejos o la muerte en la poética de Ocampo, siendo estos los portadores de la fantasía cuando aparezcan. Extenso es el apartado dedicado a las distorsiones narrativas y compositivas con las que juega Ocampo en sus cuentos, con las cuales aumenta la fantasía, la ambigüedad y las explicaciones posibles a lo sucedido. Estas serían la confusión entre el sueño y la vigilia, las fallas de la memoria, la enfermedad mental y la inclusión de material biográfico, lo cual, vuelve sus relatos en una suerte de traslación de recuerdos, sueños o en testigos de cualquier tipo de delirio de un perturbado, negando pues el matiz fantástico.

Por último, antes de las conclusiones analizaremos el estilo y la técnica de los cuentos de Ocampo. Dado que el formal ha sido uno de los niveles más estudiados de su producción, observaremos la importancia de la reescritura, tanto interna como externa de su obra completa, muy evidente en muchos casos. Nos detendremos en la importancia del narrador y del receptor en ellos, así como en las influencias que su paso por determinadas escuelas literarias dejaron en su escritura, las cuales se observan en el lirismo de su prosa, la fragmentación, el valor plástico o la importancia del humor o del diálogo. Asimismo, estudiaremos la fluctuación entre lenguajes de diferentes géneros y artes, cuyo resultado son unos textos híbridos que subvierten toda categorización. Dicho esto, esta tesis

supondrá una aproximación global a la narrativa de Silvina Ocampo actualizada hasta la última novela póstuma publicada. La investigación se hará de forma cronológica, es decir, explorando la evolución del contenido y la forma en cada una de sus ediciones así como el desarrollo de diversos tópicos o tramas, cuyo perfeccionamiento y ensayo contante harán necesario estudiar a muchos de ellos de forma independiente y tomando siempre ejemplos del texto original de la autora. Extraeremos de su narrativa una serie de constantes y marcas propias que la hacen diferente del resto de los escritores de su generación, tratando de desvelar sus orígenes y sus particularidades compositivas y estructurales.



## **2. BIOGRAFÍA Y TRAYECTORIA PERSONAL**





## **2.1 BIOGRAFÍA Y CONTEXTO HISTÓRICO**

Silvina Inocencia Ocampo nació el 28 de julio de 1903 en Buenos Aires, pasando a ser la menor y última de las seis hijas del matrimonio compuesto por Manuel Silvio Ocampo y Ramona Aguirre, quienes estaban a la cabeza de una familia perteneciente a la elite social y cultural de Buenos Aires. Con residencia en Villa Ocampo, emplazada en el número 550 de la calle Viamonte, suburbio de San Isidro, esta rica, aristocrática y conservadora familia ejerció un fuerte y dominante control sobre sus hijas, las cuales, por orden de edad, serían Victoria (1890-1979), Angélica (1891-1980), Francisca (1894-1967), Rosa (1896-1968), Clara (1898-1911), fallecida tempranamente de diabetes infantil, con tan solo nueve años de edad y, por último, Silvina (1903-1993). Como miembro de la oligarquía porteña, la familia Ocampo se movió en los más exclusivos y elitistas círculos de la capital. El intelectual matrimonio se encargó de proporcionarles a todas sus hijas, desde la mayor Victoria a Silvina una educación cosmopolita y plurilingüe impartida en la casa por las más reputadas institutrices de la ciudad que se completaba con largos viajes culturales a Europa. Fueron educadas en francés y en menor grado en inglés, castellano e italiano, enseñanza complementada con estudios literarios,

musicales, danza e incluso pintura. Este ambiente doméstico lleno de miembros del servicio, de relaciones conflictivas, de seres marginados socialmente, de jerarquías, de fiestas y rituales, imposiciones, prohibiciones y apariencias se dejará ver posteriormente en la narrativa breve de nuestra autora.

Desde su temprana juventud se inclinó hacia el mundo artístico y, en concreto, su proyecto estético se centró en las artes plásticas, actividad esta apoyada por sus padres, quienes vieron en ella cierta capacidad artística. Tomó clases en Buenos Aires con Cata Martola de Bianchi y después, con el beneplácito de sus progenitores se marchó a París en 1920 para tomar lecciones de diseño, pintura y dibujo. De esta estancia en la capital francesa los datos son escasísimos y las referencias que de ella hizo en vida igualmente pobres. Se sabe que se hospedó en casa de una parienta hasta que alquiló su propio estudio en la Rive Gauche. Pronto se vinculó al denominado “grupo de París”, es decir, a esos jóvenes pintores argentinos que confluyeron en la ciudad, a saber, Horacio Butler, Xul Solar, Luis Saslavsky, Petit de Murat, entre otros, y Norah Borges, con la que entabló una larga amistad y realizó una colaboración años después: *Breve Santoral* (1985), pequeña obra de poemas de temática cristiana en la que la hermana de Jorge Luis Borges se encargaba de los dibujos y nuestra autora de la escritura. En un primer momento los deseos de Silvina fueron entrar en el estudio de André Derain, uno de los precursores del fauvismo, pero ante la negativa de este y posteriormente la de Pablo Picasso accedió a tomar lecciones del maestro surrealista Giorgio di Chirico, fundador de la *Scuola metafísica* y con el que permaneció unos seis meses. Así, por ejemplo, la misma Silvina en una entrevista contó:

Discutí con de Chirico y le dije que él sacrificaba todo en nombre del color. Él me respondió: ¿Qué más hay además del color? ‘Tienes razón pero el color me molesta. No puedes ver la forma en la confusión de tantos colores [...]’. Así es como empecé a desilusionarme cada vez más. Me alejé de una pasión que era para mí una tortura. ¿Qué me quedaba? ¿Escribir? ¿Escribir?<sup>1</sup>

Pero, a pesar de todo, nunca le negó su condición de maestro y la dedicación a ella, de hecho, en 1949 le dedicó un poema, la “Epístola a Giorgio de Chirico” incluido en *Poemas de amor desesperado* (1949). En este encontramos versos dedicados a su persona “Giorgio de Chirico, era usted paciente”, “de aquellos habitantes de mi sueño /

---

<sup>1</sup> Silvia Garrigós, “Silvina Ocampo: pasiones y contradicciones”, *El Bamba Semanario*, Córdoba, 12 de diciembre de 2012.

de aquellos gladiadores en la arena / de la niña del arco en la serena / calle patética, es usted el dueño”, “Pero el mundo en sus cuadros, admirable, / que buscó el edificio y la moldura / y desdeñó del árbol la dulzura, / permanece en el tiempo, irrevocable”<sup>2</sup>. Otros tantos describen su pintura: “los caballos de furia triangular”, “carro de mudanza con espejos”, incluye los colores clásicos del maestro: el ocre, el azul, el ardor de la Europa durante la Guerra, su ficticia conversación con Piranesi. Vemos, pues, una comunión entre ellos, como la predilección por espacios y objetos extraños, el alejamiento del realismo o el juego de apariencias. Ambos convivieron en el ambiente surrealista y cubista parisino de las primeras décadas del siglo XX, aun así de Chirico no practicó lo siniestro freudiano, algo que sí hizo Silvina en algunos relatos, sin embargo, su arte está poblado de maniqués, dobles, figuras espectrales del padre, etc., aunque el pintor nos dejó unos cuadros de los que emerge algo siniestro producto de la extrañeza del mundo representado. Igualmente hay una petrificación de lo vivo, un gusto por los autómatas, las figuras y esa característica mezcla de lo mecánico y lo orgánico.

Luego, apenas unos meses antes de regresar a la Argentina ingresó en el taller de Fernand Léger, representante del cubismo y gran amigo de Le Corbusier, con quien luego volvería a coincidir. Las clases de Léger, resumidas en arte figurativo y la copia de tristes y casi inertes modelos eran de escaso interés para nuestra autora, quien solo se mostró interesada por los dibujos y la técnica de estos del artista francés, aunque es cierto que, las vidrieras y mosaicos que el artista elaboró durante los últimos años de su vida influyeron en la creación narrativa de Silvina Ocampo. De su producción pictórica solo se conservan varios desnudos en carboncillo lápiz, así como numerosos retratos de sus conocidos (Pizarnik, Borges, Wilcock o Pepe Bianco), bocetos de plazas y jardines de Buenos Aires o ilustraciones para artículos periodísticos y revistas. Unos dibujos en los que los desnudos y el exhibicionismo de los retratados contrastan con la abrumadora presencia de personajes cursis, vestidos y retratados según sus mágicas vestiduras de los relatos. Desde París, y en enero de 1931 firmó junto a otros veintisiete artistas e intelectuales argentinos una carta abierta titulada “Manifiesto” dirigida a Atilio Chiappori, quien coordinaba entonces el Museo Nacional de Bellas Artes. El escrito apareció en la mayoría de diarios argentinos y constituyó una dura respuesta a un artículo

---

<sup>2</sup> Silvina Ocampo, *Poesía completa*, vol. I, Buenos Aires, Emecé, 2002, 245-247.

previo firmado por el receptor de esta misiva en el que rechazaba las tendencias del arte moderno<sup>3</sup> que ella defendía.

Esta comentada iniciación surrealista en el mundo de la pintura marcará de por vida el resto de su obra narrativa y lírica. En París conoció al escritor italiano Italo Calvino, quien se acabaría convirtiendo en una gran influencia artística y en un gran amigo, llegando a prologar y comentar muchas de sus obras posteriores. Pero esta aproximación a la pintura se acabó convirtiendo en un intento fallido y pronto sentiría la insatisfacción que este medio le provocaba como forma de expresión artística. A pesar de todo, durante toda su vida poseyó un estudio en su casa, donde se refugiaba y realizaba retratos y bocetos. De esta obra pictórica, dispersa y sin registros, no hay ningún catálogo completo ni tampoco se exhibió en vida prácticamente. Tan solo tuvo un par de oportunidades, la primera, a mediados de los treinta, cuando claramente influenciada por la negativa opinión de su madre al respecto, Silvina se vio forzada a rechazar la invitación del reconocido pintor Emilio Pettoruti para exponer algunos de sus desnudos de grandes dimensiones. De hecho, en Argentina solo expondría una vez su obra pictórica, en 1940 participando junto a Norah Borges o Xul Solar, entre otros, en una muestra en la galería Müller titulada “La Escuela de París”. Con motivo de este evento, en el número 71 de la revista *Sur* aparece una de las pocas referencias a los dibujos de nuestra autora, en la reseña firmada por Julio E. Payró se dice “Las obras de Ocampo se lucen por el dominio de la forma, la fuerza de los óleos, el vigor de los carbones, la simplicidad de las acuarelas, la sugestión de los desnudos”<sup>4</sup>, aunque rechaza el “infidel compromiso” de Silvina con la pintura, ya orientada hacia la escritura.

Hacia finales del 1932 o principios de 1933, regresó a Buenos Aires sin intención de continuar con su carrera pictórica. Ante un destino incierto, en 1934 crea junto a Julia Bullrich de Saint y Horacio Butler, de vuelta también en la capital y escenógrafo del Teatro Colón, la compañía de títeres La Sirena, de bajo presupuesto y con decorados y muñecos realizados por ellos mismos. Entre los textos llevados a escena estaban: *Barba Azul*, *La bella y la bestia* o *Juancito y las habas*, con música de Ravel o Satie. Si bien, la falta de público y la calidad del espectáculo acabaron con la compañía tras un par de

---

<sup>3</sup> Atilio Chiappori, “El momento actual de la pintura”, *El Hogar*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1930.

<sup>4</sup> Julio E. Payró, “La escuela de París”, *Sur*, agosto de 1970, núm. 71.

funciones en las instalaciones de los Amigos del Arte<sup>5</sup> en la Florida y de la Asociación Musical El Diapasón.

Se inició en la literatura bajo la suprema influencia de su hermana Victoria y del círculo de escritores que se aunaron en torno a la revista *Sur*, fundada en 1931 tras la muerte del padre y con fondos de la herencia familiar y en la que Silvina colaboraría inicialmente como traductora y de la que luego se sirvió para publicar de su propia obra a través de la editorial fundada en 1933 con el mismo nombre. Posiblemente, gracias al círculo intelectual que se movía en torno a la publicación, Silvina forjó su relación con Adolfo Bioy Casares (1914-1999), once años menor que ella y a quien ya conocía debido a la amistad entre sus familias. Adolfo descendía por ambos lados de terratenientes, hijo único de Adolfo Bioy Domecq y Marta Ignacia Casares Lynch, estudió derecho, filosofía y letras. Empujado por su familia a que fuera estanciero, no pudo alejarse de su gran pasión: la literatura, aunque no la única, ya que por todos, incluida Silvina, era sabido su amor por las mujeres y la seducción. Desde 1929 se dedicó, con escasa fortuna, a la escritura y la publicación hasta que en 1940 apareciera *La invención de Morel*, novela de ciencia ficción con la que alcanzó el éxito editorial y de crítica.

Con él, en 1934, tras un breve noviazgo se marcharía al campo, a la estancia de Rincón Viejo, en Pardo, Partido de las Flores, provincia de Buenos Aires, lugar en el que Bioy sitúa los inicios literarios de Silvina en sus *Memorias*<sup>6</sup>. Que una joven aristócrata conviviera sin previo matrimonio junto a un escritor provocó como se esperaba, un escándalo. Aunque, con el padre Manuel muerto y anciana y enferma la madre, quien fallecería en 1935, Silvina tomó cierto carácter rebelde e incontrolable además de volverse inmune frente a los comentarios ajenos. Su escritura comenzó aquí amparada por el escritor y teniendo al propio Jorge Luis Borges (1899-1986) como gran amigo y lector de sus composiciones iniciales. De este periodo resulta la que fue la primera colaboración entre Bioy y Silvina: *La nueva tormenta o La vida múltiple de Juan Ruteno*,

---

<sup>5</sup> Institución artística y cultural fundada en Buenos Aires en 1924 que mantuvo su actividad hasta 1942 y fue dirigida inicialmente por Adelia Acevedo y después por Elena Sansinena de Elizalde. Fue una iniciativa colectiva llevada a cabo por un sector de los representantes de la élite descendiente de las familias patricias así como de escritores, escultores, animadores y funcionarios culturales. Su propósito era el de “fomentar la obra de los artistas y facilitar su difusión, a la vez que propender por todos los medios a su alcance al bienestar material de los artistas argentinos”, según proclama el primer artículo del Estatuto de la Asamblea Constitutiva firmado el 15 de junio de 1924. Organizó más de 500 exposiciones, editó 300 conferencias y otros 300 recitales musicales en el que hubo una destacada presencia femenina.

<sup>6</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, (Buenos Aires: Tusquets, 1994), 86-87.

primera novela del autor, de 1935, que incluyó ocho ilustraciones de Silvina Ocampo, sin lugar a dudas la obra más vanguardista de Bioy. Cargada de múltiples influencias, difícil de leer, pródiga en juegos de palabras, en cantos, es, al mismo tiempo, experimental y ecléctica. Sin embargo, la irrupción literaria de Silvina en el panorama literario nacional no se produciría hasta 1936 cuando *Sur* publica su primer cuento: “Siesta en el cedro”; aunque no fuera hasta 1937 cuando se publicara *Viaje Olvidado*<sup>7</sup>, recopilación de cuentos a la que su hermana Victoria dedicó un reseña en su revista poco favorable, por momentos con un tono tanto arrogante, que suscitó la polémica. Tomando sus palabras, “*Viaje olvidado* es un primer libro en que encontramos cualidades y defectos equivalentes.” A través de la recepción y el comentario posterior que hizo Victoria deja ver como su condición de crítica pudo más que la de hermana mayor. Valora su novedad, su capacidad de creación, así como que en los cuentos *apareciera una persona disfrazada de sí misma*, es decir, una imagen de su hermana que desconocía hasta entonces, una deformación de la realidad compartida y de la propuesta por Silvina que anula la experiencia previa y que convierte a su hermana, la escritora, en una figura enmascarada. Esta visión de la mayor se debe en parte a su concepción decimonónica del género autobiográfico y a la diferencia de *Viaje Olvidado* con el resto de proyectos autobiográficos de *Sur*, incluido el de la misma Victoria o el *Viaje alrededor de mi infancia* de Delfina Bunge. Tan solo guarda ciertas semejanzas con *Cuadernos de infancia* de Norah Lange, quien también hace desaparecer la imagen nostálgica de la niñez y se decanta, como Silvina, por ofrecer una imagen de la infancia anclada en lo familiar.

Continúa resaltando, ante todo, la presencia de lo onírico, componente que permanecerá en todas sus recopilaciones posteriores, mezclada con los recuerdos reales y experiencias posibles: “Los cuentos de Silvina Ocampo son recuerdos enmascarados de sueños; sueños de la especie de los que soñamos con los ojos abiertos”<sup>8</sup>. Esta semejanza entre sueños y relatos fue vinculante y decisiva en la obra posterior de Silvina y uno de los temas recurrentes de su producción ya que, como Victoria señala, en los cuentos de Silvina es “donde las cosas más disparatadas, más incongruentes están cerca y caminan

---

<sup>7</sup> Victoria Ocampo, “Viaje Olvidado”, *Sur*, 45, 1937: 118-121.

<sup>8</sup> No es la única lectura de sesgo autobiográfico que se hizo de la obra tras su lanzamiento, otra que apuntó lo mismo fue la de “*Viaje Olvidado*, por Silvina Ocampo” de Oscar Bietti, en *Nosotros*, Año II, Tomo V, 1937.

abrazadas, como en los sueños”<sup>9</sup>, la realidad conocida para ambas se vuelve irreal en estos cuentos y lo onírico se materializa, tratándose, como menciona Podlubne de “una suerte de semejanza formal (o funcional, podría decirse) que le permite leer los movimientos y las transformaciones de los recuerdos y las imágenes familiares de *Viaje Olvidado* a partir de una equivalencia general con la elaboración onírica”.<sup>10</sup> Asimismo, nota el papel activo y protagonista de los objetos y también destaca los fallos de la escritura:

Se tiene la impresión de que los personajes son cosas y las cosas personajes, como en la infancia. Y todo está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y de desaciertos que molestan, llenos de imágenes felices –que parecen entonces naturales– y lleno de imágenes no logradas –que parecen entonces atacadas de tortícolis [...]. Es preciso que se haya tomado el trabajo de investigar qué porcentaje de negligencia entra en la composición de sus defectos y qué pereza la lleva a no ser más exigente consigo misma cuando todo nos demuestra que pudo serlo.<sup>11</sup>

La crítica más feroz no está tanto en su falta de precisión gramatical como en la ausente coincidencia entre los recuerdos de Victoria con los de Silvina. Para Michael Riffaterre<sup>12</sup> los desvíos en el lenguaje criticados deben ser tomados como un rasgo de estilo, y como añade posteriormente Pezzoni:

A Victoria Ocampo la exaspera que sus propios recuerdos no coincidan con los de su hermana, autora novel [...]. La exasperación la hace ser certera, a pesar de sí. Lo que censura en *Viaje Olvidado* es el sesgo antiproustiano: no se inicia el viaje en busca del tiempo perdido, sino hacia el rechazo y la reprogramación, “la invención”, el orden de lo imaginario.<sup>13</sup>

Posteriormente, la misma Silvina describió esta recopilación de cuentos como un primer trabajo de experimentación con el lenguaje y con la estructura del cuento fantástico carente, en algunos casos, de rigor. Ella misma fue consciente del distanciamiento que esta obra primogénita presentaba con respecto a su producción posterior y, de hecho, no podemos olvidar que no se decidió a sacar a la luz un segundo volumen de cuentos hasta once años después, quién sabe si por las críticas recibidas, no

---

<sup>9</sup> Ocampo V., “Viaje Olvidado”: 121.

<sup>10</sup> Judith Podlubne. *Escritores de Sur: Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, (Universidad Nacional de Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2012), 259.

<sup>11</sup> Ocampo, V., “*Viaje Olvidado*”: 120.

<sup>12</sup> Michael Riffaterre, *Ensayos de estilística textual*, (Barcelona: Seix Barral, 1976).

<sup>13</sup> Eduardo Pezzoni, “Estudio preliminar”, *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*, (Buenos Aires: Celtia, 1984), 13-37.

solo en materia lingüística, sino también por aquellas que censuraban su distorsión de la realidad y la obscenidad; o por la dificultad que entrañaba para ella este tipo discursivo.

Volviendo a lo personal, contrajo matrimonio civil con Bioy el 15 de enero de 1940 en Las Flores, con Oscar Pardo, Diego Mitre y Jorge Luis Borges como testigos<sup>14</sup>. Se conoce que hubo un posterior enlace por la iglesia del que no hay datos exactos, tan solo que los padrinos en la ceremonia fueron el Doctor Bioy y Angélica Ocampo y que se celebró en la parroquia Nuestra Señora del Carmen. Tras el evento se le comunicó mediante telegrama la buena noticia tan solo a dos personas, a Pepe Bianco, amigo de la pareja, al que confesaba: “Beaucoup de mairie, beaucoup d’eglise. Don’t tell anybody. What verano” y uno conjunto a sus hermanas Victoria, Francisca y Rosa que contenía un escueto “Caséme con Adolfito. Besos. Silvina”.

En el mismo año se trasladaron a vivir a Buenos Aires, a un departamento de un edificio de la calle Coronel Díaz y Cerviño, donde continuarían su vida de casados hasta la mudanza en 1943 a la esquina de la Avenida Santa Fe con la calle Ecuador, en el corazón de la Recoleta, ocupando cinco plantas de dicho inmueble propiedad de la familia Ocampo donde también vivía Genca, sobrina de Silvina y amante reconocida del escritor durante años. Sería años después, en 1954, cuando se instalan definitivamente en el número 1650 de la calle Posadas, a una casa que había sido construida por su padre Manuel para que se alojaran sus hijas, proyectada por el arquitecto Alejandro Bustillo y que estuvo alquilada hasta entonces.

No podemos olvidar tampoco otro momento clave del año 1940, la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*, la cual será comentada posteriormente en este trabajo y que fue elaborada de manera conjunta por Borges, Bioy y Ocampo. A esta le siguió la *Antología poética argentina* (1941) en la que aunaron a un total de sesenta y nueve poetas argentinos del momento o precursores de los movimientos estéticos de la época. Esta antología, en oposición a la anterior, sí está ordenada cronológicamente siguiendo la fecha de publicación del primer libro de cada poeta. Además, Borges incluye en la selección de autores el poema “Enumeración de la patria” de Silvina Ocampo a pesar de que el libro no había sido publicado todavía. Molloy ha considerado estas antologías como “un intento de la definición de un género que ellos mismos

---

<sup>14</sup> El certificado de matrimonio se encuentra en el museo Adolfo Bioy Casares en el pueblo de Pardo, partido de Las Flores.



practicaban”<sup>15</sup>. Del conocido como *trío infernal* del Buenos Aires en su tiempo, Silvina fue la única de la que no se incluyó ningún relato de los setenta y cinco autores presentes en la primera antología citada, aunque seguramente ello se debiera a que por aquel entonces la autora solo había editado *Viaje Olvidado*. Estos tres autores –y amigos– siguieron una tendencia literaria que se desarrolló en torno a la revista *Sur* y que se elevó al primer orden gracias a la labor de autores como los ya nombrados o Manuel Peyrou y Enrique Anderson Imbert. Fue además la década de los cuarenta en la que floreció el cuento hispanoamericano como forma genérica de éxito y difusión amplia concordando con el cambio temático de este y su renovación estética; una generación del cuarenta que en Argentina se alejaban de la ficción costumbrista o realista para ensayar nuevos temas y acercarse a problemas de índole metafísico o filosófico, como el tiempo, la muerte, el infinito, el mal o la naturaleza de la mente humana y de la realidad. Entre los escritores que practicaron el cuento fantástico en estos años podemos citar a Lugones, Borges, Bioy, Silvina, Mujica Láinez, Cortázar o Anderson Imbert.

De la amistad de Silvina con Borges durante estos años y hasta la muerte de este en 1986 nos quedan reseñas, prólogos y comentarios de Borges a la obra de su compañera, dedicatorias mutuas, fotografías y los testimonios recogidos en las *Memorias* y los diarios de Bioy Casares, que narran cenas comunes casi diarias, discusiones literarias, opiniones y conversaciones de todo tipo y asunto, incluso el relato de los sueños mutuos. En el *Borges* de Bioy, el diario más extenso que registra su relación personal y literaria, la aparición de Silvina es meramente ocasional y nada sustancial. Lo que nos permite vislumbrar que aunque cómplice y compañera de ambos, siempre tuvo una posición distante. Públicamente, Silvina Ocampo le mostró su afecto al dedicarle dos poemas, el primero, en 1973: “Homenaje a Jorge Luis Borges”, aparecido en *La Nación*, y después “Hablo con Borges”, en 1987 en una edición dedicada al autor y publicada por el Banco de Boston un año después de la muerte del autor. Existe también un texto elogioso de carácter fragmentario y repleto de anécdotas, “Imágenes de Borges”<sup>16</sup>, publicado originalmente en francés, lleno de citas y referencias intertextuales directas e indirectas a otros autores como Ramón López Velarde, Edward Fitzgerald, Alfred de Musset, San Juan de la Cruz, Housman, Rubén Darío, Marcelino Menéndez Pelayo y Pierre Ronsard.

---

<sup>15</sup> Sylvia Molloy, “Simplicidad Inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, *Lexis* 2.2, 1978: 249.

<sup>16</sup> Silvina Ocampo, “Imágenes de Borges”, *Cahiers de L’Herne*, 4, 1964: 26-30.

Tras el comentado primer intento en la narrativa, prueba suerte con la poesía, con la que alcanzó mayor reconocimiento y difusión, aunque tenemos que reconocer que no desarrolló una imagen pública ni se preocupó por cultivarla o lograr el éxito editorial. Huidiza ante las cámaras y las entrevistas, siempre prefirió el segundo plano, la libertad de las sombras. Y, aunque callada y escondida personalmente, su escritura se caracteriza por un hablar demasiado, un decir de más y decir lo indebido, actitud contraria a la suya personal. En 1942 lanza *Enumeración a la patria*, poemario al que seguirán, entre otros, *Espacios métricos* (1945), Premio Municipal de Literatura y dedicado a Adolfo Bioy Casares; *Lo amargo por lo dulce* (1962), Premio Nacional de Poesía, o *Amarillo celeste* (1972). Con el paso del tiempo y su mejor manejo de la técnica alcanzó cierto éxito en sus incursiones en el género de la narrativa de ficción, al que contribuyó con sus comentarios y colaboraciones en antologías, como la canónica *Antología* ya citada.

Debemos de aludir a otro controvertido episodio de su biografía: la adopción en 1954, año que coincide con la mudanza de la pareja a un piso mayor, de Marta Bioy, hija de Adolfo nacida fuera del matrimonio con María Teresa, quien se la entregó en adopción a la pareja. Marta nació en los Estados Unidos pero el proceso de adopción se tramitó en Francia, país al que se trasladaron durante unas semanas para cerrar el trámite.

Unos meses después, el 16 de septiembre de 1955 la Revolución Libertadora retiró del poder mediante un golpe de Estado a Juan Domingo Perón, elegido democráticamente. Tres meses antes, la marina había pretendido iniciar la rebelión con un bombardeo a la Plaza de Mayo. Nueve mil kilos de explosivos acabaron con la vida de 308 civiles. Ese mismo año la revista *Sur* editó un número monográfico y especial, el 237 titulado “Reconstrucción nacional.” Es un ejemplar dedicado a celebrar el golpe de estado a Perón, y por tanto, según ellos creían, el fin del fascismo en Argentina. Sin embargo, ninguno de los colaboradores se pronunció en contra del terrible bombardeo previo. En este número especial Silvina tuvo su lugar al recogerse su poema “Testimonio para Marta”, un ejemplo de composición antiperonista bastante polémico. Aun así, no fue su única composición de carácter político y antiperonista, ya que en noviembre de 1945 había publicado en la revista *Antinazi* uno titulado “Esta primavera de 1945, en Buenos Aires” cuyo tema era la expulsión del coronel Juan Domingo Perón de la secretaría de Trabajo y Previsión Social y detenido por el gobierno militar al que pertenecía, hecho que provocó el levantamiento masivo de los obreros y trabajadores y la ocupación de la plaza de Mayo para pedir su liberación. La respuesta de *Sur* ante esta situación fue

situarse por encima de la política y reconstituir el liberalismo perdido en términos puramente estéticos y culturales. Posteriormente, en 1977, Silvina Ocampo, sorpresiva e inéditamente, tomó parte ante un acontecimiento histórico y social: Daniel Divinsky y Ana María Miller, quienes dirigían Ediciones de la Flor, con quien ya ella había colaborado con la publicación de *El caballo alado* (1972), fueron detenidos y condenados a prisión por la dictadura militar sin juicio ni trámite legal de por medio, por lo que la única solución repentina que encontraron fue el exilio. Pocos fueron los escritores e intelectuales que se posicionaron en el conflicto, pero a pesar de ello Silvina lideró a un grupo que firmó una carta dirigida a la SADE (Sociedad Argentina de Escritores) para que actuaran y liberaran a los editores. Salvo las citadas, no hay prácticamente ninguna referencia al contexto sociopolítico en su obra literaria ni tampoco cierta melancolía por un pasado mejor o perdido. Tenemos que añadir, que el contexto histórico en el que se publica la obra de nuestra protagonista y de sus contemporáneos expande la inserción del elemento fantástico como resultado de la crisis socioeconómica de 1929. El derrumbe económico y la pérdida de valores morales repercutió en el campo de la literatura, a través del cual, el escritor y también el lector, vislumbran una realidad escondida tras lo cotidiano que deja entrever una mirada crítica, oculta en ocasiones, con respecto a la sociedad y al sistema político imperante. Así, Borges, Bioy Casares, José Bianco, Julio Cortázar o Silvina Ocampo dan cuenta en sus ficciones del estado de incertidumbre que invadía a la sociedad frente a un mundo que iba perdiendo credibilidad y valores. Para Jackson “la emergencia de este tipo de literaturas [...] apunta a una relación directa entre la represión cultural y la generación de energías de oposición que se expresan a través de varias formas de fantasía en el arte.”<sup>17</sup> Oculto bajo lo fantástico muchos de estos autores ponen en escena acontecimientos que, de otra forma, serían censurados como tabúes. Aun así, no hubo un compromiso social activo y, aunque no permanecieron ajenos al contexto, estos escritores se situaron más allá de los avatares políticos, situando su arte por encima, siendo criticados a menudo por este motivo. Esto se observa, como señala Mancini<sup>18</sup> en “un debilitamiento referencial de sus textos” que lleva a una mayor “autonomía de la ficción”, así, distanciándose del referente, pero sin dejar de convocarlo, o negarlo, diseñan un universo cerrado que cuenta con sus propias normas y valores.

---

<sup>17</sup> Rosie Jackson, “Lo oculto de la cultura”, *Teorías de lo fantástico* (Madrid, Arco Libros, 2001), 150.

<sup>18</sup> Adriana Mancini, “Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte”, *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo IX (Buenos Aires: Emecé, 2004), 230.

Volviendo a su vida personal, durante los más de cincuenta años que Silvina y Adolfo convivieron juntos, ella le perdonó prácticamente todo. Desde el romance con su sobrina, hasta las visitas a casa de las amantes o su público affaire con la mismísima Elena Garro, la mujer de Octavio Paz. La única condición para el perdón, hiciera lo que hiciera, estuviera con quien fuera, era que Adolfo llegara a casa a cenar. Y así lo hizo siempre. Ella contuvo los celos y al mismo tiempo disfrutó de un matrimonio libre y sin restricciones de ningún tipo; de hecho, conocida es también la tormentosa y lésbica relación que mantuvo en apariencia con una Alejandra Pizarnik que la perseguía, clamaba por la atención de su Sylvette<sup>19</sup> y alababa hiperbólicamente su obra en la correspondencia –un total de quince cartas conservadas– que mantuvieron entre finales de los sesenta (en el *Diario* los primeros comentarios de la amistad/relación datan de 1986) y principios de los años setenta, quedando como pruebas las cartas que Pizarnik le envió a Silvina hasta pocos meses antes de su suicidio, las cuales van desde los comentarios literarios, amistosos o personales hasta las invocaciones eróticas y pasionales. Igualmente, en el diario personal de Alejandra quedan numerosas referencias de los desprecios de Silvina, sus encuentros, las repetidas llamadas ignoradas o de las cartas que desconocemos si tuvieron respuesta<sup>20</sup>. Asimismo, se conservan las opiniones de Alejandra sobre la producción de nuestra autora, por ejemplo, en la entrada de su diario del 25 de septiembre de 1970 escribe:

Desde este último [*La furia*] se aplica a un tipo de narración que recuerda el origen oral del cuento. Síntesis. Suspense. 44 historias. Verosimilitud de los acontecimientos mágico. Elimina el asombro y la angustia. Marco argentino.

Elemental sencillez. Transmutación imaginaria de la realidad. [...]

Lo notable es la serenidad con la que la autora desarrolla sus eventos. Despojo estilístico. Personajes insignificantes, que en la “vida real” pasan desapercibidos. Da validez a las fantasías más extrañas. Misterio. Fascinación. Curiosa exposición de la crueldad y de la maldad.<sup>21</sup>

Otros testimonios próximos a la pareja comentan también frecuentes visitas de otros amantes mantenidos en el anonimato. A pesar de todo, Bioy se mantuvo siempre junto a su mujer, su compañera y su fiel lectora hasta el último de sus días, valoró su obra

---

<sup>19</sup> Alejandra Pizarnik, “Cartas a Silvina Ocampo”, *Correspondencia Pizarnik*, (Buenos Aires: Seix Barral, 1998), 189-212.

<sup>20</sup> Estos testimonios se unen a los dos poemas de Alejandra Pizarnik dedicados a Silvina, “...Al alba venid” y “A un poema acerca del agua, de Silvina Ocampo”; otro dedicado a la pareja Ocampo/Bioy “Helioglobo -32-”; y un texto crítico: “Dominios ilícitos”, publicado en *Sur* y destinado al estudio de *El pecado mortal*.

<sup>21</sup> Alejandra Pizarnik, *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2013), 496-497.

y afirmó “la crítica no entendió a Silvina Ocampo”<sup>22</sup>. En sus *Memorias*, Bioy que apenas dedica unas palabras a Silvina y casi no hace referencias a la relación matrimonial ni al noviazgo, recoge un comentario de su mujer que podría resumir su relación:

Un día en que le dije que la quería mucho, exclamó:

–Lo sé. Has tenido una infinidad de mujeres, pero has vuelto siempre a mí. Creo que eso es una prueba de amor.<sup>23</sup>

Tristemente, Silvina Ocampo padeció Alzheimer durante los últimos diez años de su vida, cuyos primeros síntomas aparecerían en 1985, sufriendo la pérdida total de conciencia de 1989. En 1992 recibió la Faja de honor de la Sociedad Argentina (SADE) aunque su vasta producción se vio interrumpida tres años antes del día de su muerte, el 14 de diciembre de 1993 en Buenos Aires, a causa de una enfermedad degenerativa que la tuvo postrada durante varios años. Fue sepultada en la cripta familiar del cementerio de La Recoleta donde reposan también los restos de su hermana Victoria y en cuyo panteón sigue sin figurar su nombre.

## 2.2 INFLUENCIAS PERSONALES Y CULTURALES

### 2.2.1 París y el surrealismo<sup>24</sup>

El surrealismo, con origen europeo, máxima difusión francesa y promovido esencial e inicialmente por André Breton, se decantó por una creación espontánea, de resultados imprevisibles y con un componente maravilloso que tenía dos elementos constituyentes: la belleza convulsiva y el azar objetivo. El primero fue desarrollado por Breton en *Nadja* (1928) y el segundo anunciado en *Les Vases Communicants*, (1932) y ambos tratados posteriormente en el texto *L'Amour fou* (1937). La concepción expuesta no era nueva, sino que supuso una recuperación medieval de lo maravilloso como una ruptura del orden natural; se desviaba, por tanto, de la causalidad racional y su origen no

---

<sup>22</sup> Elsa Drucaroff, “Entrevista: «Adolfo Bioy Casares. Yo y mi chica»”, *El Planeta Urbano* 5, febrero de 1998.

<sup>23</sup> Bioy Casares, *Memorias*, 88.

<sup>24</sup> La descripción a la que aquí vamos a proceder no es arbitraria ni puramente descriptiva, sino que a partir del comentario de las principales características del surrealismo y teniendo en cuenta la inclusión directa en el movimiento de nuestra autora en la capital francesa, veremos cómo esta vanguardia influyó posteriormente en su labor escritural. Aclaremos que no haremos una descripción exhaustiva de la vanguardia en cuestión ni de su proceso de formación ni evolución, sino que a través de sus principales características técnicas y estéticas buscaremos el rastro que ellas dejaron en la obra narrativa de la Ocampo.

era necesariamente divino. Del medioevo se tomó el amor loco, la práctica de la alquimia o la magia, o el pensamiento analógico. El objetivo de los surrealistas: volver a encantar un mundo atado a los valores capitalistas y racionalistas; aunque no fue una concepción unívoca, sino que durante un tiempo convivieron tres formas de lo maravilloso: la medieval, la gótica y la surrealista, teniendo todas el mismo propósito: la negación de lo real. Ya desde el primer manifiesto (1924) había proclamado la belleza de lo maravilloso, entendiendo este como la unión de lo bello y lo insólito. La revalorización de lo maravilloso hecha por Breton lo situaba como la más alta de las cualidades estéticas. Para los surrealistas esta cualidad debe ser gratuita, no debe tener ningún tipo de intencionalidad didáctica ni pedagógica y no busca ningún tipo de coherencia discursiva ya que lo maravilloso crea, según ellos, un vínculo entre lo visible y lo invisible. Sin embargo, otros géneros con los que este término se ha relacionado, como lo maravilloso infantil o lo fantástico sí prefieren los mundos extraños o irreales que funcionan con una lógica particular y los elementos que encontremos en ellos, aunque raros, imaginarios o extravagantes tendrán una intención para la trama. Por otra parte, lo fantástico surrealista se vale de una serie de elementos gratuitos que se incluyen en el mundo creado y no tienen motivación ninguna ni razón de inclusión en el argumento.

Con respecto al contenido, Tristan Tzara, en un ensayo sobre el estado de la poesía, comentaba la predilección de los surrealistas por las historias de “fantasmas, brujerías, ocultismo, vicios, sueños, locura, folclore verdadero o inventado, mitología (o sus mistificaciones), las utopías sociales u otras, los viajes reales o imaginarios, lo maravilloso, etc.”<sup>25</sup> Es decir, que los surrealistas, como ya se venía haciendo en la literatura infantil desde el Romanticismo, se decantan por la animación de objetos inertes, la atribución de cualidades absurdas o contradictorias a personas o seres inertes...En 1924 Louis Aragon afirmó “si la realidad es la aparente ausencia de contradicción, es un constructo que suprime el conflicto, entonces, ‘lo maravilloso es la erupción de contradicciones en lo real’ y es una erupción que revela a este constructo como tal”<sup>26</sup>. Aragon acuñó también los términos *maravilloso moderno*<sup>27</sup> en 1919 y lo *maravilloso cotidiano*<sup>28</sup> en 1926 con la intención de incluirlos en la literatura culta y de separarlos del concepto de maravilloso tradicional. Por la misma fecha, Michel Leiris

---

<sup>25</sup> Tristan Tzara, *Le surréalisme*, A.S.D.L.R. núm.4, 1934.

<sup>26</sup> Louis Aragon, *La Révolution Surrealiste*, 3 (abril 1925): 30.

<sup>27</sup> Louis Aragon, *Chroniques I*, 1918-1932, Ed. Bernard Leuillot, (Paris : Stock, 1998).

<sup>28</sup> En el « Prefacio a una mitología moderna » de *Le Paysan de Paris* (1926).

comenzó la redacción de una historia sobre lo maravilloso, la cual quedó inacabada y contenía un capítulo precisamente sobre lo maravilloso cotidiano el cual era vinculado directamente con el surrealismo, ya que para él lo maravilloso es “una suma, todo lo que puede resumir este término aún misterioso e impreciso: la surrealidad”<sup>29</sup>.

Lo maravilloso fue uno de los motivos centrales del surrealismo e involucra a lo siniestro, y este, al ser un retorno a lo reprimido, nos remite a un trauma. Entonces, el trauma aportaría algo a la estética surrealista, y si esto es así, los ejemplos más claros de su retorno serían de Chirico, Ernst y Giacometti; teniendo en cuenta que para Freud los recordatorios de la muerte invocan a lo siniestro junto con las evocaciones de escenas traumáticas. Así pues, los escenarios visuales de los tres artistas mezclan lo psíquico, lo sexual y lo perceptivo; de Chirico lo haría mediante la pintura metafísica, Ernst emplearía como medio estético el collage, el *frottage* y el *grattage* surrealista y Giacometti, los objetos simbólicos. De los tres, el que más nos interesa por el contacto directo que tuvo con Silvina Ocampo es Giorgio de Chirico, quien entre 1911 y 1919 reiteró en varios textos su concepción de la fatalidad, el enigma, la revelación y la sorpresa, al mismo tiempo que Freud trabajaba con lo siniestro. Para Foster, durante este periodo, de Chirico “trataba de describir el mundo en términos visuales como ‘un museo inmerso de rareza’ tratando de revelar el ‘misterio’ inherente a las cosas insignificantes.”<sup>30</sup> De Chirico también caracterizó su obra por una repetición compulsiva de diversos temas, obsesiones identificables que son igualmente rastreables en la obra literaria de Silvina Ocampo, quien trabajó de forma compulsiva con ciertos temas, conductas, personajes, espacios u objetos.

Ya en las tres novelas principales de Breton, *Nadja*, *Los vasos comunicantes* y *El amor loco*, los objetos que son mencionados son raros y extraños, los encuentros repentinos e ilógicos, los lugares raros y desconocidos, pero, a pesar de todo, todos sufren la repetición. Como él, Freud en *Más allá del principio de placer*, comenta la otra de las formas de repetición que acechan al individuo: *Schicksalszwang* o la compulsión del destino, según la cual el sujeto percibe que es perseguido por un destino maligno o poseído por tipo de fuerza demoníaca de la que no puede liberarse. En su rechazo a lo fijo, afirma:

---

<sup>29</sup> Michel Leiris, *Le Merveilleux*, (Bruxelles : Didier Duvillez Éditeur, 2000), 48-49.

<sup>30</sup> Hal Foster, *Belleza compulsiva*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora: 2008), 117.

El surrealismo ha empleado, para conseguir la finalidad de ese universo distinto, con extraordinario éxito el método del desplazamiento, es decir, la pura traslación del objeto a un ambiente inhabitual; la simbolización es usada asimismo con frecuencia, si bien de manera contraria a la utilizada por el simbolismo.<sup>31</sup>

El movimiento surrealista proclamó desde sus inicios que la imaginación debía ser la facultad del poeta más valorada, por ello todo racionalismo quedaba excluido de la obra artística que fuera y se inclinaron por unas fuentes de inspiración rechazadas hasta entonces, como el sueño, la escritura automática y los mecanismos del inconsciente. Las libres asociaciones del sueño se vincularon con el automatismo, que tuvo literariamente unas formas predilectas, expresándose en el monólogo interior, el soliloquio, las escenas retrospectivas o el montaje artificial. Para ello, la inspiración se manifiesta en imágenes; imágenes que no difieren de las oníricas, a veces reducidas por la memoria, haciendo, pues, un uso artístico de estados oníricos y alucinatorios. Para ellos, les era indiferente si el origen de las imágenes que inspiraban la creación era vital u onírico ya que los sueños, las visiones, las alucinaciones o los recuerdos, se mezclan y dan lugar a un territorio que podríamos calificar de surrealistas, e incluso, fantásticos. Como señaló Paz con respecto al surrealismo:

Las imágenes del sueño proporcionan ciertos arquetipos para esta subversión de la realidad. Y no solo las del sueño, otros estados análogos desde la locura hasta el ensueño diurno provocan rupturas y reacomodaciones de nuestra visión real.<sup>32</sup>

Los surrealistas recurrieron a lo fantástico para expresar el contenido latente de los seres y las cosas, valiéndose de lo que ya había proclamado el psicoanálisis y el materialismo histórico y dialéctico. Para poder “ver” la irracionalidad de cada cosa dieron una nueva dimensión a la vida cotidiana, al inconsciente, acabando así con lo racional y lo fijado. El misterio, la incongruencia y el absurdo pertenecerán a la experiencia estética del surrealismo, una experiencia que parte de la unión de disímiles planos de la realidad, a diferencia del simbolismo, que sometió lo irracional a lo racional aportando un sentido al misterio aunque, como los surrealistas, tomaron los sueños como fuente de inspiración. No solo asume presupuestos simbolistas, románticos o psicoanalíticos, sino que como indica Cirlot, “En el dominio estético se pueden señalar

---

<sup>31</sup> Cirlot, *Introducción al surrealismo*, 213.

<sup>32</sup> Octavio Paz, “El surrealismo”, en *La búsqueda del comienzo (Escritos sobre Surrealismo)*, (Madrid: Fundamentos, 1974), 33.



relaciones, a veces más formales que internas con algunos fenómenos de la época de transición entre el gótico y el estilo renacentista, con el manierismo e incluso con el barroco.”<sup>33</sup> Esa amalgama de técnicas y estilos emerge de manera sobresaliente a nivel formal. La escritura surrealista parte retóricamente de la metáfora o el símil, figuras que en su modelo literario resultaron a veces bastante grotescas y misteriosas debido a la búsqueda de imágenes que descomponían las leyes de la lógica como medio de alcanzar lo suprarreal. Buscaban la belleza en esos objetos que antes no pertenecían al código estético dotándolos de un verbalismo polisemántico, palabras complejas con múltiples significados o recurriendo al retruécano, muy del gusto barroco. Emplearon también las conocidas “palabras de *portmanteau*”, una combinación arbitraria de dos palabras que dan lugar a un nuevo significado. El contenido, ya sea escritural o pictórico se vuelve, pues, imaginario y fragmentario. El dominio alucinatorio se apodera de la obra artística y el automatismo, una de las técnicas predilectas, se propondrá acabar con la antinomia sueño/vigilia y con toda producción de arte reglada y controlada, ya sea por unos presupuestos estéticos o por deseo del inconsciente. Para la construcción del automatismo, Breton se apoyó en lo maravilloso o lo fantástico según como este se venía dando desde el Romanticismo, en textos destructores de la ideología clásica, como los de Sade o Lautréamont, en la locura, los delirios psicopáticos o el sueño.

A nivel literario, el tema de las composiciones surrealistas aparece desdibujado, el poeta crea una suprarrealidad insólita y onírica que se alcanzaba con la ruptura de las secuencias temporales y con el caos sintáctico, ya que la escritura surrealista no tenía por qué respetar las reglas gramaticales o sintácticas. Sí es cierto que emplearon la rima, continúa, interna o absurda en muchas composiciones, rasgo aparentemente contradictorio con el automatismo pero sí próximo a lo lúdico y la literatura infantil que tanto veneraban. En muchos casos el resultado fue un *collage*, en el sentido de acoplamiento de dos realidades en apariencia irreconciliables sobre un plano inadecuado para ellas. Practicaron la ruptura de las secuencias temporales y el caos sintáctico, ya que la escritura surrealista no respeta las reglas gramaticales o sintácticas ni tampoco las de la perspectiva, la cual se vuelve ambigua. Al respecto, Tristán Tzara, en un ensayo sobre el estado de la poesía, comentaba la predilección de los surrealistas por las historias de “fantasmas, brujerías, ocultismo, vicios, sueños, locura, folclore verdadero o inventado,

---

<sup>33</sup> Eduardo Cirlot, *Introducción al surrealismo* (Madrid: Revista de Occidente, 1953), 43.

mitología (o sus mistificaciones), las utopías sociales u otras, los viajes reales o imaginarios, lo maravilloso, etc.”<sup>34</sup>

El surrealismo emplea imágenes destinadas a quebrantar la realidad y a ponerla en entredicho, muchas de las cuales son ilógicas, o síntesis de dos o más realidades inconexas. En toda su búsqueda de lo auténtico cuestionan y pretenden acabar con los valores de la civilización racionalista y cristiana. El arma para combatir al enemigo y a los preceptos sociales será el humor y el carácter lúdico de sus creaciones, dotando a la obra de una nueva lógica basada en la libre asociación, relacionada con el pensamiento prelógico, como el animismo o la magia como formas nueva de asumir la realidad. Del mismo modo, el azar y lo espontáneo son otros de los métodos y puntos de estudio del surrealismo, comunes al estudio del inconsciente freudiano y lacaniano.

Asimismo, hemos visto que llevaron a cabo un tratamiento singular del objeto. En su poética de lo material, desplazaron el objeto de su lugar habitual como proceso común para provocar la reflexión, la sorpresa o la atribución de un nuevo uso sobre él. Por otra parte, procedieron a la creación de ellos, transmutando el objeto e impugnando el principio de realidad. pero sin pretender crear objetos meramente estéticos, sino también subversivos, diferenciándose así del cubismo que había querido mostrar al objeto en su totalidad, de uno y otro modo, desde todas sus perspectivas, mientras que el surrealismo.

El surrealismo, como el psicoanálisis, se preocupó por lo reprimido, siendo el sadismo y el masoquismo las actitudes que tuvieron especial importancia en los estudios de Freud y Breton, sobre todo porque la pulsión de muerte estaba impregnada de ese erotismo que los masoquistas exhibían y practicaban, encontrando en la destrucción sensaciones placenteras. Freud, en “Problema económico del masoquismo”, establece una distinción entre el masoquismo erógeno, femenino y moral, señalando que en el último de ellos lo que importa es el sufrimiento mismo, aunque no provenga del ser amado, sino de personas indiferentes o incluso de poderes o circunstancias personales.

Por otro lado, reivindicaron a la mujer como ser que continúa en comunicación con las fuerzas de la naturaleza y con el inconsciente. La mujer fue para los surrealistas musa e inspiración, una mujer no solo madre, sino bruja, sibila, mujer fatal u objeto erótico. Igualmente, hicieron una defensa de la mujer histérica como ejemplo de aquella que es capaz de sentir un amor deliberado, loco, que no elimina las reacciones irracionales y que no asume los roles tradicionales, siendo, pues, heroína del movimiento. A pesar de esto,

---

<sup>34</sup> Tristan Tzara, *Le surréalisme*, A.S.D.L.R. núm.4, 1934.

la mujer surrealista perpetúa algunos estereotipos presentes en el siglo XIX que mantuvieron los simbolistas como la mujer-esfinge, la mujer-niña, la mujer-histórica, u otros clásicos que se habían mantenido, como la mujer-devoradora o castradora a la manera de Medusa o Salomé. De este modo, la fascinación por la mujer no es equivalente a la concepción progresista del modo de vivir masculino. Como indica Rodríguez-Escudero:

La mujer como tema, la mujer como signo, la mujer como forma, la mujer como símbolo, inunda la cultura visual en la misma medida en que la mujer como género o la mujer como realidad existencial diversa del hombre está ausente. La imagen femenina ha sido formada por el hombre, como realidad que adquiere consistencia y entidad en función de él.<sup>35</sup>

Imprescindible es la mención a la atracción que también provocaron las niñas como modelos, niñas con un rol adulto, dotadas de deseos sexuales, perversión y conscientes de su poder de seducción. De esa mujer real, la atracción se traslada a las muñecas, como las *Poupées* de Bellmer, una mezcla de figuras animadas e inanimadas, siniestras, a medio camino entre el juguete y el objeto fetiche que se formaban con un cuerpo femenino fragmentado y recompuesto. El mismo Bellmer fue un artista atraído por el masoquismo que lo exteriorizó con la destrucción de sus propios objetos de deseo, mostrando su impulso autodestructivo. Recordemos, al respecto, que para Freud las figuras de cera, las muñecas artificiales y los autómatas eran los objetos más siniestros de todos los posibles. Además, la muñeca o el maniquí son claramente objetos fetichistas con claras reminiscencias sexuales que conllevan en muchos casos un deseo erótico por lo inorgánico. Otro artista que practicó con lo inorgánico fue el mismo Fernand Léger, maestro de Silvana, con sus creaciones de modelos maquinistas.

Otro de los sujetos admirados fueron los niños y su inherente inocencia. Ya desde el *Primer Manifiesto Surrealista*, Breton hace patente su visión de la infancia como periodo de mayor encanto frente al hastío de la adultez:

El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive con exaltación la mejor parte de su infancia [...]. De los recuerdos de infancia y de algunos otros se desprende un sentimiento de incaparado y en consecuencia de desviado, que yo tengo por el más fecundo que existe. Es quizás la infancia lo que se acerca más a la 'verdadera vida'; la infancia más allá de la cual el hombre no dispone, además de su salvoconducto, más que de algunos tickets de invitación;

---

<sup>35</sup> P. Rodríguez Escudero, "Idea y representación de la mujer en el Surrealismo", *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. 2, núm. 4, 1989, 418.

la infancia donde todo concurría, no obstante, a la posesión eficaz, y sin azares, de uno mismo. Gracias al surrealismo me parece que vuelven estas oportunidades.<sup>36</sup>

La atracción por el niño y su forma de procesar la realidad se extiende a todo lo que a este le rodea. Sabida es, por ejemplo, la influencia de la literatura infantil sobre la obra de los surrealistas, las cuales tradujeron y se inspiraron en sus rimas, en las canciones infantiles, en las repeticiones, en el poder evocativo de nombres propios, en las relaciones absurdas y no causales de los cuentos para niños o en el carácter lúdico de estos. Todos estos usos, como veremos después, están presentes en los cuentos para adultos de Silvina Ocampo, y como indica Cuesta Abad, en el surrealismo “hay una debilidad por lo *naif*, pero con demasiada frecuencia perversa y sofisticada, pues los iconos infantiles están condenadamente impostados por la simulación de inmediatez de una mirada adulta”<sup>37</sup>, rasgo igualmente presente en la obra de la argentina.

La vinculación de Silvina Ocampo con el arte visual surrealista tiene un origen biográfico pero se materializa en la escritura tras su paso por el surrealismo pictórico. Aun así, los elementos y, sobre todo, los objetos de su obra no son surrealistas, pero sí existe cierta relación con ellos, sobre todo en lo que respecta a la fragmentación de la realidad, su poder mágico y el cambio de sus valores según la modificación de la perspectiva. Empleó con frecuencia, por ejemplo, esa forma escritural del *fluir* de la conciencia, la cual se relaciona con la plasmación de un mundo imaginario original, autónomo y verosímil que también encontramos en los cuentos de Silvina Ocampo. Su primera colección, *Viaje Olvidado*, presenta muchos de los elementos propios de esta vanguardia, como el fragmentarismo, la distorsión de la perspectiva, lo maravilloso, la confusión entre imágenes reales u oníricas o la atracción por lo infantil. La influencia del surrealismo se ocultará en sus siguientes trabajos, para volver a emerger en *La furia* y *Las invitadas*, mucho más transgresores e irracionales. Como indica Bianco, quien valoró positivamente la obra inicial de Ocampo en una primera reseña a *Viaje Olvidado*, sus relatos “se acercan al surrealismo” pero a diferencia de la escritura de esta escuela, “en ellos predomina un elemento de autenticidad por lo general ausente en las obras de esta escuela literaria”<sup>38</sup>. Igualmente, como Julio Cortázar, comparte con los surrealistas la

---

<sup>36</sup> André Breton, *Œuvres complètes, I*, (París : Gallimard, 1988), 340.

<sup>37</sup> José Manuel Cuesta Abad, “Futuro del surrealismo”, *El surrealismo y sus derivas: visiones, delirios y retornos*, Eduardo Becerra, (coord.), (Madrid: Abada, 2013), 19.

<sup>38</sup> José Bianco, “Viaje Olvidado” en *Ficción y Reflexión*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 148-149. Reseña publicada inicialmente en *El Hogar*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1937.

inclusión de lo feo, del mundo onírico, de lo misterioso y lo trágico, de imágenes contradictorias, ridículas, alucinatorias, cómicas, niegan las propiedades físicas de los objetos o emplean descomunales aspectos lingüísticos.

Otros argentinos que se dejaron influir por el movimiento surrealista fueron: Aldo Pellegrini (1903-1973), Enrique Molina (1910-1996), Edgar Bayley (1919-1990), Juan Jacobo Bajarlía (1919-2005), Elías Piterbarg (1904-1969), Julio Antonio Llinás (1929-), Francisco Madariaga (1927-2000), Juan Antonio Vasco (1924-1984), Alejandra Pizarnik (1936-1972), Juan José Ceselli (1909-1982), Olga Orozco (1920-1999) y Celia Gourinski (1938-2008). Por su parte, en el *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*, Zum Felde elabora una nómina de autores argentinos surrealistas, entre ellos: Borges, Roberto Arlt, Marechal, María Luisa Bombal, José Revueltas, Felisberto Hernández, Onetti, Ernesto Sábato o Mallea. En concreto, el surrealismo argentino se difundió, sobre todo, en las revistas dirigidas por Enrique Molina *A partir de cero* (1952-1956), y *Letra y línea* (1953-1955), fundada por Aldo Pellegrini, y formalmente hablando y con primaria presencia en la poesía aparece en 1928 cuando Aldo Pellegrini fundó la revista *Qué*, la cual se editó durante dos años. Posteriormente, participaron en la revista *Ciclo* (1948-1949) o *Boa* (1958), fundada y dirigida por el poeta y crítico de arte Julio Llinás, bajo la forma de “Cuadernos Internacionales de Documentación sobre la Poesía y el Arte de Vanguardia”.

En cuanto a la periodización, bien es cierto que en Hispanoamérica se inició con posterioridad y, como indica Alejo Carpentier, empezaría a tener impacto en cuanto la escuela francesa ya se había internado en la segunda fase, es decir, después de la publicación del *Segundo manifiesto* de Breton en 1930, y llega a influenciar, como comenta Langowski, obras de Cortázar y Sábato, productores de obras de influencia surrealista pero sin tener vinculación histórica con él o afinidades espirituales con la escuela.

### **2.2.2 *Sur***

El gran legado de Victoria Ocampo, la hermana mayor, fue la fundación de la revista *Sur* (1931-1970), con la que dotó a Argentina y a sus escritores de un espacio de legitimación ecléctico en el que circularon textos diversos durante cuarenta y cinco años con dispar periodicidad en trescientos cuarenta números. Con financiación propia, y justo

tras la muerte del padre, Victoria fundó primero la revista y luego la editorial cuando prácticamente agotadas las vanguardias, durante las cuales las revistas se habían puesto al servicio de un ismo y sus seguidores desapareciendo tan pronto como dicha tendencia perdía novedad, Hispanoamérica necesitaba de un espacio que diera voz a sus escritores dentro y fuera del continente al mismo tiempo que sirviera para dar a conocer el mejor y más nuevo arte que se estaba produciendo en el extranjero. Sin embargo, existía ya un antecedente de un proyecto similar, la *Revista de Occidente*, editada por José Ortega y Gasset que se convirtió en la más importante del contexto cultural de los años veinte tanto en España como en el continente americano y que tampoco se vinculó con ninguna ideología política concreta. Según indica John King, quien a día de hoy ha elaborado el estudio más completo y exhaustivo que se ha hecho de la revista, la revista del filósofo español influenció el proyecto de Ocampo: “published a cross-section of important Spanish writers and scholars and combined their insights with translations of significant European and American intellectuals [...] *Sur* was modeled on this universalist, multidisciplinary approach”<sup>39</sup>. Añadiremos que, aunque no defendiera unánimemente ninguna corriente estética o política, sí hubo cierto consenso en el plano sociopolítico, ideológico o cultural dentro de un grupo, cuanto menos, heterogéneo.

Inicialmente, la revista tomó una dirección más próxima a lo cultural y al comentario de otras obras literarias que a la publicación de material inédito. De hecho, fue con el ascenso de José Bianco a jefe de redacción en 1938 cuando se incorporó más contenido ficcional. Con Bianco en la dirección, se difundieron composiciones que desarrollaban psicológicamente a los personajes y más próximas a la ficción del XIX. En un contexto histórico incierto, se pone en duda el orden del mundo, ya fuera desde la filosofía, la literatura o el psicoanálisis. Con respecto a la ficción publicada bajo su dirección, las suyas: como *Las ratas* (1943), *Sombras suele vestir* (1941) y la novela *La pérdida del reino* (1972) o las de Juan José Hernández, Borges, Virgilio Piñera o Bioy.

Su revista fue un proyecto modernizador sin manifiesto explícito que se convirtió en un puente entre Europa y América descubriendo a los grandes escritores nacionales en el extranjero y, a la vez, incluyendo a los máximos representantes de la literatura internacional y de distintas formas artísticas del momento en una revista en la que hubo espacio para la poesía, la ficción, la filosofía, las artes plásticas, la arquitectura, la

---

<sup>39</sup> John King, “*Sur*”: *A Study of the Argentine Literary Journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, (New York: Cambridge University Press, 1986), 39.

historia e incluso el comentario social e histórico pero siempre respetando su criterio esteticista: la calidad del escritor sin importar su origen o la tendencia que proponía. A pesar de todo, le fue criticado su excesivo europeísmo, tendencia que había estado muy presente en la literatura argentina del siglo XIX y que por ciertos autores fue visto como la recuperación y la recepción de anacronismos. Asimismo, la política o ideal cultural de la revista fue la modernización de la cultura nacional, para lo cual era necesario mirar también a las novedades anglosajonas y europeas, programa que ya había propuesto Juan Bautista Alberdi en el siglo XIX, quien se fijó en lo mejor de las filosofías progresistas francesa e inglesa para la construcción de una cultura propia y original.

En torno a los 270 números que se publicaron, 194 de los cuales en formato mayor, en *Sur* trabajaron Borges, Bioy Casares, Eduardo Bullrich, María Rosa Oliver, Guillermo de Torre, Alejandra Pizarnik, José Bianco, Waldo Frank, Eduardo Mallea, Leopoldo Marechal, Raimundo Lida, Ortega y Gasset o Drieu de la Rochelle, entre otros tantos nombres universales. En ella publicaron Pablo Neruda y Gabriela Mistral y se tradujo por primera vez –traducciones hechas por muchos de los escritores antes citados– a escritores como Vladimir Nabokov, Emily Dickinson, Henry James, Faulkner, Samuel Beckett, Dylan Thomas, Thomas Mann, Jung, Albert Camus, D. H. Lawrence o Virginia Woolf, entre otros tantos. Esa idea del puente entre América y Europa fue reconocida y citada por su directora en varios momentos, por ejemplo:

*Sur* ha tratado no sólo de introducir en América del Sur, durante treinta y seis años, lo mejor de las letras mundiales. Ha intentado recorrer un camino inverso. Es decir, llevar lo nuestro al extranjero. Ha servido de puente entre Europa y nuestros escritores.<sup>40</sup>

De igual modo, tenemos que decir Victoria Ocampo llegó a utilizar este medio como plataforma para difundir sus ideales igualitarios, por ejemplo, con dos números de la revista publicados entre 1970 y 1971 dedicados únicamente a la mujer. Su labor de difusión cultural se vio reconocida públicamente con su ingreso en la Academia Argentina de Buenas Letras en 1977, siendo la primera mujer en lograrlo. En cuanto a su papel como defensora de los derechos de la mujer, Victoria Ocampo salió del ámbito privado para proclamar la causa de la mujer y la necesidad de igualdad entre ellas y los hombres. A mediados de la década de los treinta, cuando ya era un personaje popular en

---

<sup>40</sup> Victoria Ocampo, “Vida de la revista *Sur*. 35 años de una labor”, 303, 304 y 305, noviembre 1966-abril 1967, 16.

Europa y América, fundó en 1936 junto a Susana Larguía y María Rosa Oliver la Unión de Mujeres Argentinas (UMA) la cual presidió hasta 1938, año en el que José Bianco se convirtió en Jefe de Redacción de la revista, tratándose de una organización sin filiación política que defendía la igualdad de derechos civiles entre géneros a través de la educación y la reforma de ciertas leyes, siendo esta su única participación explícita en los movimientos feministas. Como leemos en su *Autobiografía*, Victoria consideró que en su tiempo: “no se trataba a la mujer como a un ser humano...no digo ya en pie de igualdad. Era un objeto del que un padre o un marido podía disponer, y si protestaba se creaba la fama de *fille perdue*...o con tendencia a serlo.”<sup>41</sup> Y fueron estas consideraciones contra las que luchó, pero sobre todo, sus cavilaciones en torno al proceso de emancipación social de la mujer se desarrollaron a través de la palabra escrita y no tanto a través de la lucha activa. Por el contrario, ideológica y políticamente la revista, así como lo fue el periódico *La Nación*, fueron marginados por el gobierno peronista. El peronismo propuso una doctrina “oficial”, el populismo, el cual no tuvo cabida dentro de la revista y además resultó perdedor en la batalla por el canon literario.

A Silvina Ocampo se la ha incluido en numerosas ocasiones dentro del conocido como “Grupo *Sur*”, aunque su posición sobre las polémicas y debates intelectuales que surgieron en la revista o se desarrollaron en torno a ella no fue, ni mucho menos, central, pero sí es cierto que dentro de *Sur* hubo lugar para múltiples corrientes y tendencias, era una revista que pretendía abarcarlo todo, incluso las figuras excéntricas y no tan canónicas. Al respecto se pronuncia Podlubne:

*Sur* fue un banco de pruebas, vehículo privilegiado y agente activo de la operación que Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Pepe Bianco desplegaron para correr del centro de la escena una poética de la novela y una idea de la literatura que subordina la dimensión estética a los imperativos morales, representada por Eduardo Mallea y compartida por otros, por Victoria Ocampo...En *Sur* convivieron y polemizaron, de un modo casi siempre implícito y asordinado, dos morales literarias antagónicas, cuyos valores principales informaron, de una manera particular en cada caso, las distintas poéticas narrativas y ensayísticas de sus escritores. Una moral humanista defendida por Victoria Ocampo, Eduardo Mallea y Guillermo de Torre, en estrecha sintonía con el debate de ideas de mediados de los años 30 y una moral formalista con la que se identificaron Borges, Bioy y su grupo de seguidores, sobre todo desde los 40.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Victoria Ocampo, *Autobiografía*, Selección, prólogo y notas de Francisco Ayala, (Madrid: Alianza, 1991), 129.

<sup>42</sup> Podlubne, *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, 17-18.



Es decir, que como coincide casi toda la crítica, en *Sur* convivían dos tendencias literarias: la que atañe a las preocupaciones formales de Borges y la defendida por Eduardo Mallea, centrada en los intereses morales y espirituales de la generación, tensión esta cuyo enfrentamiento más visible tuvo lugar en los años cuarenta coincidiendo con el pronunciamiento de Borges sobre la novela en el prólogo a *La invención de Morel*, el conocido como “Desagravio a Borges”, que la revista publicó en 1942 al no otorgarse el Premio Nacional correspondiente al trienio 1939-1941 a *El jardín de los senderos que se bifurcan* o el debate publicado en 1945 en torno a “Moral y literatura” y en 1946 “Literatura gratuita y literatura comprometida”<sup>43</sup>.

El enfrentamiento fue constante y reiterado y, en la revista, como hemos visto, se les dio lugar a ambos. Warley<sup>44</sup>, a su vez, identifica a Borges y a Mallea como encarnaciones de dos modelos culturales e intelectuales: el primero con la vanguardia martinferista y el segundo con el ensayismo moral de aires contenidistas más extendido por entonces. La alternativa narrativa de Mallea era la realista, con su arbitrario caos, frente a la perfección mágica de las narraciones borgeanas. El éxito literario, como sabemos, lo ganó Borges. Mas, aunque Silvina podría situarse más al lado de este que al resto de propuestas literarias difundidas, su producción resulta inclasificable, discordante y difícil de ubicar junto a los presupuestos formales y estéticos borgianos y sus seguidores en sus características fundamentales. De acuerdo con Podlubne, “Silvina Ocampo se dejó llevar por un impulso centrífugo que abrió, a fuerza de indiferencias más que por deliberación, una perspectiva heterogénea a las determinaciones de *Sur*”<sup>45</sup>. Tan solo podríamos situar a su segunda colección de cuentos, *Autobiografía de Irene*, más del lado formalista borgeano y de los debates que en la revista tuvieron lugar con respecto al estilo y la técnica de la prosa nacional. Si bien, en muchos casos, nuestra autora podría ser vista como una figura ajena y desinteresada en estas polémicas, su producción literaria se convierte en una prueba de que si no ocupaba un lugar central ni activo es porque prefería mantenerse en un segundo plano, escuchando, meditando y acomodando esas nuevas tendencias llevándolas a su propia experiencia y escritura. Aunque Silvina no tomó parte explícitamente de los debates estéticos de *Sur*, tampoco tuvo un rol pasivo.

---

<sup>43</sup> Para dichos debates Victoria Ocampo recibió a los participantes en su propio domicilio, el primero en Mar de Plata, el segundo en San Isidro, con la intención de conversar sobre la relación entre ética y estética en la literatura. Consideramos necesario mencionar que en ninguno de los debates participó Silvina Ocampo.

<sup>44</sup> Jorge Warley, “Un acuerdo de orden ético”, *Punto de Vista*, 17, abril-junio de 1983, 12-14.

<sup>45</sup> Podlubne, *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, 25.

En ese sentido, *Autobiografía de Irene* es un testimonio evidente de la atención que Silvina le presta a lo que está pasando a su alrededor, en el seno mismo de la revista. Los relatos de este libro son una respuesta a las demandas del momento, a las premisas formales del grupo y que ella recibe desde dentro de *Sur* y desde su círculo personal y amistoso más próximo: Borges, Bioy o Bianco. De hecho, en el trabajo de King se expone la idea de que esta nueva práctica escritural iniciada por Borges fue “una práctica de grupo” a la que siguieron los anteriormente citados. En la misma dirección trabaja Gramulio,<sup>46</sup> para quien este grupo inició una propuesta artística que subordinaba la dimensión estética a los imperativos morales que tanto defendían Mallea, Victoria Ocampo o Guillermo de Torre desde dentro de la revista y que se oponía a la práctica de Borges, Bioy Casares, Mastronardi o Manuel Peyrou. Esta inédita respuesta literaria supuso para Silvina un desvío y reducción de la fuerza y el tema que impulsaban su literatura en el comienzo. Victoria planteó el desafío en su reseña de ‘escribir bien’ –el valor que rige la escritura literaria para *Sur*– y ella se aviene a ese ruego. Su respuesta, elaborada con una lengua literaria convencional y mucho más trabajada, adiestrada seguramente en los libros de poemas que escribe en el ínterin de una década y con la ayuda de su círculo literario, una lengua que reemplaza las anomalías sintácticas y gramaticales, tan extraordinarias, sin embargo, de *Viaje Olvidado*. En este sentido, para Podlubne, en *Autobiografía de Irene*:

No se aventuran aún los riesgos y los excesos en que su prosa incurrirá a partir de *La furia y otros cuentos* (1959). [...] Antes que un perfeccionamiento o una maduración formal, las narraciones de *Autobiografía de Irene* presentan un notable cambio de registro, ligado a una evidente transformación en los temas, un aprendizaje esmerado hacia una lengua más estándar, más transparente y ajustada a las normas estilísticas, en la que contar historias intrincadas de dobles y clarividentes. Son relatos que exhiben el denodado y (en estos términos) exitoso esfuerzo que Ocampo realiza por responder a los mandatos lingüísticos y literarios instituidos en *Sur* –que no son, por supuesto y según vimos, sólo los mandatos que su hermana le impone sino los que Victoria misma comparte con una amplia mayoría de los miembros de la revista<sup>47</sup>.

Se ha inferido en varios comentarios que *Sur* practicó el apoliticismo debido a su alejamiento de la contaminación ideológica, de su negativa a difundir ideologías nacionalistas, fascistas o comunistas. Mas ello se trata de un juicio erróneo, ya que la

---

<sup>46</sup> María Teresa Gramulio, “Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos”, *Punto de Vista*, 34, (julio-septiembre de 1989): 11-16.

<sup>47</sup> Judith Podlubne, “Desvío y debilitamiento en la búsqueda narrativa de Silvina Ocampo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 41, (2012): 216.

revista creada por la mayor de las Ocampo sí se pronunció políticamente en varias ocasiones a lo largo de su historia. Por ejemplo, ya desde finales de los años treinta con el aumento de los colaboradores extranjeros, y sobre todo europeos, se inició el debate sobre la responsabilidad de las minorías intelectuales en la consolidación de la cultura como preocupación del artista y de la revista. Después, se mostró a favor de la causa republicana durante la Guerra Civil española; *Sur* se opuso a la política oficial del gobierno argentino cuando apoyó a los aliados durante la Segunda Guerra Mundial; tras el ataque a Pearl Harbour en 1941 publicó el número “La guerra en América” y declaró su apoyo a los estadounidenses durante la contienda. Asimismo, se pronunciaron ante otros conflictos sociales y políticos del país. En 1950 dedicaron un número al general San Martín en el que se hizo una contundente defensa de los derechos del hombre; comentaron ampliamente el mitin del opositor pronunciado el 12 de octubre de 1945 pero, por el contrario, olvidaron mencionar la concentración en la Plaza de Mayo el 17 de octubre del mismo año. A pesar de todo, la revista *Sur* fue una publicación dirigida a una minoría, a la élite cultural argentina y americana que acabó teniendo un papel consagratorio de escritores y tendencias más que de crítica sociopolítica o histórica. La crítica a la literatura y los comentarios de *Sur*, así como la vinculación de la obra de Borges a la élite oligárquica surgió de los intelectuales de la conocida corriente de pensamiento nacional-popular que desembocó en el nacionalismo de izquierda.

Muchos de los escritores que colaboraron en la revista se caracterizaron por ser antiperonistas; de hecho, la misma Victoria fue detenida el 8 de mayo de 1953 acusada de proteger y hospedar a militares de la oposición a Perón para que organizaran un atentado durante un acto en la Plaza de Mayo. Fue liberada el 2 de junio del mismo año.

Otro episodio destacable en el conflicto entre intelectuales comprometidos con el peronismo contra los que no lo estaban, fue la publicación en la revista *Contorno* de un artículo en respuesta al número 237 de la revista de Victoria titulado “Sur o el antiperonismo colonialista”<sup>48</sup> redactado por Oscar Masotta. En el escrito, Masotta criticaba la espiritualidad del grupo, su posicionamiento con respecto al conflicto de la Guerra Fría, su silencio ante la injusticia que acaba de sufrir la CGT o ante el colonialismo de los Estados Unidos. Luego construyó una deformada imagen de Victoria

---

<sup>48</sup> Oscar Masotta, “Sur o el antiperonismo colonialista”, Revista *Contorno*, 1956, 7/8. Tomado de Oscar Masotta, *Conciencia y Estructura*, (Buenos Aires: Corregidor, 1990), 103-105.

Ocampo que servía para criticar a la revista y sus colaboradores en su conjunto; de hecho comienza el artículo citando a la autora que ocupa nuestro estudio:

Espiritualmente *Sur* no convence. Si por espíritu entendemos la condición necesaria o para realizar o para gustar arte no creo que podamos afirmar hoy, lo que se nos ocurre una franca decadencia artística, cultural y espiritual de la revista. Por más conmovido que tuviéramos el ánimo, por más levantado que estuviese nuestro pudor moral, nos cortaríamos las manos antes de suscribir, por ejemplo, la poesía de Silvina Ocampo.

En resumen, el artículo fue una crítica a la élite cultural dominante en Buenos Aires y basándose no solo en términos políticos sino que reclamaba también la primacía del peronismo y la literatura nacional en el espacio intelectual y cultural.

En el seno de *Sur* surgieron lazos afectivos, relaciones epistolares y colaboraciones creativas. En ella muchos de los escritores experimentaron con diversas formas de escritura: la traducción, el comentario social, la crítica literaria, la reseña o la poesía, pero sobre todas, el ensayo fue la forma predilecta de discusión y debate sobre literatura, cultura, política o compromiso intelectual con la sociedad.

Con respecto a la presencia poética en la revista, se puede ver cierta endogamia en su articulación, es decir, una difusión de los mismos autores que publicaban sus prosas tanto en la revista como en la editorial. Encontramos poemas de Silvina Ocampo, así como de Wilcock, Alberto Girri o Eduardo González Lanuza, siendo este último el más reseñado de la revista. Dicho esto, por ejemplo, si los libros de Silvina se publicaban en la editorial de *Sur*, como *Enumeración a la patria* (1942) o *Espacios Métricos* (1945), de la recepción y de las reseñas se encargaban los propios colaboradores de la revista, como Borges y Martínez Estrada<sup>49</sup>, respectivamente para los libros anteriores. Sin embargo, como ha señalado King<sup>50</sup>, la obra poética de nuestra autora, a pesar de ser favorablemente reseñada y distribuida por *Sur* no fue reconocida por el público argentino y muchos poetas de su generación evitaron mencionarla y menos elogiarla, particularmente por razones ideológicas más que estéticas.

En sus intentos de acabar con el provincialismo y abrirse al mundo, las circunstancias históricas marcaron profundamente la revista. Durante la II Guerra Mundial el flujo de colaboraciones se interrumpe pero el comentario sociohistórico

---

<sup>49</sup> Jorge Luis Borges, "Silvina Ocampo. *Enumeración a la patria*", *Sur*, 101 (febrero 1943), 64-67. Ezequiel Martínez Estrada "Silvina Ocampo: *Espacios Métricos*", *Sur*, 137, (febrero 1946), 82-86.

<sup>50</sup> King, *Sur. A study of the Argentine Literary Journal and its role in the Development of a Culture. 1931-1970*, 157.

aumenta, exaltándose el liberalismo y analizando las consecuencias de la posible pérdida de este, de hecho, el miedo a los fascismos europeos fue decisivo para el ascenso de Perón. Se defendió, pues, la causa aliada a pesar de que Argentina se mantuviera neutral durante el conflicto. La reducción de textos de colaboradores internacionales fomentó la publicación de los nacionales. Son los años de la perfección formal de Borges y su máxima difusión. Su propuesta fue defendida por Bioy, Silvina o Bianco y difundida por todo el país. Ahora eran los escritores nacionales el máximo sustento intelectual de la revista. En estos años la distancia de Bianco, Wilcock, Borges, Bioy y Silvina con respecto a la mayoría del grupo aumenta, se verían como un subgrupo dentro de *Sur*. Se dedican comentarios y obras unos a los otros, como “La tumba de Leandro”<sup>51</sup>, poema de Juan Rodolfo Wilcock dedicado a Silvina en el mismo número en el que Borges firma su nota a *Enumeración a la patria*. Durante los primeros años del gobierno de Perón, desde 1946, intentaron acabar con los valores aristocráticos y liberales que se difundían en *Sur*. La presión sobre la revista aumentó, no solo con respecto a su ideología y a los contenidos difundidos, sino también económicamente, momento en el que se redujo el formato pasando un después, en 1951, a publicarse cada dos meses.

Para 1955 *Sur* era la revista más influyente de América Latina. Había persistido en su lucha por los valores liberales durante el peronismo y todavía contaba con un amplio grupo de intelectuales en sus filas. Sin embargo, a partir del 60 comienzan los problemas económicos, las competencias con otras revistas, como *Primera Plana*, o la dificultad que tuvo para afrontar los cambios que supuso la Revolución Cubana. Los años posteriores al peronismo añoran a Samuel Beckett, Mario Vargas Llosa, Marco Doretti, Nabokov, Alejandra Pizarnik, Eugene Ionesco, Pezzoni o Edgardo Cozarinsky, colaboradores que, con la dirección de Pezzoni, desde finales de los sesenta trabajaron junto a otros autores más jóvenes: Virgilio Piñera, José Donoso, Roa Bastos u Octavio Paz. No obstante, la historia del Boom tiene que buscarse en otras publicaciones, como *Casa de las Américas* o *Nuevo Mundo*, porque, por ejemplo, Carlos Fuentes nunca apareció, ni un texto suyo ni una reseña; de Vargas Llosa solo contamos con un extracto, Cortázar estuvo ausente en los sesenta, Carpentier es levemente aludido y Rulfo nunca fue mencionado y de Gabriel García Márquez no se publicó nada hasta 1967.

*Sur*, al fin y al cabo, fue una revista e institución cultural de Hispanoamérica, llena de textos heterogéneos, y ofreció una visión de la vida y la literatura que se convirtió en

---

<sup>51</sup> Juan Rodolfo Wilcock, *Sur*, 101, febrero de 1943.

influencia para las posteriores generaciones, al mismo tiempo que un blanco fácil de críticas. El último comité de Colaboración de *Sur* estuvo integrado por Ernest Ansermet, Bioy, Alberto Luis Bixio, Borges, Carlos Alberto Erro, Waldo Frank, Alberto Girri, Alfredo González Garaño, Eduardo González Lanuza, Raimundo Lida, Eduardo Mallea, Ezequiel Martínez Estrada, H. A. Murena, Silvina Ocampo, María Rosa Oliver, Francisco Romero y Guillermo Torre. El último número de la revista, el 371, fue publicado en 1992, años después del fallecimiento de Victoria en 1979, habiendo dedicado toda su vida al realismo mientras que su hermana Silvina lo hizo a la imaginación.

Además de los números regulares y heterogéneos, se publicó un índice general en los números 303, 304, 305, de noviembre de 1966 a abril de 1967.<sup>52</sup>

Con respecto a la valoración crítica de la intervención de Silvina en la revista es destacable que no publicara ninguna reseña ni ensayo, tampoco participa en las proclamas políticas o sociales ni realiza comentarios sobre otros escritores. Digamos que para *Sur* era solo una escritora, y para ella la revista y editorial, un espacio de difusión de sus poemas y cuentos, y al fin al cabo es lo que fue, una escritora de ficción, ni ensayista, ni revolucionaria. Silvina Ocampo en la revista, publicó esporádicamente con un aumento sustancial de sus intervenciones a partir de los cuarenta. En esta década ve la luz

---

<sup>52</sup> Hubo otra serie de números específicos o dedicados a un solo asunto, país o autor que citaremos a continuación:

Números monográficos dedicados a literaturas nacionales, como a las Letras Italianas (*Sur*, 225, 1953), a las inglesas (números 153-156, julio 1947-oct. 1947), el número 240 (mayo-junio 1956) dedicado a las Letras canadienses, la literatura moderna japonesa (249, nov-dic 1957), a India (259, julio-agosto 1959), a la joven literatura norteamericana (322-333, enero-abril 1970).

Números dedicados a otros escritores o personajes, como el homenaje a Paul Valery (132, octubre 1945), Cervantes (158, diciembre 1947), Gandhi (161, marzo 1948), a B. Shaw y André Gide (200, junio 1951), Rilke (223, julio-agosto 1953), Ortega y Gasset (241, julio-agosto 1956), a Rabindranath Tagore (270, mayo-junio 1961), a Ezequiel Martínez Estrada (295, julio-agosto 1965), al legado de Gandhi (336-337, 1975), a Malraux (340, enero-junio 1977), a Sarmiento (341, julio-diciembre 1977), Roger Callois (343, julio-diciembre 1978), a Victoria Ocampo (346, enero-junio 1980, con la inclusión del poema “El ramo” de Silvina Ocampo), a Rosa Lida de Malkiel y Raimundo Lida (350-351, enero-dic 1982), al centenario de nacimiento de Ortega y Gasset (352, enero-junio 1983), a Eduardo Mallea (354, enero-junio 1984) o a Pedro Henríquez Ureña (355, julio-diciembre 1985).

El número 129 de julio de 1945 fue dedicado a las declaraciones sobre la paz, el 190-191 (agosto-septiembre 1950) dedicado a los derechos del hombre, el 237 (noviembre-diciembre de 1955) “Por la reconstrucción nacional”, otro dedicado a “La mujer” (326-328, sept 1970-junio 1971), otro al cine (334-335, enero-dic 1974), al “Diálogo de Culturas” (342, enero-junio 1978), al cincuentenario de la revista (348, enero-junio 1981 y 349, julio-diciembre 1981).

Se publicaron también antologías de ensayo (núm. 329, julio-diciembre 1971), cuentos (enero-diciembre 1972, núm. 330-331; dentro de la cual se incluye “La inauguración del monumento”, cuento de Silvina); otra antología poética (332-333, enero-diciembre 1973; con un poema de nuestra autora: “Poema para una muerte efímera” y unas traducciones realizadas por ella, “Chambre D’hotel” de David Gascoyne, aparecido en *Sur*, (núm. 153-156, jul.-dic. 1947) junto a “Mis sueños son de un campo muy lejano”, de E. A. Housman y “Separación” de Stephen Spender).

su “Autobiografía de Irene”<sup>53</sup> en el número 117 (julio de 1944), que presenta un desarrollo de la ficción más próximo al de Bioy o Borges, en el que se ensaya con el rigor del argumento, la especulación metafísica, el juego con las limitaciones genéricas. La historia narra la imposibilidad de una joven de recordar el pasado mientras tan solo “recuerda” el futuro, trama en contraposición a la que había planteado Borges en “Funes el memorioso”<sup>54</sup>. La única forma de restituir el equilibrio será la muerte y cercano el momento de esta, Irene conoce al autor de esa falsa autobiografía y menciona la última de sus profecías: su testimonio comenzará con las palabras que iniciaron la historia escrita, por lo que la maldición está condenada a repetirse y nunca alcanzará la muerte reparadora. Solo en el momento próximo a la muerte alcanza la suficiente lucidez para recuperar los recuerdos. La protagonista, por tanto, está atrapada en una constante repetición, como el narrador de *La invención de Morel*.

Igualmente, fue una de las poetisas más publicadas junto a Vicente Barbieri, Juan Ferreyra Basso, Eduardo González Lanuza y Juan Rodolfo Wilcock. Amparada por la revista publicó treinta poemas, diecisiete de ellos en la década del cuarenta, periodo de mayor presencia de Silvina en la revista<sup>55</sup>. Su primera participación fue, curiosamente, con un dibujo, en el número dos (1931), y no volvió a ser incluida hasta el año 1936 con su relato “La siesta del cedro”, al que le seguirían otros tres cuentos y dos poemas en la misma década junto a la citada reseña a su primera colección de cuentos elaborada por su hermana Victoria. En la década siguiente, además de con sus poemas, colabora como traductora, en especial de poetisas inglesas, llegando a publicar doce, nueve de ellas en los números dedicados a “La literatura inglesa contemporánea” (1947). Sin embargo, su aportación como cuentista disminuye de forma notable, publicando solo dos relatos: “Autobiografía de Irene” (1944) y “El impostor” (1948), aunque la extensión de este obligó a su fragmentación hasta en cuatro números del 164 al 167.

Para los cincuenta sus colaboraciones comienzan a decrecer, en oposición a su carrera, ya que a partir de estos años es cuando más colecciones de relatos publicó. Por estas fechas, aparece cuatro veces como poetisa, tres como cuentista y se le reseña en otras tres ocasiones: Fryda Schultz juzga sus poemas (1950), Ernesto Schoo su

---

<sup>53</sup> Silvina Ocampo, “Autobiografía de Irene”, *Sur*, 117, (julio de 1944): 12- 29. Esta versión fue modificada para su inclusión en la edición de Sudamericana.

<sup>54</sup> Publicado inicialmente en *La Nación*, 1942 y después en *Ficciones* (1944)

<sup>55</sup> El listado completo de sus intervenciones en la revista o de las notas a su obra puede consultarse en el Anexo I.

colaboración con Juan Rodolfo Wilcock (1956) y Virgilio Piñera, extrañamente, su obra teatral “El perro mágico” (1958). Es curioso, que en los años sesenta su presencia como productora y artista se equipara a los ensayos y reseñas que le dedican otros escritores, es decir, que aumentan los estudios críticos a su producción, la cual había ganado en calidad y en volumen en los años cincuenta. Publicó, pues, tres cuentos y dos poemas, y le fueron dedicados dos ensayos, por Alejandra Pizarnik (1968) y Sylvia Molloy (1969) y otras tres notas a sus cuentos, elaboradas Eugenio Guasta (1960), Mario Lancelotti (1960 y 1962) y Fryda Schulz de Mantovani (1963). Finalmente, ya en los setenta, con la revista en proceso de decadencia, en oposición a las nuevas y numerosas ediciones de Silvina Ocampo, solo colaboró en ella en tres ocasiones, con su cuento “La inauguración del monumento” (1972), un par de poemas en 1973 y, por último, con su composición lírica “El ramo” en el número 346 de 1980, homenaje a la muerte de su hermana Victoria.

## 2.2.3 La literatura fantástica

### 2.2.3.1 Algunas indicaciones teóricas

Contrapartida del realismo, la literatura fantástica marcó profundamente la literatura hispanoamericana y, en concreto, la narrativa del Río de la Plata durante todo el siglo XX. Aun así, este género de efímeros límites suscitó un intenso debate teórico, muy polémico y difundido sobre todo entre Europa y América del Norte, destacando la propuesta inicial de Todorov y la de Rosemary Jackson, quien la rebatió posteriormente. Antes de comenzar a debatir hasta qué punto se inscribe o no la literatura de nuestra autora dentro de este género, debemos precisar que existe una dificultad intrínseca de delimitación del concepto de literatura fantástica ya que junto a múltiples definiciones y aproximaciones a la misma, hay que tener en cuenta los lenguajes o las relaciones que se establecen entre la realidad y la literatura. Además, es un género que ha presentado diferentes evoluciones, formas y tendencias a lo largo de los siglos y en distintos lugares, lo que complica los estudios sobre él. Para unos ha sido un género o subgénero, para otros una modalidad (Todorov), un tipo de discurso (Lía Swartz Lerner), un tipo ficcional (Susana Reisz de Rivarola<sup>56</sup>), una lógica narrativa (Irene Bessière<sup>57</sup>) o una retórica de lo

---

<sup>56</sup> Susana Reisz de Rivarola, “Ficcionalidad, referencia y tipos de ficción literaria”, *Lexis*, II, 2, (1979), 152 y ss.

<sup>57</sup> Irene Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (Paris : Larrouse, 1974)



irreal (Christine Brooke-Rose<sup>58</sup>). Normalmente los estudios iniciales y más difundidos coincidieron en señalar que este género tenía la capacidad de despertar miedo u horror en el lector. Entre esas fundamentales propuestas están las de Roger Callois (*Images, images*), Lovecraft (*Supernatural Horror in Literature*), Peter Penzolt (*The Supernatural Fiction*), Marcel Schneider (*La littérature fantastique en France*), Loius Vax (*L'art et la littérature fantastique*), Pierre Mabilie (*Le miroir du merveilleux*) y Eric S. Rabkin (*The fantastique in Literature*). En sus inicios, en el siglo XVIII la literatura había tenido un halo simbólico o alegórico, momento del que parten, precisamente, estas nuevas modalidades literarias y artísticas que enfrentan al artista a su propio arte y al mundo. A partir de entonces, la literatura, como otras artes, va adquiriendo un valor subversivo que perdurará hasta nuestros días. El arte y la literatura en particular comienzan a destruir la concepción que teníamos del mundo a medida que la tecnología y los avances sociales se alejan de la uniformidad y la realidad previas, momento en el que el arte deja de servir a una moral, a una religión o a una política, proclamando su autonomía.

No obstante, la literatura fantástica o maravillosa, heredera del Romanticismo, se consideró como un género, incluso un subgénero, y se condicionó su definición a la presencia de un elemento sobrenatural, extraordinario o siniestro. La presencia de lo fantástico se determinará si existe un desajuste, una ruptura entre el referente literario en cuestión y el referente pragmático, y además haber sido provocado o buscado previamente por un escritor, que poseyendo una voluntad de creación fantástica se propone retar al lector, el cual enfrenta lo leído a su realidad o a las creencias de su época.

Para Tzvetan Todorov, en la canónica obra *Introducción a la literatura fantástica* (1970) lo fantástico es un “género evanescente” que se relaciona con la existencia de dos categorías: lo extraño y lo maravilloso.

Lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir: por consiguiente, a un futuro. En lo extraño, en cambio, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de esta suerte, al pasado. En cuanto a lo fantástico, la vacilación que lo caracteriza no puede, por cierto, situarse más que en el presente.<sup>59</sup>

Añade que, más que un género, en ocasiones será un “modo literario” que puede estar presente en múltiples formas genéricas. Para él lo fantástico implica que:

---

<sup>58</sup> Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, (Cambridge: Cambridge University Press), 1981.

<sup>59</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, (México: Premia, 1981), 32.

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos [...] se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes del mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien, el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas”<sup>60</sup>.

Todorov trabaja con una vacilación necesaria e intrínseca al género que el lector experimenta ante un acontecimiento en apariencia sobrenatural. Para él, lo fantástico puro solo será posible cuando haya un acontecimiento del relato que haga vacilar al lector y a los personajes provocando su indecisión y la identificación del uno con el otro, es decir, que dicho acontecimiento desafíe o quiebre las leyes que limitan la realidad. Además, en su obra se ocupa de la delimitación de lo fantástico con otros géneros próximos como lo extraño, lo maravilloso y sus derivados. Lo extraño puro surge cuando lo sobrenatural no sucede en la realidad, sino en nuestra conciencia, mientras que en lo maravilloso puro lo sobrenatural sí invade la realidad. Siguiendo sus planteamientos, los relatos dominados por lo extraño acabarían teniendo al final del relato una explicación racional, por ejemplo, una coincidencia, la influencia del sueño, de la locura, de la ilusión de los sentidos o de las drogas. Por otro lado, lo maravilloso sí conllevaría una explicación sobrenatural. Este planteamiento está estrechamente vinculado con los límites de la razón. Así, para Risco, “lo fantástico es indisociable del racionalismo y del realismo, de donde se desprende su carácter de fantasía mimética y, de hecho, de construcción oximorónica”<sup>61</sup>. El relato partirá de sus leyes propias y jugará con la experiencia empírica y vital de cada uno mostrando su independencia. A partir de aquí, que este tipo de literatura nos coloque ante referentes de la vida cotidiana que entran en conflicto con lo racional e irracional será lo que provoque la ambigüedad y la continua vacilación entre lo conocido, lo posible y lo determinado.

Vinculando lo fantástico, a lo real y a lo maravilloso, el modelo teórico de Todorov y característica básica según él para la aparición de lo fantástico, es la existencia de un suceso extraño y sobrenatural y la percepción que de este suceso tenga el lector, el cual solo manejará las leyes naturales para su interpretación. Ante un acontecimiento extraño la vacilación producida entre si este se trata de un fenómeno natural o sobrenatural es lo que conllevará el efecto fantástico final.

---

<sup>60</sup> Ibid. 24.

<sup>61</sup> Antón Risco, *El relato fantástico. Historia y sistema*, (Salamanca: Colegio de España, 1998), 87.

Tanto Todorov como Freud posteriormente, trabajan con el binomio conocido/desconocido. En 1929, la lectura del cuento de E.T.A. Hoffmann “El hombre de arena” suscitó una serie de reflexiones en Freud que se plasmaron en “Lo siniestro”, recogido en el capítulo CIX de sus *Obras Completas*. Freud opone los términos alemanes *heimlich* (lo secreto, lo familiar, lo íntimo) a *umheimlich* (lo desconocido, lo insólito, lo inquietante, oculto y disimulado). Es su definición del último, Freud recurre a Schelling: “se denomina *Umheimlich* todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto...se ha manifestado”<sup>62</sup>. Deducimos de aquí la dualidad que ve Freud en la realidad entre lo conocido y lo oculto, lo cual se mide por la capacidad perceptiva del sujeto. Para el psiquiatra, lo siniestro es esa sensación inquietante que acaba revelando elementos del ámbito secreto que debieron permanecer ocultos. El sentimiento de lo extraño, según Freud, se asocia la aparición de una imagen originaria en la infancia del individuo, un espanto que surge de una imagen o una cosa conocida y desde siempre familiares, entre ellas las impresiones producidas por los autómatas, las figuras de cera, los dobles, etc. podrían producir esa inquietante extrañeza que él define como:

El efecto que se produce cuando la frontera entre la fantasía y realidad se ve borrada, cuando se nos presenta como real algo que hasta ese momento habíamos considerado fantástico, cuando un símbolo asume toda la eficiencia y todo el significado de lo simbolizado y otras cosas similares.<sup>63</sup>

Freud también trabajó con el sentimiento de lo extraño, (das *Unheimliche*), el cual se relacionaría con la aparición de una imagen originada en la infancia del individuo o de la raza y que provoca la reacción del miedo. Lo siniestro sería aquella suerte de espanto o angustia que estaba escondido en el sujeto y emerge al encontrarse con una imagen, esto es, un sentimiento originado por lo familiar (*Heimlich*) que fue reprimido por el sujeto. Su planteamiento se relaciona con el sentimiento que lo acontecido despierta en la persona y no con un acontecimiento natural, por lo que un hecho podría despertar distintas reacciones a cada individuo, y en nuestro caso, a cada lector. Freud, quien situó a E.T.A. Hoffmann como maestro de lo siniestro en la literatura, analiza la procedencia de esta sensación en el receptor:

---

<sup>62</sup> Schelling, citado por Freud, *Obras Completas*, 1981, 2487.

<sup>63</sup> Sigmund Freud, *L'inquietante étrangeté et autres essais* (París : Gallimard, 1985), 251.

La voz alemana «unheimlich» es, sin duda, el antónimo de «heimlich» y de «heimisch» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro.<sup>64</sup>

De ahí que lo fantástico se haya vinculado a lo siniestro, y como indica Chinchilla “es siniestro porque pone al sujeto en una situación que se escapa del control racional generado por la posibilidad de explicarlo mediante la lógica constituida sobre la base del consenso social”<sup>65</sup>. Lo siniestro es la muestra de interés por eventos que regresan como materia reprimida desestabilizando al sujeto, las normas estéticas y el orden social. Lo reprimido fue una materia que interesó, como se ha descrito arriba, a los surrealistas. De hecho, hasta en la definición del movimiento, Breton proclama lo siguiente:

Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo no comunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Sería vano buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto.<sup>66</sup>

Las características en común podrían partir de un encuentro entre ambos, entre Freud y Breton en Viena en 1921, aunque el francés ya estaba familiarizado con sus textos y al mismo tiempo la definición freudiana de lo maravilloso se asemeja a la de los surrealistas. Para Freud lo siniestro implicaba el retorno de algún fenómeno familiar que se había reprimido y, por lo tanto, vuelto extraño. De esta forma,

Ese retorno a lo reprimido genera ansiedad en el sujeto, volviendo ambiguo el fenómeno, y esa ambigüedad ansiosa produce los principales efectos de lo siniestro: (1) una falta de distinción entre lo real y lo imaginado, el fin más básico según Breton en los dos manifiestos; (2) una confusión entre lo animado y lo inanimado, de lo cual los maniqués, las muñecas, las figuras de cera y los autómatas son ejemplos, todas imágenes cruciales en el repertorio surrealista; y (3) la usurpación del referente por el signo o de la realidad física por la psíquica.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Sigmund Freud, “Lo siniestro” en *Obras completas III*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 1973), 2484.

<sup>65</sup> Verónica M. Chinchilla, “Silvina Ocampo: lo siniestro está en casa”, *Revista de Lenguas Modernas*, 15, Editorial Universidad de Costa Rica, San José, (jul. 2011): 61-75.

<sup>66</sup> André Breton: “Second manifiesto du Surréalisme” en *La Revolución Surréaliste*, n°12, 15/12/1929 [traducido al castellano en *Manifiestos del surrealismo*, (Buenos Aires: Argonautas, 2001), 84].

<sup>67</sup> Foster, *Belleza compulsiva*, 37-38.

Entre las creencias “primitivas” Freud señaló la actividad mental animista, la magia, la brujería, el mal de ojo y el doble, entre otras, que igualmente siguieron los surrealistas y fueron reflejadas en su arte.

La transgresión de leyes y normas en un mundo concreto como ruptura de la verosimilitud se consideran literatura fantástica, pero añadiríamos que no son exclusivos de ella. Para Lotman<sup>68</sup> la narración y el mundo de lo fantástico poseen todos los criterios de lo cotidiano/real en el que por sorpresa los personajes se enfrentan a toda clase de situaciones que superan la experiencia del mundo natural.

Por su parte, la crítica literaria francesa también realizó su aportación, teniendo toda ella un elemento en común: la necesidad de que la irrupción del contenido fantástico se produzca en el ámbito cotidiano. Según Castex<sup>69</sup> “Le fantastique se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans la cadre de la vie réel”; Vax<sup>70</sup>, para quien la indecisión del lector era fundamental, define lo fantástico en estos términos: “Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l’inexplicable” o Callois<sup>71</sup>: “Tout le fantastique est rupture de l’ordre reconnu, irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne.” Este último, quien ya había diferenciado lo fantástico de lo maravilloso y definió por separado el cuento de hadas de la ciencia ficción y lo fantástico como tal, marca los primeros ejemplos de esta modalidad literaria entre los años 1820 y 1850.

A pesar de todo, en ensayos posteriores, la teoría de Todorov ha padecido distintas críticas y refutaciones. Por ejemplo, Barrenechea, no acepta la identificación del búlgaro de lo fantástico puro con la vacilación interpretativa del personaje y del lector, sino que lo primordial para ella sería la sensación de problematización que se deriva del contraste o de la tensión entre acontecimientos que pertenecen a órdenes contrarios. A la literatura fantástica pertenecerían “obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto, en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto.”<sup>72</sup> Para Barrenechea lo fantástico es “la existencia en la representación literaria de una problematización en torno a la presencia de hechos irreales, anormales o a-

---

<sup>68</sup> Jurij Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (Munich: Fink, 1972).

<sup>69</sup> Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (Paris : Corti, 1968), 8.

<sup>70</sup> Louis Vax, *L'Art et la Littérature Fantastique* (Paris: Presse Universitaire de France, 1970), 6.

<sup>71</sup> Robert Callois, *Au coeur du fantastique* (Paris : Gallimard, 1965), 161.

<sup>72</sup> Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, XXXVII, 80, (1972), 393.

naturales en contraste con hechos reales, normales o naturales”<sup>73</sup>. Semejante opinión a la de Rosemary Jackson, quien claramente argumenta “la narrativa fantástica confunde elementos de lo maravilloso y de lo mimético [...] Arranca al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para meterlo en algo más cerca del ámbito normalmente asociado con lo maravilloso.”<sup>74</sup> Barrenechea, además, resalta el papel de lo alegórico y el refuerzo que este puede suponer para la negación de lo real dentro de este género en oposición a la opinión de Todorov, para quien la alegoría debía indicarse expresamente en el texto y negaba la posibilidad de un sentido figurado dentro del texto fantástico.

Las objeciones de Jackson en *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981) a la propuesta todoroviana se resumen en la falta de vínculos que este establece con la ideología y su rechazo a tener en cuenta los aportes del psicoanálisis, ya que para ella la literatura fantástica es uno de los géneros literarios que emerge de deseos inconscientes. Teniendo en cuenta su perspectiva, no valoraríamos lo fantástico como un género evanescente según la descripción de Todorov, sino que sería un modo de representación que puede tener distintas funciones dentro del sistema literario, como representar toda clase de ideologías científicas, filosóficas, literarias e incluso sociales: “It is perhaps more helpful to define the fantastic as a literary model rather than a genre, and to place it between the opposite modes of the marvellous and the mimetic”<sup>75</sup>. Surge pues una modalidad no definida históricamente que se ha desarrollado en diversos géneros y subgéneros a lo largo de los tiempos. No le niega, ni mucho menos, su carácter subversivo, el cual reside en la disolución de un orden simbólico limitado y en su capacidad para crear una duda o incertidumbre en el receptor. En su definición de esta modalidad, le otorga especial importancia al término óptico de lo paraxial:

The term paraxis is also a technical one employed in optics. A paraxial region is an area in which light rays seem to unite at a point after refraction. In this area, object and image seem to collide, but in fact neither object nor reconstituted image genuinely resides there: nothing does. This paraxial area could be taken to represent the spectral region of the fantastic, whose imaginary world is neither entirely 'real' (object), nor entirely 'unreal' (image), but is located somewhere indeterminately between the two.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> Barrenechea, “Ensayo de una tipología de literatura fantástica”.

<sup>74</sup> Rosemary Jackson, *Literatura y subversión*, (Buenos Aires: Catálogos), 1986.

<sup>75</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, (London: Methurn: 1981), 33.

<sup>76</sup> *Ibid.* 19.

Asimismo, cuenta con el término de lo extraño (*the uncanny*) según como lo habían utilizado la filosofía (Heidegger o Cixous) y el psicoanálisis (Freud) para señalar un área molesta, perturbadora y vacía al mismo tiempo. De ahí que lo fantástico no se defina vinculándolo a lo real o lo no real como señala igualmente Irene Bessiére, sino que se mueve en lo ambiguo, en un territorio entre ambos límites. A esta propuesta se circunscribe también Bessiére. Según el enfoque reconstructivo de esta última en *Le récit fantastique* (1974) este tipo de cuento “se présente comme la transcription de l’expérience imaginaire des limites de la raison”<sup>77</sup> y surge cuando lo verosímil se opone a lo inverosímil dentro de una cultura concreta y delimitada históricamente. Tiene en cuenta, pues, el nivel textual y el contextual. En oposición a Todorov y junto a Jackson, niega la condición genérica de lo fantástico y la necesidad de la duda del lector ante lo leído como condición indispensable para la acotación de un texto como fantástico. Para Bessiére, la producción fantástica es una muestra estética de las modificaciones culturales y sociales:

Le récit fantastique utilise des cadres socio culturels et des formes de l’entendement qui définissent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l’étrange, non pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d’une civilisation relatifs aux phénomènes qu’échappent à l’économie du réel et du surnaturel, dont la conception varie selon l’époque.<sup>78</sup>

Además, señala como indispensable un elemento insólito dentro de la narración, que en nuestros textos no tiene por qué tener una explicación real o sobrenatural.

Por su parte, Finné<sup>79</sup> menciona para lo fantástico la categoría de “irritación” ya que se refiere a las continuas transgresiones de los conceptos que de realidad y de experiencia cotidiana tienen los receptores. Para Finné la literatura fantástica parte del azar, del juego y la arbitrariedad:

La littérature fantastique se situe d’emblée sur le plan de la fiction pure [...]. Le fantastique est jeu [...]. Le fantastique est donc une forme de l’art pour l’art, un jeu, une gratuité, non un tremplin [...]. Le récit fantastique ne se veut plus un reflet de la réalité, ne cherche plus à accréditer certains croyances, mais bien à divertir –j’ose à peine écrire : à détendre<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Bessiére, *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*, 60.

<sup>78</sup> *Ibid.* 11.

<sup>79</sup> Jean Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l’organisation surnaturelle* (Bruselas : Editions de l’Université de Bruxelles, 1980) 123-155.

<sup>80</sup> *Ibid.* 15.

Según él, el discurso fantástico se niega a la representación de la realidad, no tiene por qué comunicar ideología o creencias, sino que recrea una realidad por sí misma. Por tanto, Finné se distancia del resto de las definiciones de este género al negar que lo fantástico se refiera a la realidad. Asimismo, marca lo neofantástico como una forma discursiva que se separa de lo fantástico al incluir ideas que representan un relativismo psicológico y filosófico, así como la recurrencia a postulados metafísicos o teleológicos. Finné<sup>81</sup> distingue tres subtipos textuales de lo fantástico:

1. Lo fantástico canónico, que estaría siempre en relación con la realidad. Posee un carácter lúdico y no busca ningún fin. Se desarrolla en el mundo cotidiano.
2. Lo fantástico sin relación ninguna con la realidad.
3. Lo neofantástico, que emplea lo fantástico para difundir alguna idea. Es una modalidad analítica y teleológica.

Por otro lado, Wünsch<sup>82</sup> prima el antimimetismo de la literatura fantástica como primordial. Su definición es, pues, demasiado general, ya que en este género irrumpe un elemento que no es real, un solo elemento particular pero no rompe con toda la realidad como tal. La mimesis es cierto que no es total, pero tampoco se pretende revertirla.

En relación a lo hispanoamericano, Alazraki, viendo que la definición tradicional no se ajusta del todo a la literatura practicada por Kafka, Borges o Cortázar acuña el término *neofantástico*. De hecho, el propio Cortázar se postuló ante el asunto: “Casi todos los cuentos que escribo pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre”<sup>83</sup>. Y ese nombre es el que le otorgó Alazraki, término que se utilizaría cuando estemos ante mundos inscritos en un sistema de signos autorreferenciales. Se crean, por lo tanto, mundos virtuales. Este relato neofantástico prescinde del miedo, característica básica de los relatos fantásticos canónicos, y lo otro o lo desconocido nace de una forma diferente de percibir la realidad circundante y cotidiana. Esa nueva percepción no tiene porqué despertar una sensación de miedo o sorpresa en el lector, esa característica, para el crítico, queda relegada a las obras fantásticas del siglo XIX. Ese nuevo fantástico de Alazraki crea igualmente una ambigüedad producto del rechazo a la visión unívoca de la realidad, pero esta responde a unas “leyes inéditas, a una poética de la indeterminación

---

<sup>81</sup> Ibid. 15-17.

<sup>82</sup> Marianne Wünsch, *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1991) 17.

<sup>83</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *Casa de las Américas*, La Habana, núm. 15-16, 1962, 3.



que es lo opuesto al simbolismo objetivo e institucional del medioevo.”<sup>84</sup> En lo neofantástico cada detalle, desde el inicio se propondrá crear una incertidumbre en el lector sobre los límites de la realidad, desarticulando leyes naturales, seres u objetos para rearticularlos de forma nueva o arbitraria.

Esta modalidad moderna tiene carácter dialógico, un diálogo con lo real, lo posible y con el otro. Este rasgo será especialmente visible en la literatura fantástica con matiz subversivo y no solo lúdico, ya que se quiere dar voz al otro, al marginado y a lo ilógico, pero sin renunciar a la lógica y a los planteamientos creativos manteniendo siempre una tensión entre ellos. Por ejemplo, el propio Bioy Casares elabora sus ficciones con distintas perspectivas narrativas y explicaciones posibles, de hecho, rompe el espacio tiempo, como en *Plan de evasión*, *El sueño de los héroes* o *La invención de Morel*.

A la nueva literatura fantástica le interesa el juego con la perspectiva, y por ello el problema de la visión y de la mirada. El sujeto que narra o el sujeto que lee pueden imponer su propia visión; según desde dónde se mire o cómo se haga el relato fantástico puede asimilarse o resolverse de distinta manera. Para ello, los autores juegan con los vidrios, las imágenes espectrales, la ceguera o la narración a través de un filtro que modifica nuestra visión. Por otra parte, en el espacio fantástico pueden coexistir elementos incongruentes entre sí, esos hechos normales / a-normales de los que hablaba Barrenechea. Un espacio que se alejará de los tradicionales, teniendo lugar los hechos contados en la simple cotidianeidad, en la casa, las calles urbanas o los jardines cuidados por el hombre. En todo caso, si el espacio fantástico carece de limitación, se preferirán los espacios indeterminados, ficticios, creados por el autor con sus propias leyes y para sus claros propósitos. Esta intromisión de lo fantástico en la cotidianidad será una de las maneras más efectivas para convertir un cuento o novela en una pieza de la literatura fantástica, siendo un recurso que emplearon con fruición los argentinos del grupo borgiano y la misma Ocampo.

Se sigue respetando el precepto todoroviano de hacer vacilar al lector ante lo leído, provocando la duda del lector, aquella definida por García Ramos como: “La duda más profunda del relato fantástico es aquella que hace tambalear hasta lo más evidente del mundo en el que el lector se siente instalado”<sup>85</sup>. Se diferencian, pues, de los cuentos

---

<sup>84</sup> Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, 73.

<sup>85</sup> Arturo García Ramos, *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX. Mímesis y verosimilitud* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1990), 30.

maravillosos, “puros”, a la manera de Todorov, en los cuales los elementos sobrenaturales no despiertan ninguna reacción concreta en el lector ni mucho menos en los personajes, teniendo a los cuentos de hadas como clásicos ejemplos. Aun así, la intención de estos relatos, fruto de la tradición oral en muchos casos, era la de transmitir una lección moral o una enseñanza práctica, esto es, un fin pedagógico que se pierde en la narrativa fantástica, o maravillosa, posterior en muchos casos, ya que la importancia de los relatos del siglo XX recaerá en la indeterminación narrativa como forma para despertar la imaginación de un lector acostumbrado a unos tópicos, unos personajes, un lenguaje e, incluso, a unos desenlaces. Se buscará, pues, con la narrativa de ficción crear incertidumbre ante lo real.

### **2.2.3.2 La literatura fantástica en Argentina y la *Antología de la literatura fantástica* (1940)**

Muchos ven los inicios de la vertiente de la literatura fantástica y de terror practicada por Borges, Silvina, Bioy o Peyrou en el Romanticismo hispanoamericano, en concreto, en el “Gaspar Blondín” del ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889) o en Juana Manuela Gorriti (1818-1896), quien es además la precursora de la literatura femenina en Argentina. Durante el XIX predominó en este país una modalidad fantástica que tendía al positivismo comtiano, distanciándose pues del idealismo del Romanticismo previo. De este modo la ciencia entraba en la literatura, extendiéndose al nivel de lo intangible, del misterio y de la magia. Posteriormente, en la vanguardia y, en concreto, durante las dos primeras décadas del siglo XX hay una evidente voluntad de producir un arte desvinculado del realismo y del naturalismo imperantes y en clara sintonía con los modelos extranjeros, entre los que estaba madurando la narrativa breve que recurría a experiencias sobrenaturales, a situaciones extrañas e intuiciones que apelaban directamente a la imaginación. La escritura que se pretende lograr es, por consiguiente, más artística y cuidada. Sin embargo, el origen de esta tendencia se puede encontrar realmente en la década de 1870, momento de convivencia del relato fantástico con el policíaco o con la ficción científica cultivada por una generación de hombres que incluye a Luis V. Varela, Paul Groussac o Eduardo L. Holmberg, quienes influyeron posteriormente al uruguayo Horacio Quiroga o a Leopoldo Lugones, el gran iniciador de

esta tendencia, como indica de Mora Valcárcel<sup>86</sup>, nómima que incorpora a Guillermo E. Hudson, Carlos Monsalve y los ya citados Gorriti y Holmberg. No obstante, fue en el Modernismo, precisamente con los cuentos de Horacio Quiroga (1878-1937) o del mismo Lugones (1874-1938) cuando comenzó a desarrollarse el género, aunque sin abandonar ciertos temas de arraigo romántico o asentados en la tradición y la cultura hispanoamericanas. A partir de ellos, el perfeccionamiento se produjo con el inigualable trabajo de los argentinos Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, edad de oro de la literatura fantástica que comenzó con la edición de los primeros cuentos de Borges en la revista *Sur*. Sus cuentos introdujeron los nuevos temas que ensayaban con los límites de la realidad y de lo verosímil, realidad destruida en muchos casos para superponer lo onírico y lo sobrenatural. Para ello llevaron a cabo un enriquecimiento del lenguaje con el cual lograron complejas ficciones que se aproximaron, en ocasiones, a las fronteras de lo filosófico y lo metafísico. Fueron quienes con su trabajo, tomando las palabras de Rodríguez Monegal, recurren a las ficciones “no para escapar de la realidad cotidiana sino para expresar lo que la literatura realista no alcanza a mostrar. Es precisamente por su valor de metáfora de la realidad que la literatura fantástica exprese una visión más compleja que lo real.”<sup>87</sup> Establecemos, por tanto, la década de los treinta como el comienzo de esta nueva configuración de lo fantástico de la que se vale Silvina y a la que contribuyó con su trabajo, como lo hicieron Bioy Casares o Manuel Peyrou. Lo fantástico se instala como poética y como práctica en una parte importante de la narrativa argentina que abandona los relatos costumbristas y realistas. El momento de la escritura de estos autores fue, al mismo tiempo, una corriente en desarrollo y su momento de mayor esplendor. A pesar de todo, la obra tan personal de nuestra autora no termina de encajar en los moldes generales. Su sarcasmo, el humor negro, la crueldad, lo siniestro, la perversidad infantil o la incesante presencia de mujeres son recursos que complican la adscripción de Silvina Ocampo al fantástico rioplatense ordinario, aunque a día de hoy no podemos obviar que su trabajo ocupa un lugar destacado, y cercano en alguna época, entre nombres como Borges y Bioy Casares, o Wilcock, Armonía Somers y Alejandra Pizarnik.

---

<sup>86</sup> Carmen de Mora Valcárcel, “La literatura fantástica argentina en los años veinte: Leopoldo Lugones”, *En Breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995), 45.

<sup>87</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Borges por sí mismo*, (Barcelona: Laia, 1984), 71.

La corriente de la literatura fantástica a la que nuestra autora se adhiere, por tanto, es una vertiente de esta que surge a finales del siglo XIX y alcanza su etapa de plenitud en el siglo XX gracias a la prosa de ficción de muchos de los grandes escritores del momento en cuestión y que sobre todo tiene al Río de la Plata como punto focal en su desarrollo y auge, teniendo, como no, a Jorge Luis Borges como exponente principal de este programa literario. El elemento fantástico de sus ficciones nace de la creencia de que existe un componente irreal en nuestro universo, es decir, que la realidad que compartimos como sujetos con los otros contiene también elementos incoherentes y sin justificación. Asimismo, la literatura fantástica argentina de estos años puede considerarse como una práctica escritural propia de un grupo de *Sur*, entre los que destacan Borges, Bioy, Bianco y Silvina. Todos ellos cultivaban formas y temas de manera similar, rechazaron la novela psicológica y defendieron la perfección formal de los cuentos fantásticos y detectivescos. Aunque no tuvo una evolución orgánica, Nicolás Cócara, prologando *Cuentos fantásticos argentinos*<sup>88</sup> afirma que el inicio de esta tradición fantástica en Argentina se encuentra en “los mitos de nuestra tierra” lo que le permite elaborar un catálogo diacrónico de autores y obras que va desde Martín del Barco Centenera, Ricardo Rojas o Lugones hasta Borges y Peyrou. Con parecido origen fue con el que trabajaron Barrenechea y Speratti Piñero en *La literatura fantástica en la Argentina*<sup>89</sup>.

Por otra parte, Leopoldo Lugones publicó a principios del siglo XX algunos cuentos que podrían considerarse como los primeros de la literatura fantástica de Argentina al romper con lo convencional, aproximarse a lo oculto, lo esotérico y mostrar, al mismo tiempo, los intereses metafísicos y culturales del Modernismo; aunque como hemos indicado ya, en el XIX había algunos escritores que se acercaron a este género imitando los modelos románticos y simbolistas europeos: Juana Manuela Gorriti, Lucio V. Mansilla, Eduardo Wilde, Miguel Cané o Martín García Merou, entre otros. Como queda constatado en la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* pocos eran los cuentos argentinos allí incluidos ya que para los compiladores era un género emergente con grandes intérpretes extranjeros y solo en la segunda aparecerían ya algunos argentinos, como Lugones con “Los caballos de Abdera”, “Tantalia” de Macedonio Fernández, quien incluyó reflexiones metafísicas en sus cuentos así como un

---

<sup>88</sup> Nicolás Cócara, *Cuentos fantásticos argentinos*, (Buenos Aires: Emecé Editores, 1960).

<sup>89</sup> Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en la Argentina*, (México: Imprenta Universitaria, 1957).

cuestionamiento filosófico de la realidad, indagó en la irrealidad de la realidad y rebasó los límites de lo verosímil; “El gato” de H. A. Murena o “Casa tomada” de Julio Cortázar.

Lugones pudo ser el primero al cultivarlo en sus libros *Las fuerzas extrañas* (1906), *Cuentos fatales* (1924), *El ángel de la sombra* (1926) y *Filosofísula* (1924). Muchas de las historias recogidas en estos libros están más allá de lo real o carecen de explicaciones finales satisfactorias y verosímiles. Por el contrario, otros dicen que el primer lugar dentro de la literatura fantástica del Río de la Plata lo ocuparía el uruguayo Horacio Quiroga, quizás atendiendo a la fecha de publicación de las obras de carácter fantástico de este, anteriores a las de Lugones pero redactadas con posterioridad. Es decir, las que para este caso nos interesan aparecieron después de 1917, año de la publicación de *Cuentos de amor, de locura y de muerte*.

Sea como fuere, no podemos negar tampoco la importancia del Modernismo. Los escritores que siguieron este movimiento se apartaron de cualquier sistema preconcebido y reglado, como lo habían hecho románticos antes que ellos, y forjaron un sistema –en este caso fantástico– propio, huyendo de la homogeneidad romántica y toda regla prefijada. Edgar Allan Poe sería el iniciador de esta ruptura en la literatura anglosajona, pero a nivel hispanoamericano se daría con los modernistas.

El 24 de diciembre de 1940 finalizó la impresión de la *Antología de la literatura fantástica* editada por primera vez por *Sudamericana* en Buenos Aires. La colección estaba integrada por textos, sabios y escrupulosamente elegidos y traducidos, así como selectas versiones extranjeras. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo fueron los recopiladores de esta canónica antología, primera con carácter didáctico del género en Argentina. El prólogo tiene prácticamente carácter de manifiesto y la labor antológica de los compiladores sugiere una preocupación metaliteraria, sobre todo por el orden de los textos, la solidez de los mismos y por las diferentes prácticas que del género se ofrecen. Esto se confirmaría con la inclusión de textos de los autores mismos o de su círculo, a saber: “Sombras suele vestir” de José Bianco, “Tlön, Uqbar, Tertius” de Borges o “La expiación” de Silvina en la segunda edición de 1965, abierta la antología con “Enoch Soames” de Max Beerbohm.

La edición del cuarenta es menos conocida y editada que la segunda de 1965, la cual incluye varias modificaciones. Por ejemplo, la segunda y posteriores organizan los relatos por orden alfabético de los autores, la primera por bloques o similitudes

temáticas, como la presencia de un doble, los fantasmas, la metempsicosis, relatos zoomorfos, etc. y descartan todo orden cronológico, lo que facilitaría ver la evolución genérica. Igualmente, se incluyen cuentos breves o microrrelatos, como “Diálogo de fantasmas” de Frost o “La persecución del maestro” de Alexandra David-Neel, interés de esta modalidad visible también en su antología *Cuentos breves y extraordinarios* de 1953. De la tradición hispana incluyen a Macedonio Fernández, Santiago Dabove, Manuel Peyrou, Borges, Leopoldo Lugones, Pilar de Lusarreta, Arturo Cancela y en la reedición del sesenta y cinco, junto a los citados, a José Bianco, Bioy Casares, Julio Cortázar, Elena Garro, H. A. Murena, Carlos Peralta y Silvina Ocampo. Wilcock, incluido en ella, se pronuncia al respecto:

Estos nombres –Silvina Ocampo, Bioy Casares y Borges– fueron la constelación y la trinidad de cuya gravitación saqué especialmente esa leve tendencia que puede advertirse en mi vida y en mis obras, a elevarme –aunque sea modestamente– por encima de mi gris humano nivel original. Borges representaba el genio total, ocioso y perezoso; Bioy Casares la inteligencia activa; Silvina Ocampo era entre ellos dos, la Sibila, la Maga que les recordaba en cada movimiento y en cada palabra la singularidad y el misterio del universo.<sup>90</sup>

El mismo Bioy, en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, habla de una tradición universal sin un origen preciso y difícil de definir y acotar, es decir, que sea anterior a su generación y por ello crea una genealogía. Para König, a propósito del fantástico modernista, observa como “la expresión fantástica deja de ser en este periodo un fenómeno literario circunstancial y subsidiario como lo era en el periodo romántico”<sup>91</sup>. Lo fantástico es una actitud frente al mundo moderno, más racional y mercantilista que no supuso en Latinoamérica un género marginal, sino que alcanzó amplia difusión y fue casi un *modus operandi* en todos los ejes del continente.

La *Antología*, cuyo título impone una inclusión de los textos en un género, fue una defensa del género, resultado de un periodo de lecturas de los compiladores, una relación del material apreciado, convirtiéndose, pues, el lector en un compilador, en un revelador de historias reprimidas. Dicha lectura es introducida por Bioy Casares en el canónico prólogo. Para Louis:

---

<sup>90</sup> Wilcock, citado por Héctor Bianciotti, “Juan Rodolfo Wilcock. La felicidad del poeta”, *La Nación*, 1/02/1998.

<sup>91</sup> Irmtrud König, *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, (Frankfurt am Main/ Bernm New York: Peter Lang, 1984), 88.

La distancia entre los textos elegidos y el prólogo es aún más evidente cuando se considera que en ese texto Bioy oscila constantemente entre la tentación de definir lo fantástico como género teórico y el simple catálogo de temas y recursos; a esto hay que agregar la vacilación entre un intento de definición teórico y una caracterización histórica del género<sup>92</sup>.

Se le criticó que muchos de los asuntos a los que se refiere no fueran ejemplificados con posterioridad. A pesar de las explicaciones de Bioy en el prólogo a la edición de 1940, no se recoge en la antología casi ningún ejemplo de esos textos que propongan una explicación clara de los acontecimientos fantásticos relatados, de hecho predominan en ellos una ambigüedad que deberá ser resuelta por el lector. Se exalta el cosmopolitismo cultural argentino, que excluye a Horacio Quiroga o Lugones. En la primera edición ni un solo autor latinoamericano es incluido como modelo original, sino que para ellos está en la literatura oriental, en la europea, y tan solo como iniciadora en la nómina está Elena Garro. Los autores incluidos responden a un modelo muy difundido en la Argentina del momento y al propio gusto literario de los compiladores y defensores del género.

Hay apariciones y desapariciones entre la primera y la segunda edición que se detallarán más adelante. Entre los nuevos nombres hallamos a Cortázar, Bianco, Elena Garro, H.A. Murena, Wilcock, Bioy y Silvina, así como nuevos relatos de autores ya incluidos en la primera edición. Con respecto a las omisiones, de las cuales fueron conscientes los tres, Bioy se pronuncia en el prólogo brevemente y promete una segunda antología que nunca llegó, tan solo una segunda edición que sí incorporó algunos nombres mientras eliminaba otros.

Con respecto al criterio editorial o compositivo, carece de periodización, de hecho, el mismo Bioy afirma que si siguiera el criterio geográfico e histórico resultaría una obra irregular, de ahí que justifique las ausencias o la ordenación como resulta del criterio hedónico que siguieren, es decir, tomando solo como criterio de inclusión o exclusión la apreciación personal de los compiladores. No hay, por ejemplo, ningún alemán, cuando se había considerado uno de los grandes países de difusión del género. Al respecto, Roger Callois comenta en una carta a Victoria Ocampo:

He visto la Antología Borges-Adolfito-Silvina; es desconcertante desde cualquier punto de vista. Hasta ahora, Alemania era considerado el país por excelencia de la literatura fantástica: no hay, por decirlo así, ningún alemán (Kafka es judío y checo) en la Antología. ¿Tal vez un

---

<sup>92</sup> Annick Louis, "Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49, núm.2, (2001): 415.

olvido? En cuanto a poner a Swedenborg, es increíble: nunca tuvo la intención de escribir literatura fantástica. Y si uno se ocupa de la literatura fantástica involuntaria, entonces puede empezarse con la Biblia y algunas otras obras del mismo tipo, bastante importantes. No encuentro que sea muy correcto el haber puesto a M.L.D. y a Borges mismo. Por lo común, el que hace una antología evita incluirse en ella.<sup>93</sup>

La yuxtaposición de textos es notable, y los mismos tienen diversa naturaleza: cuentos, fragmentos de novela, obras de teatro, textos de tema mitológico. De lo que se deduce que lo fantástico no es un género sino que se presenta en diversos de ellos como una característica. Así, “La noche incompleta” de Peyrou puede ser considerado un relato policial, “La esperanza” de Villiers de L’isle Adam o “Donde está la cruz” de Eugene O’Neill son relatos psicológicos; *Malay magic* de W.W.Skeat sería un relato mitológico o “El árbol del orgullo” de Chesterton un relato oriental.

La imprecisión de la definición aportada por Bioy Casares está posiblemente más cerca de la práctica escritural de Silvina que la de Borges, por ejemplo, y sin duda, distanciada de la narrativa de Bioy. En el prólogo, Bioy propone una clasificación de los cuentos fantásticos según su explicación:

- a) Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural.
- b) Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural (“científica” no me parece el epíteto conveniente para estas intenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis).
- c) Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural [...]; los que admiten una explicativa alucinación. Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor, generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico.<sup>94</sup>

En las observaciones generales con respecto a la técnica que Bioy Casares hace en el prólogo a la *Antología* propone una delimitación del género. En primer lugar, habla de la importancia del ambiente o de la atmósfera en los primeros argumentos fantásticos para propiciar el miedo. Luego estas, con el tiempo, se volvieron realistas y conocidas, en un mundo creíble sucederían hechos increíbles –como hace Silvina Ocampo. Según el argentino, el efecto de miedo y de sorpresa sería pues mayor que la instalación del argumento en entornos remotos y ambientes fantasmagóricos. Igualmente, en el prólogo se rechazan las novelas psicológicas, como evidenciaron Bioy Y Ocampo en su narrativa, ya que prefirieron detenerse más en el acontecimiento que en lo psicológico. Como

---

<sup>93</sup> Roger Callois, *Correspondance. Roger Callois-Victoria Ocampo*, (Paris: Stock, 1997), 115-116.

<sup>94</sup> Bioy Casares, Adolfo, J.L. Borges, y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, (Buenos Aires: editorial Sudamericana, 1965), 7.



Todorov, Bioy comenta la importancia de la sorpresa en el relato fantástico que puede lograrse de diferentes formas:

La sorpresa. Puede ser de puntuación, verbal, de argumento. Como todos los efectos literarios, pero más que ninguno sufre por el tiempo. Sin embargo, pocas veces un autor se atreve a no aprovechar una sorpresa. Hay excepciones: Max Beerbohn, en Enoch Soames, W.W. Jacobs, en La Pata de Mono.<sup>95</sup>

A continuación, realiza una enumeración de argumentos fantásticos ejemplificando con algunos de los cuentos incluidos en la recopilación, y que sería la siguiente: los cuentos en los que aparecen fantasmas<sup>96</sup>, el segundo son los viajes en el tiempo, le siguen la invención de detalles, el viaje en el tiempo, los tres deseos, los argumentos con acción que sigue en el infierno, los que incluyen personajes soñados, metamorfosis<sup>97</sup>, acciones paralelas que obran por analogía, cuentos con tema de la inmortalidad, las fantasías metafísicas, o cuentos en los encontramos fantasmas, vampiros u horror gótico y separadamente, los cuentos y novelas de Kafka. Asimismo, señaló que “viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras.”<sup>98</sup> La literatura fantástica, o el componente fantástico en la literatura, ha estado presente desde los orígenes de la misma, pero la forma en la que la entendemos hoy, en la que la entendían estos autores dista de la idea ancestral ya que trabajan con un concepto de fantasía que empezó a forjarse a partir del siglo XVIII en Europa, el cual desarrolló a su vez una intensa teorización. Muchos han intentado definirla, darle un carácter sistemático, acotar una lista cerrada de temas fantásticos (Callois, Penzoldt o Vax) o limitarla, circunscribiendo la fantasía entre lo maravilloso, lo siniestro o lo mágico. Por su parte, Bioy intenta clasificar estos relatos según la función de la fantasía dentro de ellos, utilizando unas categorías similares a las que aparecerán unos años después en el trabajo de Todorov. Su ensayo es significativo quizás no solo por la vaga definición de lo fantástico que propone para justificar la inclusión de los textos elegidos por la tríada, sino por el análisis de los textos de ficción más recientes de Borges, teniendo todos en común la subversión de lo real.

Lo que los compiladores hicieron con esta edición fue difundir un modelo, incluso de algunos autores que no habían sido considerados como tales, convirtiendo al volumen

---

<sup>95</sup> Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, 5.

<sup>96</sup> Serían dos los incluidos en la segunda edición, el de Ireland y el de Loring Frost. El fragmento de Carlyle tiene el mismo argumento.

<sup>97</sup> Es dentro de este grupo en el que se incluye el único cuento de Silvina Ocampo: “Sábanas de Tierra”.

<sup>98</sup> Bioy Casares, J.L. Borges, y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, 4.

en un elemento de canonización con el tiempo. De los tres el que más había publicado era Borges. Y de los varones sí habían mostrado su opinión acerca de la literatura con algo más que la práctica, mientras que de Silvina solo contábamos con una obra publicada y ninguna percepción teórica. De hecho, incluso sus cuentos editados suponen otra percepción del género, otra línea interpretativa.

Les difficultés de réception d'une œuvre fondatrice c'une tendance (et fondatrice d'une carrière littéraire) comme *Viaje Olvidado* semblent évidentes ; en se plaçant sous la protection tutélaire de la *Antología de la literatura fantástica*, Silvina Ocampo travaille pour accorder à sa production l'autonomie qui lui est spécifique. On peut dire qu'elle adopte les stratégies borgésiennes : elle flirte avec les classifications génériques sans perdre sa liberté et sans renoncer à l'ambiguïté spécifique de son écriture. En d'autres termes : l'incorporation à un genre préexistant qu'elle contribue à redéfinir, lui fournira le support nécessaire à la diffusion de sa production. En ce sens, l'incorporation du récit « La expiación » à la deuxième édition de la *Antología de la literatura fantástica* traduit l'identification d'une tendance de sa littérature au genre fantastique.<sup>99</sup>

Pero si Bioy elabora el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* y Borges el de la *Antología poética argentina*, Silvina quedó silenciada, su palabra la toman los otros en dos géneros que domina y conoce. Esto lo vemos en un diálogo revelador entre Silvina Ocampo y Noemí Ulla:

N. U.: Bioy Casares, Borges y Ud. publicaron la *Antología de la literatura fantástica* en 1940, que es la primera que se hizo en el país.

S.O.: Ya lo creo, yo me entusiasmé con las antologías de cuentos de horror, cuentos policiales, y fantásticos que existían en la literatura inglesa. Había muchísimas cosas de fantasmas...y yo dije, ¿por qué no hacemos una antología de cuentos fantásticos aquí, que no existe?

N. U.: ¿Es decir que la idea salió un poco de Ud.?

S.O.: Prefiero decir del todo. Los libros aparecieron en la casa traídos por Bioy, y yo estaba entusiasmada con eso. En cuanto alguien encontraba un cuento, lo mostraba, lo leía, cada uno por su cuenta o en alta voz, y se elegía de acuerdo con gusto que casi siempre coincidía. Casi siempre estábamos de acuerdo.<sup>100</sup>

Sin embargo, Borges dice lo contrario, “Este libro [*Antología de la literatura fantástica*] lo hicimos Bioy y yo; realmente ella ha colaborado poco.”<sup>101</sup> De los tres, es cierto, que para la fecha, el que tiene una producción literaria mayor es Borges pero la participación de Silvina se ha visto minimizada, atribuida a una relación personal con los otros dos recopiladores. Además, no tenía una participación activa en el panorama

<sup>99</sup> Annick Louis, “Silvina Ocampo et la *Antología de la literatura fantástica*”, *América: Cahiers du CRICCAL*, núm. 17, Paris, 267.

<sup>100</sup> Noemí Ulla, “Silvina Ocampo: escribir toda la vida”, *Vigencia* 49 (1981), 98-102.

<sup>101</sup> Jorge Luis Borges, “Los monstruos y la risa” en *Cultura y Nación, La Nación*, 8 de agosto de 1994.

literario. De ella solo se incluyó en la segunda edición, “La expiación”, un relato que dentro de su ambigüedad se inclina hacia el género fantástico. En conclusión, la *Antología* les sitúa ante el panorama editorial continental, tanto a compiladores como a los autores incluidos, otorgándoles un lugar dentro del mundo literario, sobre todo a Silvina, la menos conocida de los tres.

Veinticinco años después, al prólogo inicial se le incorpora una posdata a la segunda edición de 1965<sup>102</sup>. En ella se justifican las nuevas inclusiones, incluidas las de Bioy y las de Silvina Ocampo. Asimismo, enmienda algunas de las afirmaciones hechas en el prólogo de la primera.

Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión, contar cuentos. De este olvido, surgían monstruos, novelas cuyo plan secreto consistía en un prolijo registro de tipos, leyendas, objetos, representativos de cualquier folclore o simplemente en el saqueo del diccionario de sinónimos [...].<sup>103</sup>

Ya en el capítulo anterior vimos cómo lo fantástico trabaja con el desplazamiento en diferentes niveles y de diferentes formas según el escritor o el país. A partir de la década de los cincuenta surgió cierta confusión entre lo fantástico y el realismo mágico, representada principalmente por el texto de Ángel Flores “El realismo mágico en la literatura hispanoamericana”<sup>104</sup>, leído por primera vez en 1955 y publicado un año después. En estos momentos cualquier desvío de lo real y de las estrategias de la literatura realista (realismo mágico, ciencia ficción, lo real maravilloso, lo fantástico) se considerara parte del mismo fenómeno. Esto sucedió porque las definiciones de Flores no eran muy precisas. Sobre el tema se teorizó durante años, el mismo Anderson Imbert<sup>105</sup>, en un intento de definición de las mismas comentó cómo la literatura fantástica carecía de vínculos con la realidad circundante, por lo que cualquier texto de índole o tema americano pero no totalmente costumbrista o realista sería “realismo mágico”. En su ensayo califica como “literatura fantástica” a muy pocos textos, olvida mencionar la

---

<sup>102</sup> En el anexo II se ofrece el listado completo de los autores incluidos en cada edición y las inclusiones y eliminaciones de la segunda con respecto a la primera.

<sup>103</sup> Bioy Casares, “Prólogo” a la *Antología de la narrativa fantástica*, 8.

<sup>104</sup> Ángel Flores, “el realismo mágico en la narrativa hispanoamericana”, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, (México: Premiá, 1985).

<sup>105</sup> Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*, (Caracas: Monte Ávila, 1976).

antología del cuarenta y anexa gran parte de lo considerado como fantástico a su nómina del realismo mágico.

En los sesenta Adolfo Prieto se percató de la importancia del elemento fantástico en la literatura de Roberto Arlt, ya que lo sobrenatural en su narrativa “juega alucinantes contrapuntos con la experiencia de lo real” y su inclusión en una narración realista contribuye a crear en el receptor “una sensación de que el mundo es una fantasmagoría”<sup>106</sup>. El mismo crítico apunta que Arlt “alimentaba una fuerte tendencia a manifestarse con fórmulas en las que la fantasía juega alucinantes contrapuntos con la experiencia de lo real”<sup>107</sup>. Lo suyo no era más que una intromisión de elementos fantásticos en la novela realista que confundía al lector.

Por otro lado, en torno a *Sur* y desde principios de los cuarenta había escritores cultivando el género fantástico: Santiago Dabove, Enrique Anderson Imbert o Manuel Peyrou, quienes miraron a los escritores positivistas en los ochenta, entre ellos, Eduardo Holmberg, para ilustrar en lo fantástico las tendencias científicas y filosóficas, las cuales fueron explotadas posteriormente por Borges o Bioy en cuanto a la imaginación o la forma estética en la que se expusieron dichas teorías. Revol, en su artículo “La literatura fantástica argentina,”<sup>108</sup> sitúa a Borges como maestro de Bioy, Wilcock y Anderson Imbert, idea que reiterará. Revol considera que el origen de la literatura fantástica en el país proviene de la vocación de los escritores argentinos por este género y por satisfacer con él una carencia social suplida con una fantasía compensatoria<sup>109</sup> que además propone una escritura y unos temas transgresores y subversivos frente a los convencionales o los propuestos por la estructura estatal.

Pero de todos los escritores nacionales que han practicado este género son Borges, Bioy, Ocampo y Cortázar los que proponen una creación fantástica original que no tiene precedentes definidos ni obedece por imitación a ninguna corriente previa. Borges y Bioy se alejan totalmente de los referentes externos, quiebran la mimesis, y todo ello valiéndose de herramientas textuales. Ambos introdujeron en los años cuarenta en Argentina una literatura autorreferencial y establecen una nueva relación con sus lectores. Cortázar mezclaba lo real con lo fantástico, hizo natural lo absurdo, enfrentaba al lector

---

<sup>106</sup> Adolfo Prieto, *Estudios de literatura argentina*, (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969), 86-87.

<sup>107</sup> *Ibid.* 87.

<sup>108</sup> Enrique Luis Revol, “La literatura fantástica argentina”, *Sur*, 348, (enero-junio 1981), 35-40.

<sup>109</sup> Revol, “El elemento fantástico en la literatura argentina.” *La tradición imaginaria: de Joyce a Borges*. (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba (T.E.U.C.O.), 1971), 99-113.

con lo leído, con la condición humana; por otra parte estaban los que eran más fieles al paradigma fantástico, como Santiago Dabove, Manuel Peyrou y Enrique Anderson Imbert, que dieron paso en los cincuenta a las obras de Leopoldo Marechal y Ernesto Sábato. La literatura fantástica del Río de la Plata fue independiente a las causas políticas, a la realidad social, alejada de procedimientos de la literatura naturalista orealista, de la novela psicológica y del realismo social. El mundo creado en los textos de estos autores, sobre todo masculinos, es cerrado, impenetrable, por los avatares de la historia y de la política. Para los noventa el género parece que ya dio lo mejor de sí, los buenos ejemplos se agotaron y solo lo policial continuó siendo una modalidad vigente en la narrativa Argentina del siglo XX. En este sentido, Theodor W. Adorno alude a la separación sufrida entre el arte y la realidad como resultado de la vanguardia artística, separación visible en la ficción borgeana, para quien las posibilidades infinitas de esta impiden la recurrencia a la poética realista. Julio Cortázar, posteriormente, sí incluye en sus cuentos matices ideológicos vinculables con el socialismo, al mismo tiempo que trabaja con construcciones de tipo borgeano.

En el Río de la Plata evolucionaron determinados temas decimonónicos de la literatura fantástica de forma particular y completaron su tradición literaria. Así, de manera general, Lugones cultivó historias fantástico-científicas, como en “Yzur” o “La fuerza omega”, cuentos híbridos de Cortázar “Cefalea”, se realizaron exploraciones sobre el tema del doble, como Quiroga o se recurrió a la ironía o la paradoja en el caso que nos ocupa, estando esta, junto con Bioy, Borges o Cortázar sumamente preocupada por el acto de lectura y los efectos de lo escrito sobre el lector, al que se le expone a una situación extraña, inquietante o ambigua. Gamarro<sup>110</sup> hace una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti o Felisberto Hernández desde un punto de vista barroco; así, para él, estos autores recurren a la multiplicidad de planos, al pliegue, a la inversión de la causalidad, la subversión de las jerarquías aceptadas (el cuadro reemplaza al original, el reflejo al objeto), el goce de la representación, a la omnipresencia de sueños y espejos, a la representación del recuerdo –sobre todo Silvina y Felisberto– con imágenes teatrales y cinematográficas o el desdoblamiento de identidades y sujetos. Estos autores con sus ficciones no se evaden ni escapan de su realidad, sino que como indica Rodríguez Monegal sobre Borges “se vale de ficciones no

---

<sup>110</sup> Carlos Gamarro, *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010).

para escapar de la realidad cotidiana sino para expresar lo que la literatura realista no alcanza a mostrar. Es precisamente por su valor de metáfora de la realidad, que la literatura fantástica expresa una visión más compleja de lo real”<sup>111</sup> expresando, pues, a su modo aquello que la literatura realista no alcanzó a ver.

Otro gran exponente fue Felisberto Hernández, quien en su producción rechaza todo lo racional, la realidad se vuelve incognoscible y el argumento no lineal, difuminado y fragmentado elaborando cuentos polisémicos. En común con Silvina tiene la atención en los objetos, los cuales pueden ser los portadores de la magia, la presencia de la mujer como narradora o protagonista y la preferencia por espacios cerrados.

Existió una aproximación femenina a la literatura fantástica con diferentes matices, ya que ellas, las escritoras, empleando un modelo literario de evasión, incluyen temas como el cuerpo, el objeto, el deseo, los sueños incomprendidos u olvidados, la infancia, etc. Aun así todas ellas se sitúan próximas al centro o canon masculino pero sin llegar a alcanzar el centro. La prosa de Alejandra Pizarnik también se vincula con los juegos literarios de lo absurdo, las imágenes obscenas y fantásticas. Pizarnik desenmascara otros aspectos de la realidad, no considerando esta como una ficción artificial, sino dotándola de elementos que escapan las circunstancias dadas. Elabora en sus ficciones escenarios fantásticos o extravagantes en algunos escritos prosísticos como *La condesa sangrienta* (1965) y “El hombre del antifaz azul” (1975). La combinación entre el juego y la crueldad que ella emplea fue un rasgo común a muchas escritoras que practicaron el género, incluida Silvina, quien, de entre toda su generación y de los integrantes de *Sur* que a lo fantástico se dedicaron, fue la que no logró un reconocimiento generalizado en vida y de forma temprana, sino que tuvo que esperar hasta el último cuarto del siglo XX para lograr mayor difusión y valoración crítica y académica.

Por otra parte, se practicó con gran difusión la ficción detectivesca o la novela policial, que también atacaba el pacto mimético. Edgar Allan Poe definió el género en una forma que anticiparía y marcaría las de Borges y Bioy, poniendo mayor énfasis en la estructura o la forma. El lector, en este modelo narrativo, como el propio detective dentro de la ficción, tiene que interpretar todo como evidencias y a medida que estas crezcan, las hipótesis se irán renovando.

Si la fantasía y la imaginación se resistieron durante el impresionismo, el arte fantástico acabó seduciendo a los artistas y dominando las obras de pintores como de

---

<sup>111</sup> Rodríguez Monegal, *Borges por sí mismo*, 71.

Chirico y Munch y posteriormente la literatura hasta bien entrado el siglo XX. Vemos, pues, con este breve resumen que hubo diversas realizaciones de lo fantástico, casi tantas como autores. Esta problemática es visible en la *Antología de la literatura fantástica*, en la que la amalgama de ejemplos, en apariencia inconexos y alejados de toda clasificación cerrada, refleja la carencia de una visión monolítica de la realidad con múltiples perspectivas de ver el mundo próximas a lo extraño y lo absurdo, produciéndose un desplazamiento de lo demoníaco o de las fuerzas ocultas por la psicología para explicar la otredad y lo extraño. Asimismo, la preocupación se extiende a lo formal, ya que desde el siglo XX se estudia desde la fantasía la relación entre lenguaje y realidad, y como ambos se manipulan el uno al otro. A fin de cuentas, la *Antología* fue un ejercicio teórico y práctico llevado a cabo por sus compiladores para dejar una definición, realizada por un creador hispano, y unos ejemplos acordes a la práctica escritural de buena parte de los autores del Río de la Plata.

### 2.2.3.3 El cuento argentino de ficción y su forma

El cuento es una forma narrativa de ficción difícil de conceptualizar, de acotar y definir. Hay tantas definiciones como críticos o escritores, aunque para Julio Cortázar siempre hubiera ciertos rasgos inmutables. Según él, “existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos...”<sup>112</sup>. Por otra parte, Meneses lo define como “una relación corta, cerrada sobre sí misma, en la cual se ofrece una circunstancia y su término, un problema y una solución”<sup>113</sup>. Para Castagnino, el cuento es un artefacto<sup>114</sup> en el que todos los elementos, actantes, actancias o tiempo están calculados, organizados y concentrados. Por su parte, para Rohrberger,

El cuento deriva de la tradición romántica. La visión metafísica de que el mundo consiste en algo más que aquello que puede ser percibido a través de los sentidos proporciona una

---

<sup>112</sup> Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *Diez años de la revista “Casa de las Américas”*, n° 60, julio, 1970, La Habana.

<sup>113</sup> Guillermo Meneses, “Prólogo” a *Antología del cuento venezolano*, (Caracas: Monte Ávila: 1966), 5.

<sup>114</sup> Raúl H. Castagnino, “Jurisdicciones del Epos: contar, narrar, relatar”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares [comp.], *Del cuento y sus alrededores*, (Caracas: Monte Ávila, 1993), 197.

explicación convincente de la estructura del cuento en tanto vehículo o instrumento del autor en su intento de acercarse a la naturaleza de lo real<sup>115</sup>.

Pacheco y Barrera, cuyos estudios se centran en el ámbito hispanoamericano, definen el cuento como,

La unidad de concepción y recepción como características del cuento moderno son nociones correlativas que de manera coherente hallan también su fuente en la poética narrativa de Poe, pero que encontrarán fecundo desarrollo en narradores latinoamericanos como Quiroga, Bosch o Cortázar<sup>116</sup>.

Bien es cierto que su brevedad es el rasgo que más sobresale, el más visible y en que todos coinciden, pero hay otras características tradicionales de este género que no se cumplirán en todos los casos que estudiamos. Asimismo, entre sus rasgos fundamentales está la ausencia de digresiones, la eliminación de las redundancias, de las vacilaciones; la economía del lenguaje les lleva a ir directamente al asunto y tienden a la linealidad argumental y a la resolución final del conflicto planteado al inicio. Con respecto al papel del lector, el relato breve requiere mayor atención por su parte ya que cada detalle incluido cuenta y debido a la alta condensación de información reniega de los elementos prescindibles. Desde Edgar Allan Poe, quien habló de la tesis única del cuento, el cuento persigue un efecto único, tal como señaló Cooper Lawrence, para quien “la única manera de asegurar la coherencia de un cuento es mediante la producción de un efecto particular”<sup>117</sup>, es decir, que el cuento debe sugerir, hacer pensar al otro y obligar al receptor a encontrar significaciones a lo largo de la lectura o bien, puede sorprenderse una vez que se alcance la intriga. En palabras de Hanson, “el cuento es una forma que abraza lo desconocido...es una forma comprometida con lo desconocido, precisamente con el oscuro objeto del deseo”<sup>118</sup>, una significación más profunda que casa con la de Ricardo Piglia, para quien, “el cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida”<sup>119</sup>.

---

<sup>115</sup> Mary Rohrberger “El cuento: propuesta para una definición” en Rohrberger, *Hawthorne and the Modern Short Story in Genre*, (The Hague: Mouton and Co., 1966).

<sup>116</sup> Pacheco y Barrera Linares [comp.], *Del cuento y sus alrededores*, 19.

<sup>117</sup> James C. Lawrence, “Una teoría del cuento”, en Pacheco y Linares, *Del cuento y sus alrededores*, 74

<sup>118</sup> Ibid. 277.

<sup>119</sup> Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, *Formas Breves*, (Buenos Aires: Editorial Anagrama, 1986).



Los elementos conscientes e impulsivos, racionales e irracionales tan presentes en los cuentos modernos, son una forma de controlar material procedente de la conciencia y del inconsciente pero sin alejarse nunca de una representación ficcional, que ha perdido su carácter pedagógico o didáctico y sobre el que predomina la función estética. En los cuentos modernos, mediante la elisión, el misterio o la incertidumbre se crean nuevos efectos, por ello, Hanson concluye que la elisión en el cuento:

Puede permitir a las imágenes del inconsciente irradiar el cuento y presentarse a sí mismas en el texto en un estado originario. Tales imágenes se caracterizan por un aire de misterio e impenetrabilidad, una atmósfera de sueño. Existen en tanto que figuras del deseo del inconsciente, y también como imágenes representables conscientemente<sup>120</sup>.

Por otra parte, la elisión se relaciona con el lector de ficciones breves, cuya imaginación es sacudida por la estructura elíptica, tanto lingüística como temática, del cuento. Este rasgo estuvo presente también en la vanguardia, periodo en el que se tendía a sugerir al lector o a no describir clara y precisamente el tiempo y el espacio en el que tiene lugar la acción, obviando además la descripción psicológica de los personajes.

Con respecto al contexto que nos ocupa, el Río de la Plata fue un territorio muy propenso a mirar, a fijarse en lo anglosajón, en lo británico y lo francés para, con sus mejores características, crear un estilo y una forma nuevas. En los cuentos argentinos, por ejemplo, los objetos tienen valores simbólicos no solo para el escritor sino culturalmente, y la intensidad de los relatos, como era costumbre, viene aparejada a la brevedad. Fue un territorio propenso a la adaptación de características de la novela gótica, ya que el marco espacio-temporal de ella quiebra el orden racional. Se traslada al lector a lugares exóticos y desconocidos. Igualmente, en común con este tipo novelesco tiene el interés por describir lo dañino, por acotar el mal o por recurrir a fantasmas, pero presenta una diferencia fundamental y es que la mujer sí se ha liberado con respecto al encierro de los espacios de la novela gótica. Al respecto, Amícola afirma:

El gótico dieciochesco tuvo que ver con el bien y el mal en colisión sin que hubiera un marco de referencia confiable. La novela de aprendizaje tuvo que ver con una lección que ayudara a distinguir el bien y el mal, lo bello y lo feo con el marco de referencia de la postura masculina y racional y no se trata aquí solamente de aprendizaje, sino de “modelos de aprendizaje”.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Clare Hanson “Hacia una poética de la ficción breve”, en *El cuento breve y sus alrededores*, 273.

<sup>121</sup> Amícola, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de aprendizaje*, 53.

En la novela gótica la riqueza proviene de la herencia, rara vez los personajes tienen un oficio, algo, que salvo los empleos domésticos o tradicionales, también es muy frecuente en los cuentos de Ocampo, Borges o Bioy. La influencia de la novela gótica penetra en la narrativa de los años 20 y 30 con el proyecto literario borgeano y con el de otros escritores contrarios al proyecto realista del grupo Boedo o contra la recuperación de la novela gauchesca que pretendía Güiraldes. Asimismo, hay que señalar la difusión en la revista *Sur* de material de contenido fantástico nacional o europeo de su siglo o anterior. Amícola<sup>122</sup> señala reminiscencias de la novela gótica de origen en europeo en varios autores argentinos, como Bioy, Cortázar o Silvina, de la que cita en especial dos cuentos paradigmáticos: “Mimoso” y “La casa de azúcar.” Silvina puede ser considerada como importadora de la sensibilidad gótica, alejada de la novela de aprendizaje o cuentos didácticos, que aun presentes en la Argentina del momento, no fue cultivada por estos nombres. Añadimos, que en común con el cuento folclórico, estos relatos comparten su imprecisión espacial y la aparición de la violencia sin preaviso.

Igualmente, el cuento es un género que en Hispanoamérica y de forma particular en Argentina ha producido un abundante material literario y una densa reflexión teórica alrededor. Fue un género muy prolífico en las diferentes literaturas hispánicas en especial a partir del XIX. La narración corta, plenamente asentada en el continente, “es un género que entre nosotros tiene una importancia y una vitalidad que crecen de día en día”<sup>123</sup>, confirmó Cortázar. Una peculiaridad de la literatura fantástica argentina es que esta no trata de imitar ni reproducir ninguna realidad exterior, sino que busca la creación de una verosimilitud puramente textual. Es decir, que el cuento sería un producto artificial. Esta idea de la obra como construcción artificial perfecta y acabada será llevada al extremo por Borges o Bioy Casares, mientras que otras propuestas, como la de Silvina Ocampo, Felisberto Hernández o Juan Rodolfo Wilcock, como afirma Balderston “aceptan la idea de que el mundo textual está hecho de palabras y no de experiencias, y que depende más de la imaginación del lector que de su memoria”<sup>124</sup>. Otras autoras que elaboraron diversos tratamientos de lo fantástico en este contexto serían Amanda Beranger o Cristina Peri Rossi.

---

<sup>122</sup> Ibid. 213.

<sup>123</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *Literatura y arte nuevo en Cuba*, (Barcelona: Laia, 1977), 263.

<sup>124</sup> Balderston, “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, 743

Lo fantástico es estos relatos no es propiamente una inversión de la realidad, sino que trabaja con los márgenes de la misma. El fantástico rioplatense juega con la superposición de planos, característica cuyo origen sitúa Gamarro<sup>125</sup> en el neobarroco argentino. De él procederían la ambigüedad, los narradores poco creíbles, la recurrencia a la autoría múltiple o los juegos lingüísticos. Esta superposición la podemos ejemplificar en la escritura de nuestra autora en las múltiples posibilidades de interpretación de un relato o en una realidad que no es unívoca, así como en las continuas reescrituras o en los cambios del punto de vista del narrador.

Con respecto a las particularidades de lo argentino, Alazraki<sup>126</sup>, hablaba de lo neofantástico, vinculado al fantástico puro de Todorov. Este neologismo parte de la búsqueda de una visión de la realidad frente a la literatura del siglo anterior. Esta nueva modalidad ya no cuestiona el mundo racional y cientifista sino la interpretación de este mundo nuestro. Se eliminan, pues, las categorías de causa y efecto, y se sugiere una nueva postulación de la realidad. Alazraki, añadirá, que la literatura fantástica expone un nuevo modelo de acercamiento a la realidad intuitivo en lugar de racional. Tenemos que señalar que el relato fantástico argentino del siglo XX tomó características originales de las vanguardias previas, nacionales o extranjeras, como la brevedad, la fragmentación, lo lúdico, el humor o la subversión de las fronteras genéricas, con las que el arte muestra otra noción de la realidad, como hacía el cubismo, que descomponía y recomponía la perspectiva y como veremos en la narrativa de Ocampo. De la vanguardia procede el simultaneísmo de la visión, la compenetración de planos y la eliminación de lo anecdótico y lo descriptivo, todo ello presente en estos autores. Al respecto, de Torre,

A partir de la rebelión surrealista y, en el ámbito de la narrativa, a partir de la prédica que es la obra de Proust, Joyce y Kafka, quedó liberada para siempre la batalla contra la realidad concebida como materia ya dada que humilla a la literatura, obligándola a convertirse en un *trompe l'oeil*, según la expresión de Marthe Robert.<sup>127</sup>

Kafka, Joyce, los surrealistas y otras prácticas vanguardistas mostraron su interés por lo discontinuo, por la visión instantánea, el dinamismo o la fotografía junto al carácter lúdico de ciertos ismos, un humor será resultado de la visión simultánea del

---

<sup>125</sup> Gamarro, *Ficciones barrocas*.

<sup>126</sup> Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*.

<sup>127</sup> Enrique Pezzoni, "Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea", *Revista de Occidente*, núm. 100, (1971): 174.

mundo y de un nuevo arte que se burla y se ridiculiza a sí mismo. El desdoblamiento de planos, el polimorfismo, el valor de las intuiciones del lector, los reflejos, o las percepciones sueltas predominan en relatos del Río de la Plata como también en la de escritores europeos y vanguardistas. Esta literatura se presenta en forma de instantáneas o fragmentos que rechazan lo sensorial y, desde entonces, en palabras de Torre, “la realidad no motiva la obra de arte. Se parte de la vida para alcanzar otra realidad”<sup>128</sup>.

Del surrealismo, como vimos en el primer capítulo de este trabajo, estos relatos recobran su derecho lo imaginario, al humor negro, las coincidencias, las premoniciones o la inclusión de todo tipo de tragedias o imágenes grotescas, como la orfandad, la muerte, las deformaciones, infidelidades, abandonos, malas madres, etc. elaborando un catálogo de todas las miserias de la sociedad. Concluyendo, al leer las obras de Ocampo, como la de otros escritores contemporáneos suyos, percibimos esa insatisfacción que a menudo presentan otros tantos escritores de la vanguardia con respecto a los límites de la realidad. Si su obra está inscrita dentro de esa rebeldía vanguardista, a medida que avanzamos en su trabajo observamos ese camino revolucionario que encontró de narrar lo extraordinario de la forma más ordinaria posible.

#### **2.2.3.4 Lo fantástico en Silvina Ocampo**

Con la realidad como punto de partida, tenemos que apuntar que la narrativa de Silvina Ocampo, al menos en su totalidad no se inscribe en ningún círculo literario concreto ni es fiel a ninguna corriente estética clara pues su modalidad fantástica responde a numerosas variantes personales y de época, de hecho, muchos de sus cuentos no podrían calificarse como fantásticos a pesar de que esta ha sido la modalidad literaria que más se le ha atribuido a su producción, pero tampoco se incluyen en ninguna categoría literaria clara. Nunca mostró interés por los mecanismos publicitarios ni por el éxito editorial y su olvido crítico no se debe ni mucho menos a que su obra sea una realización mediana o mala de este modelo literario, sino al personalísimo uso que de él hace, en el que mezcla lo onírico, lo personal, lo autoficcional, el mundo enigmático de los niños o algunas técnicas vanguardistas dejándonos una obra sometida a sus propias

---

<sup>128</sup> Guillermo de Torre, *Historias de las literaturas de Vanguardia*, (Madrid: Visor Libros, 1965), 291.

reglas que justifican su mundo fantástico, e incluyendo en el mismo volumen otras narraciones que no son fantásticas sino realistas al seguir la causalidad general.

Las ficciones ocampianas, en oposición a las de Borges o Bioy, no trasladan al lector a mundos imaginarios y extraños sino que ella prefiere manejar, a su modo, elementos de la vida ordinaria, de la realidad del día a día. De hecho, cuando le preguntaron qué la motivaba a escribir, contestó: “La búsqueda de un orden diferente al que impone la vida.”<sup>129</sup> Su literatura supone una transgresión en cuanto a su postura crítica con la realidad que subvierte, una transgresión temática y lingüística visible en la desestructuración de los modelos, verbales o culturales. Pero no todo es mera ruptura, sino que existe una legalidad, una norma dentro de ese mundo que cuesta reconocer. Nos movemos en lugares comunes y conocidos que, de repente, se transforman y sugieren fuerzas sobrenaturales tras lo acontecido, es decir, nos situamos en el abismo de lo cotidiano, en un instante en el que nos cuestionamos las categorías lógico-rationales que rigen un mundo que creíamos dominar y que se nos ha descrito como conocido inicialmente, para luego ser fragmentado y desafiado. El trato a la fantasía se realiza como si fuera real y los límites entre la ficción y los hechos quedan diluidos. La realidad se desestabiliza y se desdobra convirtiéndose en algo aleatorio y subjetivo. Así, como señala Mancini “para Ocampo la representación fantástica es una variable de la realidad.”<sup>130</sup>, la cual se basaría en una “infracción o desvío” de ella, según Pezzoni.<sup>131</sup>

Cuando leemos sus cuentos nos enfrentamos a una continua confrontación de lo leído con los paradigmas de la razón y de lo posible. La propensión a la ambigüedad literaria se manifestaba desde el siglo XIX, por ejemplo, en la obra del estadounidense Henry James (1843-1916) y, desde entonces, implicaba una tendencia a la pluralidad o yuxtaposición de significados así como la existencia de explicaciones mutuamente excluyentes pero posibles en el relato. A pesar de ello, su manera de narrar y de construir sus relatos no deja de ser coherente, organizada y verosímil con respecto a los elementos contradictorios en apariencia. En su fantasía elementos y reacciones contradictorias adquieren una coherencia propia. Además, lo que muchos señalan como rasgo definidor de la obra de Ocampo es el componente femenino tratado de forma inusual aunado al evidente protagonismo de las mujeres en estos relatos. Una vez que nos adentramos en la

---

<sup>129</sup> Martínez Estrada, “Diálogo con Silvina Ocampo”, *La Nación*, 26 de noviembre, 1961, 18.

<sup>130</sup> Adriana Mancini, “Silvina Ocampo: la vejez de dos tiempos”, *Orbis Tertius*, 2004, IX (10), 4.

<sup>131</sup> Enrique Pezzoni, “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social” en *El texto y sus voces*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1986), 191.

lectura de su obra percibimos cómo lo fantástico se manifiesta en la forma de narrar o en el lenguaje empleado, es la adjetivación seleccionada la que nos desvela lo oculto, la anomalía, y, en ocasiones, es el discurso infantil, las acciones de estos niños o su conciencia sobre los hechos lo que resultará perturbador. Para Murillo:

Los relatos de Silvina Ocampo cumplen con el postulado todoroviano de confrontar al lector con la posibilidad de un mundo regido por leyes que nos son desconocidas [...]. Lo que resulta aún más perturbador en el caso de Ocampo, es que el mundo narrado es captado como válido y no es cuestionado desde la perspectiva de los personajes, salvo contadas excepciones.<sup>132</sup>

Carente de explicación o desenlace en la ficción, será al lector al que se traslade dicha sensación desconcertante. Silvina suele recurrir a la reducción total de la expresión, algo más propio de la lírica que de la narrativa breve, llevando la palabra a su máxima eficacia; y, al mismo tiempo, con la escasez de ellas somos nosotros los que completaremos el significado o adoptaremos ciertos matices o connotaciones. Cada voz empleada se expande y remite a distintas sensaciones o sentidos. Incluso muchas de ellas son elegidas por su sonoridad. Por ello, mencionamos que metodológicamente, era una escritora que manuscibía y luego dictaba por lo que en el proceso no prestaba atención solo a lo escrito, sino también a la musicalidad, al ritmo. Por otro lado, con la introducción de una palabra o de una combinación anómala de las mismas provoca la ruptura. Con esta técnica no tiene por qué narrarse la ruptura del orden o del equilibrio como tal sino que basta solo con alterar el lenguaje empleado o incluir una palabra que modifica el sentido de todo lo dicho anteriormente. A raíz de su juego con el lenguaje se puede vincular su escritura con el surrealismo, tanto pictórico como lingüístico, el cual podría proceder de su participación en el surrealismo original durante su larga estancia en Francia. Imágenes típicamente surrealistas y cubistas se desprenden de su escritura con las que crea una suerte de imágenes distorsionadas con perspectivas discordantes. Con sus cuentos descendemos al oscuro abismo de los sueños, y con ellos, tanto la autora como nosotros, escapamos de un mundo repetitivo y trivial hacia una realidad más profunda y auténtica. Las sensaciones raras de misterio, absurdo e incongruencia o los disímiles planos de la realidad suelen asociarse a la experiencia estética del surrealismo, la cual, tomando las palabras de Ilie siguen “la técnica de irracionalidad que comprende

---

<sup>132</sup> Verónica Murillo, “Silvina Ocampo: lo siniestro está en casa”, *Revista de Lenguas Modernas*, núm.15, (julio: 2011): 70.

una nueva lógica basada en la libre asociación”<sup>133</sup>, de hecho en muchos de sus cuentos buscar una explicación racional será un intento vano. Todo se llena de relaciones fortuitas que desafían las leyes de la lógica. Narrativa fantástica pero en ocasiones surrealista en la técnica, por ejemplo, al emplear frases cortas, palabras con múltiples connotaciones, los símiles arbitrarios, el oxímoron, el fluir rítmico o el verbalismo polisemántico. La experimentación lingüística y la fragmentación textual abren el texto a múltiples significados. Gracias a este uso del lenguaje se puede lograr un objetivo vinculado a la literatura fantástica “se le puede dar una nueva dimensión a la dimensión en que se hallan los personajes. Es una realidad que absorbe totalmente al lector, forzándole a entrar en la psique del personaje.”<sup>134</sup> En la escritura que propusieron los surrealistas la imaginación actúa libremente, sin el freno del espíritu crítico. Teniendo esto en cuenta, *Viaje Olvidado*, por ejemplo, sería su obra más influenciada por esta corriente, ya que en ella abundan los sueños y las alucinaciones sin ningún tipo de secuencia u orden. Esta técnica se abandonará en *Autobiografía de Irene*, colección con impregnación técnica borgeana, para ser retomada en sus relatos siguientes. Asimismo, el surrealismo técnico influyó a otros autores, como Ernesto Sábato o Alejandra Pizarnik. Sobre esta combinación simultánea de los modelos rioplatenses y franceses afirma Fernández Ariza:

Silvina Ocampo, quien sin abandonar el aprendizaje de los maestros, que cultivaron una fantasía de corte metafísico, tocará temas que conjugaban la inocencia y la perversidad. La escritora parecerá encontrar su camino junto a Wilcock y Julio Cortázar, quienes habían optado ya por una aproximación a la estética del surrealismo. Una estética de profunda influencia y amplias repercusiones literarias, por la vía de lo insólito o mediante la clásica representación metafórica.<sup>135</sup>

Entre la ficción, la imaginación, los sueños y la realidad es donde sucede todo, sin que se nos notifique el cambio de un campo a otro, ni siquiera suele haber una variación en el narrador o un breve comentario de éste. Lo fantástico es aceptado de forma tan normal que se vuelve inquietante, al igual que la forma en que dicho acontecimiento es aceptado por los personajes; hay un *reconocimiento unido a la extrañeza*, como señaló Freud en su ya citado ensayo sobre lo siniestro. Existen además distintos grados dentro

---

<sup>133</sup> Paul Ilie, *The surrealist mode in Spanish literature*, (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969), 3.

<sup>134</sup> Langowsky, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, 182.

<sup>135</sup> Guadalupe Fernández Ariza (coord.), *Literatura Hispanoamericana del siglo XX: Imaginación y fantasía* (Málaga: Thema, Universidad de Málaga, 2004), 7.

de la fantasía, como el Freud o Todorov señalaron, por lo que un hecho será siniestro cuando el escritor situé al lector ante una situación que esté fuera de su control racional generado por la posibilidad de explicarlo mediante la lógica constituida sobre la base del consenso social. Esta falta de reconocimiento ante lo narrado aumentará las posibilidades narrativas e interpretativas.

Sus cuentos, incluso en los destinados a un público infantil, se llenan de sensaciones perturbadoras, de manifestaciones de lo oculto, lo prohibido o lo inapropiado. Su obra vuelve contable lo que no se puede o no se debe desvelar gracias a un trabajo de distanciamiento realizado a través del lenguaje y de la perspectiva narrativa. En muchos casos estos procedimientos nos conducen a una intencionada ambigüedad, la cual puede llegar hasta el final o hasta más allá de él. Los cuentos de Silvina “revelan al máximo su condición de asumirse a sí mismos como única fuente de sentido: se niegan a ser leídos como testimonio de la realidad o como lo opuesto, como vías de escape a la proyección metafísica.”<sup>136</sup>

Silvina Ocampo toma lo fantástico como forma de subversión, como una suerte de ruptura o disolución de un orden que resulta insuficiente e incluso opresivo. Esta utilización del componente fantástico no es exclusiva en su literatura, sino que fue empleada por otros escritores del momento. A pesar de todo, esta recurrencia “representa la falta de satisfacción y la frustración que experimentan un orden cultural que desvía o derrota al deseo, si bien rechaza recurrir a otros mundos compensatorios o trascendentales.”<sup>137</sup> Alojada en la realidad y lo cotidiano, su obra, “no supone en ningún caso un alejamiento, evasión o huida de la realidad, sino una verdadera y distinta aproximación a ella”<sup>138</sup>, como bien indica Bermúdez Martínez.

Hay que decir que esa tendencia a lo onírico, que su hermana Victoria recalcó en la citada reseña, a la infancia o a la distorsión que impone la memoria sobre nuestros recuerdos, impregnará toda su obra. Silvina basa sus cuentos en sensaciones e historias irracionales cuya orientación literaria se inclinaba hacia “un mundo de sentimientos, intuiciones, sensaciones, miedos, sueños, obsesiones y traumas, al que en muchas

---

<sup>136</sup> Enrique Pezzoni, “Silvina Ocampo: la nostalgia está en el orden”, Estudio Preliminar a *La furia y otros cuentos*, (Madrid: Alianza, 1982), 9.

<sup>137</sup> Jackson, “Lo oculto de la cultura” en *Teorías de lo fantástico*, 151.

<sup>138</sup> María Bermúdez Martínez, “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia”, *Anales de la literatura española*, Universidad de Alicante, núm.16, (2003): 7.



ocasiones se puede atribuir una inspiración autobiográfica.”<sup>139</sup> Esta posible recurrencia a elementos o historias de su propia vida que señala Teodosio Fernández ha sido estudiada por otros críticos, pero todo intento de vinculación de las ficciones de Silvina con su biografía puede resultar inútil e insatisfactorio debido a la cantidad de interferencias entre ambos planos.

A veces, para el crítico o lector le es más fácil trabajar por semejanzas o diferencias para definir su trabajo. Así, se diferencia de Borges, por ejemplo en la contundente presencia femenina, del cuerpo humano, el sexo o el alejamiento de los asuntos metafísicos. Por otra parte, en común con este y recurriendo a los recursos tradicionales del género, emplea la metamorfosis o el doble, los cuales se utilizan en su obra no para plantear cuestiones trascendentales, sino como escapatoria de una ley social excesivamente rígida, sobre todo con la mujer o los niños, o para subvertir un orden o un rito cualquiera. Con las diferencias entre ella y su círculo trabaja García Ramos al indicar que “Cortázar centra sus esfuerzos como escritor en mostrar un mundo perecedero, efímero; Borges intenta anular el fluir del tiempo accediendo a una suerte de eternidad, y junto a Bioy Casares sugieren otros mundos posibles; todo viene a morir a manos de Silvina Ocampo”<sup>140</sup>.

Inicialmente, como Mackintosh señala, se aprecia la influencia de Lewis Carroll y Kafka en su obra.<sup>141</sup> Pero mientras Borges, Bioy o Bianco alardearon del artificio del arte y de la escritura legándonos unas obras en un lenguaje literario que difiere del ordinario, en oposición a los relatos de Ocampo, como indica Pichón Riviere: “Silvina no busca, como Bioy y Borges, un rigor en la construcción del relato fantástico; por el contrario, encuentra su estilo en lo disparatado, en la imaginación desatada.”<sup>142</sup> Sus cuentos, aunque fantásticos, en el sentido de modalidad de la literatura de la imaginación, narran anécdotas perversas o inusuales sin que interfiera ningún elemento sobrenatural o irreal u otros más próximos a lo maravilloso o los cuentos de hadas. De hecho, Klingenberg define los cuentos de Silvina Ocampo en relación con los cuentos de hadas: “tienen la tranquilidad de los cuentos de hadas que dicen los horrores más cruentos [...] con una

---

<sup>139</sup> Teodosio Fernández, “Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo”, *Anales de la literatura española*, Universidad de Alicante, núm.16, 2003, 9.

<sup>140</sup> García Ramos, *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX. Mímesis y verosimilitud*, 734.

<sup>141</sup> Fiona J. Mackintosh, *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, (Woodbridge: Tamesis: 2003), 2.

<sup>142</sup> Marcelo Pichón Rivière, “La vida misteriosa de Silvina Ocampo”, *Clarín. Revista Ñ*, 06.09.1998

naturalidad carente de escándalo u horror.”<sup>143</sup> Pero a diferencia de estos, los cuentos de Silvina no tienen por qué tener finales felices y están más próximos al carácter onírico de los mismos que se asemejan a los sueños de niños y adolescentes como afirmó Bettelheim<sup>144</sup> de este género literario.

La producción de Silvina sí se vincula, y quedará expuesto con posterioridad, más a la definición de Jackson que a los estudios de Todorov o de la escuela francesa, ya que muchos relatos ahondan en la psique humana, son producto de los deseos del hombre y sus temores y dejan entrever muchos de los aspectos estudiados por la psiquiatría de siglo XX: la sexualidad, el fetiche, los temores, los delirios femeninos. Al mismo tiempo, se une a lo absurdo, lo incongruente, al *nonsense*, a lo siniestro e incluso, en algún caso, a lo neofantástico. Como señaló Jackson, quien definió la literatura fantástica como un tipo de literatura cuya preocupación eran los límites y la transgresión de los mismos, a las mujeres normalmente les atrae lo fantástico como una forma de subvertir la sociedad patriarcal y el orden simbólico de la cultura moderna.<sup>145</sup> Esta problemática con el establecimiento del límite surge en la narrativa de Ocampo no solo entre lo real y lo imaginario o fantástico, sino también entre idiomas, géneros –literarios o sexuales–, que se decanta en ocasiones por la toma de ambas posibilidades, tal y como sucede con “Autobiografía de Irene”, poema y cuento. Lo imaginario ha sido un espacio proclive para la expresión de contradicciones, las cuales son más sobresalientes en la escritura femenina, pues aquellas, además de oponer la realidad con la ficción, confrontan el deseo con los códigos sociales. Los relatos nos sitúan ante determinadas realidades imaginativas de las que no poseemos códigos ni reglas para poder traducirlas y que nos resultan aún más chocantes por la pluma de la que proceden. En la narrativa de Ocampo la transgresión surge en el terreno de las relaciones de confianza y dependencia afectivas. De igual forma, podemos olvidar que se trata, en el fondo, de un fantástico femenino pero adaptado a los moldes canónicos masculinos, es decir, que la subversión se realiza desde dentro y sutilmente. Para Chinchilla, “la autora puede poner en escena situaciones que, de otra forma, serían censurados como tabúes, de nuevo, encuentra asidero la posibilidad de considerar el aspecto siniestro en la narrativa todoroviana.”<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> Patricia Klingenberg, *El infiel espejo: The Short Stories of Silvina Ocampo* (Tesis doctoral), University of Illinois at Urbana, 1981, 10.

<sup>144</sup> Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, (Barcelona: Crítica. Grijalbo/Mondadori, 1977), 68.

<sup>145</sup> Jackson, *Fantasy, the literature of Subversion*, 104.

<sup>146</sup> Chinchilla, “Silvina Ocampo: lo siniestro está en casa”, 65.

El tratamiento de lo fantástico en su literatura ha sido estudiado por Pizarnik<sup>147</sup>, Lozano<sup>148</sup> o Teodosio Fernández<sup>149</sup>, entre otros tantos. Al respecto, Molloy afirma:

En ninguno de los relatos de Silvina Ocampo puede señalarse claramente la intrusión de lo sobrenatural [...] Tampoco hay esa duda [...] que caracterizan los mejores ejemplos de la literatura fantástica y quizás sea esa la mejor prueba de que lo fantástico se utiliza aquí para otros fines de los que habitualmente se atribuye al género.<sup>150</sup>

Fernández, por su parte, cree que los relatos de Silvina vinculan la mentalidad positivista con el desarrollo de la literatura fantástica moderna<sup>151</sup>. Trabajando con la literatura decimonónica, acaba con la belleza formal y el refinado estilo desde el margen de la literatura consagrada, tanto anterior a ella como contemporánea. Bianco, en la reseña a *Viaje Olvidado*, señala como lo fantástico en Silvina Ocampo “en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad y nos interna en ese segundo plano que los años, la costumbre y los prejuicios parecían haber ocultado definitivamente a nuestros ojos.”<sup>152</sup> Quiere narrar una época y no necesariamente un tiempo preciso y bien acotado; al igual que un espacio pequeño y reducido, dirigiendo su mirada a las dependencias del hábitat. Es por ello que Silvina muestra las condiciones sociales de señores y sirvientes, de adultos y niños, de trabajadores y adinerados.

Aun así, otros han defendido la proximidad de los cuentos a lo siniestro, tomando como ejemplos “El vástago”, “El árbol grabado”, “El almacén negro”, “La sibila” o “El siniestro del Ecuador”, oscilantes entre lo siniestro y lo grotesco debido al componente humorístico. En el relato en el que un camarero muerto en un accidente sea quien le sirva la cena a la familia no resulta extraño ni siniestro, solo despierta la curiosidad y buscan los detalles de la muerte:

–Tiene cara de muerto –dijo mi hermano, mirando para el lado donde había desaparecido el mozo–. Vamos a preguntarle si es cierto que ha muerto o si es una calumnia.  
–Mañana no irás al cine –dijo mi madre–. ¡Maleducado!  
Al cabo de un rato apareció Isidro Ebers, trayendo una fuente. Mi hermano le preguntó:  
– ¿Es verdad que todos los mozos murieron en el accidente que ocurrió hace un año en el otro local?

<sup>147</sup> Alejandra Pizarnik, “Dominios ilícitos”, *Sur*, Buenos Aires, 311, (marzo-abril, 1968): 91-95.

<sup>148</sup> Manuel Lozano, “El enigma Silvina Ocampo: la paradoja y lo sublime”, 2002, diario *El diágoras*, [www.eldiagoras.com/eon/2002/tierra08mlz08.htm](http://www.eldiagoras.com/eon/2002/tierra08mlz08.htm) [Consultado el 06/05/2016].

<sup>149</sup> Teodosio Fernández, “Del lado del misterio. Los relatos de Silvina Ocampo”, 5-38.

<sup>150</sup> Molloy, “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, 246.

<sup>151</sup> Teodosio Fernández, “Horror y fantasía: los relatos de Silvina Ocampo”, en Fernández Ariza, *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*, 193.

<sup>152</sup> José Bianco, “Viaje Olvidado”, *El hogar*, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1937.

El mozo contestó sin cambiar de color:  
–Todos murieron. Todos mis compañeros. Ninguno se salvó.  
–Isidro Ebers?  
–Isidro Ebers también murió. (*Cuentos Completos I*: 384)<sup>153</sup>

La parodia en sus cuentos brotará, en casos como el anterior, de la combinación entre la perspectiva adulta e infantil. La existencia y la realidad se tornan convulsas y de repente esta puede provocar la risa a lectores y protagonistas, ya que la sorpresa más que terrorífica, resultará risible. Sus cuentos están llenos de sospechas e incredulidad. Se cuestiona lo preconcebido de la infancia, de la mujer o de una realidad permeable, elástica y desviada. Su oblicua y transgresora visión de la realidad prefiere lo fantástico o lo gótico, lo soñado o lo imaginado frente a lo vivido aunque los relatos se ubiquen en el entorno doméstico, en las casas de la ciudad y sus plazas. Nos situamos ante una realidad comúnmente conocida que se enfrenta a la irrealidad y muestra la doble moral de la clase burguesa de la que es originaria. La deformación de lo real parte de la imaginación, pues como Fangmann “habría que decir, en realidad, que para Ocampo, la realidad plagia la imaginación.”<sup>154</sup>

El acontecimiento puede ser extraño así como aceptable, por otro lado no es fantástico ya que no hay lugar a dudas. Ello se debe a que el universo creado por nuestra autora es un mundo integral, motivo por el que clasificar su obra como puramente fantástica es erróneo, es limitar su mundo complejo a una categoría no válida para todos los supuestos que nos plantea.

Personalmente, fue una mujer de temperamento apasionado, rasgo que se filtra en su escritura espontánea y desmedida. “En general soy fiel a la imaginación”<sup>155</sup>, dijo, siendo esta el origen y el método del imaginario explorado, extravagante y menos elegante en el tono que otros de sus contemporáneos y con una forma menos rígida. No alardea de precisión técnica ni formal, se distancia de lo decoroso y el tono amable, lo cual se refleja también en la fascinación por lo cruel y en la importancia de las imágenes violentas en estas ficciones. Tanto su narrativa, como parcialmente su poesía, abordan distintas variaciones de lo fantástico, es por ello que para García Ramos, Silvina va de lo

---

<sup>153</sup> Silvina Ocampo, *Cuentos completos I*, Buenos Aires: Emecé Editores, 2006. De aquí en adelante CC I.

<sup>154</sup> Cristina Fangmann, “Ese infinito recinto impenetrable. Memoria, olvido y auto-imagen en Silvina Ocampo”, *IPOTESI. Revista de Estudios literarios*, Vol. 11, núm. 2, (2007): 56.

<sup>155</sup> Mempo Giardinelli, *Así se escribe un cuento*, (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012), 127.

maravilloso a lo extraño pasando por lo fantástico cotidiano.<sup>156</sup> Ella misma afirma, “Yo me aparto de la realidad. Aunque para dar realismo tengo que volver a ella. Pero yo me aparto, ni me fijo en ella, y después vuelvo.”<sup>157</sup> La interferencia de lo natural con lo sobrenatural, al igual que Bioy, hace que sus cuentos tengan forma elusiva y alusiva al mismo tiempo, siendo más subjetivos. Este efecto se logra, entre otros motivos por los narradores que no saben distinguir el bien del mal. En sus cuentos no hay conciencia de la norma, de ningún tipo de ley, ni criminal, ni religiosa y mucho menos social: reír, matar, suicidarse, fingir y torturar, todo está permitido y prácticamente nada será sancionado, ni por la norma ni por una fuerza superior. De ahí que otro rasgo comúnmente señalado es la atención a la crueldad que Silvina presta en sus relatos, ya sea a la ejercida por los impasibles narradores como por los personajes. Zeppegno<sup>158</sup> señala la transgresividad del discurso que Silvina comparte con Cortázar como uno de los rasgos del nuevo fantástico, la cual:

podríamos calificar de semántica en sentido amplio y en muchos casos, como veremos, también de lógica- está determinada por la combinación peculiar de dos factores: el uno de orden esencialmente temático, el otro prevalentemente formal: 1. Por un lado el carácter radicalmente negativo de las imágenes fantásticas contemporáneas, fuertemente refractarias a la significación y consecuentemente vehículo de una amplísima –aunque no infinita- apertura semántica; 2. Por el otro, determinadas estrategias narrativas orientadas a la reticencia y a la sustracción deliberada de información.<sup>159</sup>

Esa transgresión puede tener raíz temática, en especial cuando se traten temas relacionados con la sexualidad, las perversiones, el sadismo o la liberación de deseos reprimidos culturalmente; por otra parte, puede tener un nivel narrativo que supondría el tratamiento de dicho temas de forma condescendiente o no condenatoria, es decir, sin sancionar de ningún modo lo acontecido.

La violencia y la agresividad, vistas por la estética feminista como un elemento para combatir las presiones sociales vigentes en las sociedades patriarcales, son un reflejo del placer en la transgresión, el cual le permite mantener una postura subversiva ante la

---

<sup>156</sup> García Ramos, *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX. Mímesis y verosimilitud*, 697.

<sup>157</sup> *Ibid.* 127.

<sup>158</sup> Giuiana Zeppegno “La transgresión fantástica: imposibles lógicos y abismos de sentido en lo fantástico del novecientos”, *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (1, 2008, Madrid), Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.). Madrid: Asociación Cultural Xatafi (Universidad Carlos III de Madrid), 2009, 878-891.

<sup>159</sup> *Ibid.* 890.

realidad pero no solo de la realidad femenina como tal y no suscribiendo ningún feminismo en particular, sino proponiendo un nuevo discurso de liberación que, como Alejandra Pizarnik, se origina de una especial atracción por la transgresión y los juegos, así como por la inversión de roles. Aunque la política y el sexo hayan sido los tópicos de la escritura de la mayoría de mujeres latinoamericanas que trabajaron con posterioridad a los años veinte hasta la década de los sesenta incluida, Silvina solo estudia el sexo y lo erótico desde el punto de un vista femenino liberado, pero sin inmiscuirse prácticamente nunca en asuntos políticos ni en las reivindicaciones sociales. Silvina encuentra en la ficción una función compensatoria de la realidad moderna que revela igualmente lo sensorial, lo visual o lo primitivo.

Muchos de sus cuentos presentan una literatura que emerge de las monstruosidades humanas. Su fantasía puede tornarse masoquista, ya que esta desvela las carencias de la realidad mediante una imaginación que suple las deficiencias de la misma y que pueden ser dolorosas, macabras y tortuosas a la vez que placenteras. El perspectivismo de la crueldad se puede originar como resultado de un universo narrativo fragmentado que produce una escritura ambigua e imprecisa debido a la presentación de un único punto de vista anómalo o la deformación de las líneas convencionales de representación de objetos, figuras y rituales.

La ambigüedad puede estallar en la última línea de un relato, como en “La red”, incluido en *Autobiografía de Irene*, o como ya había hecho antes Borges en “Diálogo sobre un diálogo” o en *El Hacedor*, que concluye con la oración: “Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos”. ¿Real o ironía? Si fuera lo primero, el narrador se haya en otro mundo dirigiéndose a nosotros, el relato se vuelve, por tanto fantástico. Algo similar le ocurre a Kêng-Su, cuyos delirios se convierten en sueños de otro personaje. Quedándonos en el nivel textual, no podemos afirmar ni lo uno ni lo otro. Este es un relato que se vincula potencialmente con los sueños de Chuang Tu y de Pao Yu incluidos en la *Antología de la literatura fantástica* y que había sido reelaborado también por Borges en el ensayo “Nueva refutación del tiempo” escrito entre 1944 y 1946 e incluido en *Otras inquisiciones*.

En común con otros autores, y como indican muchos de los teóricos de esta modalidad literaria, prefirió el narrador en primera persona, el protagonista, que será en

gran parte de los casos, mujer. Martínez Pérsico<sup>160</sup> analiza la obra de Silvina desde el punto de vista del enunciado. En su estudio se detiene en los niños como sujetos de la enunciación, un estupendo mecanismo según ella para recrear la atmósfera fantástica y crear ambigüedad debido a la distorsión espacio-temporal de su perspectiva. En la narrativa ocampiana la sorpresa del lector se opone a un narrador que cuenta sin emoción en un tono neutral. Asimismo, los personajes asisten a todo tipo de atroces o anormales eventos sin inmutarse. En otros casos, la mirada infantil será la que nos interroge sobre la posibilidad de recuperarla o recrearla, algo en lo que coincide con Felisberto Hernández y que aparece de forma más marcada en *Viaje Olvidado*. Común con Felisberto tiene la predilección por la memoria y sus límites, la recurrencia a la mirada del niño. Gamarro señala como esa “tensión entre la mirada infantil y la mirada adulta se manifiesta primero, como conflicto entre la escritura y su exterior, se internaliza luego en la escritura misma y finalmente, más que resolverse, se estabiliza en vaivén.”<sup>161</sup>

Biancotto<sup>162</sup> propone una lectura de la obra de Silvina Ocampo en oscilación entre lo fantástico y el *nonsense*, forma literaria que se mueve entre el sentido y la falta de sentido de lo narrado, y que al aplicarlo a la narrativa de nuestra autora, lo define como una forma de recurrir a la locura con un fin estético y ético, señalando que “los relatos de Silvina Ocampo están atravesados por la locura y su reverso, la iluminación y la videncia. Con mayor intensidad en sus dos últimos libros.”<sup>163</sup> Esto se observa en los momentos en que escapa de las normas de la gramática y la sintaxis. La autora continúa:

El asombro que propicia el *nonsense* no reenvía a lo sobrenatural sino lo real. Menos que a la sorpresa provocada, en el lector y en los personajes, por la irrupción de un fenómeno inesperado, el *nonsense* de Ocampo tiene a la frustración de las expectativas del lector por obra del despropósito, el malentendido y la incompletud como formas del relato. Lo que en cualquier caso asombra en estos cuentos es el modo en que convocan un realismo de la insensatez<sup>164</sup>.

Para esta lectura la crítica trabaja con cuentos como “Sábanas de tierra” (*Y así sucesivamente*) en el que el excesivo humorismo va más allá del argumento, de lo

---

<sup>160</sup> Marisa Martínez Pérsico, “Una lectura genética de *Viaje Olvidado* (1937), de Silvina Ocampo”, *Alma América, In honorem Victorino Polo*, Vol.II, Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández (eds.), (Murcia: Editum, 2008).

<sup>161</sup> Gamarro, *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy, Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, 164.

<sup>162</sup> Natalia Biancotto, “Del fantástico al nonsense. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo”, *Orbis Tertius*, Vol. XX, núm. 21, (2015): 39-50.

<sup>163</sup> *Ibid.* 44.

<sup>164</sup> *Ibid.* 45.

insoponible de este, debido a que nadie es perturbado por la excentricidad del hecho: ni personajes, ni narrador ni lectores cuestionamos su verosimilitud. Aira afirmó al respecto que: “el arte del sinsentido se refiere siempre a la narración. [...] Se logra el sinsentido cuando se burla la expectativa, tomada esta última como “expectativa de la expectativa.”<sup>165</sup> Del nivel narrativo y no tanto del contenido va a depender lo mágico, posible influencia de Märchen<sup>166</sup>. Ambas recurren a expresiones gastadas, refranes y dichos que tomados literalmente resulta fatales. Aunque predomine en los nombres propios, lo esotérico es un rasgo común a muchos relatos, como a “La liebre dorada” o “La casa de azúcar”. Sobre el primero, Tomassini afirma:

El confuso círculo que describen los perros en su alocada carrera, donde perseguidores y perseguida invierten sus roles, vale como metáfora sintetizadora de la forma del universo representado en el libro como globalidad y en la mayoría de los cuentos que la componen.<sup>167</sup>

Además, es un cuento en el que el número cinco, el número de la Tierra (suma de los puntos cardinales y el centro), de los sentidos tiene especial importancia. Sobre esta lectura debemos señalar la opinión de Romero Rozas:

Según la escuela de Pitágoras es el signo que indica la unión entre el cielo y la tierra. Al mismo tiempo representa el microcosmos, el hombre individual, mientras que el número seis (la liebre termina en el sexto puesto) representa el macrocosmos, el Hombre universal. De esta forma la persecución se convierte en una parábola donde lo maravilloso (mito) y realidad, eternidad y brevedad, cielo y tierra, sagrado y profano, subjetivo y objetivo entran en contacto o se confunden.<sup>168</sup>

Una obra transgresiva, provocadora, en un espacio marginal respecto al campo intelectual legitimado por *Sur*, pero un espacio de resistencia sin una postura definida. Por una parte, algunos de sus contemporáneos realizaron reseñas y comentarios a su obra, como los elogiosos comentarios de Borges a *Informe del Cielo y del Infierno*, o los comentarios de Rosa Chacel, Eugenio Guasta, Fryda Schultz de Mantoviani, Mario Lancelotti o Martínez Estrada con respecto a su poesía, quienes la afiliaron a la tradición de la poesía pura, el simbolismo o la poesía metafísica, características que se

---

<sup>165</sup> César Aira, *Edward Lear*, (Rosario: Beatriz Viterbo, 2004), 17-18.

<sup>166</sup> Influencia señalada por Marthe Robert en, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, (Madrid, Taurus: 1973).

<sup>167</sup> Graciela Tomassini, *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo*, (Buenos Aires: Editorial Plus Ultra): 82.

<sup>168</sup> Ricardo Romero Rozas, “Aspectos esotéricos en *La furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo”, en *Le fantastique argentine: Silvina Ocampo, Julio Cortázar, América. Cahiers du CRICCAL*, 311.



corresponderían con un temperamento poético y un sentir concreto y no tanto como un seguimiento a una corriente lírica definida. Otros, por el contrario, apreciaron la obra de Silvina como una escritura de rupturas y transgresora intencionadamente, así como aquellos que han estudiado la obra de nuestra autora con respecto a su método, su técnica y la teoría narrativa que de ellos se desprende. Por ejemplo, reseñando “El pecado mortal”, Pizarnik ve estos cuentos como peligrosos:

El peligro consiste en que los textos dicen incesantemente algo más, otra cosa, que no dicen. También el mundo trivial aparece reconocible, aunque extraño y transfigurado: de súbito se abre y es otro, o revela lo otro, pero el pasaje de frontera es enteramente imperceptible.<sup>169</sup>

Menos favorable es Wilson, quien comenta el relato de Silvina Ocampo “La oración”, el cual “cannot be representative any longer of contemporary Argentine writing. Ocampo creates a prose and theme more fitting a 1942 tea-salon than the complexity and anguish recognized throughout the Cono Sur in the last years”<sup>170</sup>. Es decir, que Wilson inscribe su escritura en el canon femenino más tradicional, alejada de las novedosas obras de su círculo; mientras que si para Cisplijauskaité, “La mujer fue admitida primero en la república de las letras como poeta precisamente por el poder mágico de su palabra y los procedimientos intuitivos e irracionales, que eran valorados en la poesía pero no debían entrar en la narrativa.”<sup>171</sup>, Silvina no se mueve en esa dirección, obvia esta imposición. Ciertamente es que se dedicó a la poesía, pero su primera incursión literaria fue con los cuentos. Las mujeres inmersas en la cultura impresa argentina a partir de los años veinte rompen con los ideales y tradiciones, sus textos se leen como transgresiones de un proyecto nacional y como una mitificación fija de lo femenino. Ellas practican un contradiscurso, como la mayor de las Ocampo, quien escribe de forma activa y se convierte en una figura pública que lucha por los derechos de la mujer, frente a Silvina, que se queda en lo privado. La mayoría de las mujeres optaron por la posición marginal como espacio para provocar la subversión, jugando a la exhibición y al ocultamiento, una actitud tanto personal como literaria que llega a insertarse en la ficción con la actitud de muchos de los personajes femeninos.

---

<sup>169</sup> Alejandra Pizarnik, “Dominios ilícitos”, *Prosa Completa*, (Barcelona: Lumen, 2013), 252.

<sup>170</sup> S. R. Wilson, “Art by Gender: The Latin American Woman Writer”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 6, núm.1, (Otoño 1981): 136.

<sup>171</sup> Biruté Cisplijauskaité, *La novela femenina contemporánea*, (Colombia: Anthropos, 1988), 26.

Otras escritoras de la imaginación fueron Angélica Gorosdicher, Alejandra Pizarnik, Armonía Somers y Cristina Peri Rossi y con respecto a la literatura argentina de mujeres contemporáneas a Silvina Ocampo, las más reconocidas son Victoria Ocampo, Alfonsina Storni (1892-1936), Norah Lange (1906-1972), Silvina Bullrich (1915-1990), Beatriz Guido (1925-1988) y Griselda Gambaro (1928-). Como indica Gardarsdóttir, estas mujeres desmontan las posiciones genéricas y de las clases sociales “a fin de crear un nuevo espacio dentro de las tradiciones literarias de su época”<sup>172</sup>. Asimismo, siguiendo a Jehenson, ellas “reestructuran el tiempo y el espacio en una linealidad y, de ese modo, socavan la precisión temática, el uso tradicional del lenguaje y la cohesión textual”<sup>173</sup>.

Cantero Rosales ve en la obra de Silvina Ocampo una apertura hacia lo insólito-absurdo-extraño<sup>174</sup>, igualándola a las obras de Luisa Mercedes Levinson, Gloria Alcorta, Griselda Gambaro, Luisa Valenzuela o Cristina Peri Rossi. La estética es excesiva en la forma, el lenguaje, los temas y las imágenes. A través de dicho exceso se transgreden el orden canónico, las jerarquías y todo orden social o literario que puede provocar tanto al lector contemporáneo como al futuro. El exceso en la escritura de Ocampo ha sido estudiado por Fangmann<sup>175</sup>, quien lo observa a nivel estructural, léxico y de contenido, estando motivados muchos de ellos por el movimiento continuo entre binomios como bien/mal, amor/odio, placer/dolor, muerte/vida. En la misma línea trabaja Mackintosh, quien indica que uno de los rasgos más llamativos de la obra de la argentina, tanto en prosa como en verso sería “its juxtaposition of opposing forces: love and hate (*Los que aman, odian*); heaven and hell, innocence and experience.”<sup>176</sup> Para Bataille el exceso también se liga a todas las formas de erotismo no vinculadas con la procreación. Para él, el “exceso excede al fundamento: el exceso es aquello por lo cual el ser está ante todo fuera de todos los límites”<sup>177</sup>. A pesar de todo, el origen del exceso en el arte se remonta al Barroco o el Neobarroco, cuando ya el melodrama y el gótico habían sido formas

---

<sup>172</sup> Holmfrider Gardarsdóttir, *La reformulación de la identidad genérica en la narrativa de mujeres argentinas del fin de siglo XX*, (Buenos Aires: Corregidor, 2005), 21.

<sup>173</sup> Myriam Yvonne Jehenson, *Latin American Women Writer: Class, Race and Gender*, (Albany: State U. New York, 1995), 27.

<sup>174</sup> M<sup>a</sup> Ángeles Cantero Rosales, *El Boom Hispanoamericano de los años 80. Un proyecto narrativo de ser mujer*, (Granada: Universidad de Granada), 2004, 81.

<sup>175</sup> Cristina Fangmann, “Delmira Agustini y Silvina Ocampo: escritoras del exceso”, en Marta López Gil (ed.), *Mujeres fuera de Quicio. Literatura, arte y pensamiento de mujeres excepcionales*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000), 149-185.

<sup>176</sup> Mackintosh, Fiona, “Silvina Ocampo (1903-1993)”, en *A companion to Latin American women writers*, (ed.) Brígida M. Pastor y Lloyd Huges Davies, Tamesis, Woodbridge, 2012, 85.

<sup>177</sup> Georges Bataille, “Prefacio de Madame Edwarda”, *El erotismo*, (Barcelona: Tusquets Editores), 289.

excesivas. Gótico, que además forma parte de la escritura de Silvina Ocampo, como indica Fangmann<sup>178</sup>, Gamerro o Mancini<sup>179</sup>, destacando esta última la presencia de la estética del pliegue en la narrativa de Silvina, otro elemento barroco. Su estética gótica emerge de los personajes lúgubres y monstruosos, los ambientes oscuros y sombríos o las casas deshabitadas. Un gótico que estéticamente se vincula con lo feo y que nos lleva, en ocasiones, a lo cursi o lo kitsch, que sería para Calinescu una “inadecuación estética”<sup>180</sup>.

En su concepción del Barroco, Sarduy afirma:

Ser barroco hoy significa amenazar, jugar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer –y no, como en el uso doméstico, en función de la información– es un atentado al buen sentido, moralista y “natural” –como decía el círculo de Galileo– en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse –ese suplemento de valor– subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, el círculo.<sup>181</sup>

Subversión, parodia, alejamiento del idealismo, juego o acumulación son características barrocas que están presentes en la narrativa de Ocampo, incrementando su complejidad, ya que detectamos, por ahora, influencias de los cuentos de hadas, de lo fantástico, del formalismo borgeano, de la psiquiatría, el surrealismo, la pintura o la literatura infantil. En sus cuentos los hechos comunes se vuelven inquietantes y aunque sea cierto que muchas de las imágenes de su narrativa son oníricas, podrían tener otro origen, como demostraremos posteriormente, al dejar una escritura que se instala allí donde el loco pierde la cordura, ubicando unos cuentos al margen, limítrofes con lo racional y lo psicótico.

Finalmente, ha sido una escritora que ha influenciado la producción posterior de muchas mujeres. Marjorie Agustín indica que muchas escritoras del último siglo “están educadas con el trabajo de Silvina Ocampo, la mágica maga del desorden o del desdoblamiento del orden doméstico”<sup>182</sup>. De hecho, al final de su carrera Silvina se daba cuenta de ello, de las posibilidades de lo doméstico, de la realidad cotidiana para la

---

<sup>178</sup> Fangmann, “Delmira Agustini y Silvina Ocampo: escritoras del exceso”, 149-185.

<sup>179</sup> Adriana Mancini, *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, (Buenos Aires: Norma, 2003), 43.

<sup>180</sup> Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. (Durham: Duke University Press, 1987).

<sup>181</sup> Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987), 209.

<sup>182</sup> Marjorie Agustín, *Literatura fantástica en el Cono Sur: las mujeres*, (Buenos Aires: Educa, 1992), 62.

producción de fantasías al afirmar: “por eso pienso en abandonar lo fantástico y dedicarme a la realidad, que es mucho más fantástica todavía.”<sup>183</sup> La inquietante extrañeza que emerge en sus relatos supuso esa distorsión de la realidad objetiva que buscaba y nos confronta con algo que conocíamos pero para lo que de repente carecemos de explicación. En su ensayo, Matamoro sostiene que:

La literatura fantástica no existe fuera del sistema de la literatura realista, como literatura no mimética. Ello implica que rechazo la existencia de la literatura fantástica como un objeto válido, con realidad ontológica suficiente, siendo más bien la contrafigura que permite afirmar la figura, dentro de una estética muy determinada y en relación a ella, fuere para sostenerla o cuestionarla. La literatura fantástica existe para el realismo o el contrarealismo.<sup>184</sup>

En su argumento, además, expone el fallo de vincular la literatura fantástica con la categoría de lo siniestro de Freud, ya que para él, este es un género que se identifica por su estructura y no por su temática.<sup>185</sup> Además, en su tajante argumentación, cree que por tratar del tema de los sueños o los fantasmas no se hace literatura fantástica, ya que no debemos confundir la fantasía con el sueño, sueño real y parte de la vida de todos, ni con la perplejidad del lector, acostumbrado ya a literaturas no miméticas en las que la fantasía es componente constitutivo, pues aquellas no pretende, para él, la representación fiel y reiterada de una realidad, que es, a su vez, incierta e imposible de conocer en su totalidad. Lo que buscará Silvina es invertir la realidad a través de diversos mecanismos estéticos y técnicos, como la parodia, la ironía o la trasposición, desvelando lo que debía permanecer oculto y olvidándose de todo disimulo, por lo que surgen todo tipo de hecho inaceptables, los cuales serán realizados por mujeres, niños y marginados, personajes que en sus cuentos asumen el poder y vencen al otro y a la realidad proponiendo sus nuevas leyes y su nuevo lenguaje.

---

<sup>183</sup> Luis Mazas, “La realidad es lo único fantástico que nos queda”, en *Somos* 12 de agosto de 1977.

<sup>184</sup> Blas Matamoro, “Fantástico, fantasía, fantasmas”, *Hispanamérica* 66 (diciembre 1993): 87.

<sup>185</sup> *Ibid.* 90.

### **3. OBRA COMPLETA**



### 3.1 INTRODUCCIÓN

Encontrar antecedentes precisos a la obra de Silvina es una ardua tarea y a pesar de haber estado rodeada de grandes escritores no recibe influencias claras de ninguno de ellos. Los extraordinarios nombres entre los que se movió en lo personal y lo literario pudieron eclipsarla y han definido su status en muchas de las obras críticas fundamentales sobre su trabajo, siempre tras escritores y artistas ilustres. Por ejemplo, Marcelo Pichón Rivière la denomina “mujer de Bioy Casares, amiga de Borges, hermana de Victoria Ocampo” y afirma que “se acostumbró a vivir en los márgenes de esas personas ilustres”<sup>1</sup>; en *Diez cuentistas argentinas* es descrita como “esposa de Adolfo Bioy Casares, y colaboradora de Jorge Luis Borges, esta escritora pertenece al mundo de los intelectuales que se desplazan sobre el eje París-Londres-Buenos Aires,”<sup>2</sup>; otras veces su importancia será menor que la de su hermana: “Les jolis contes du Sud: Silvina Ocampo, la petite soeur de Victoria,”<sup>3</sup>; Albert Bensoussan compara a Victoria, “la maîtresse de logis en l’imposante bâtisse de la Villa Ocampo,” con “la maison de poupée

---

<sup>1</sup> “La vida misteriosa de Silvina Ocampo,” *Clarín, Suplemento de cultura*, 6 Septiembre 1998: 1, impreso.

<sup>2</sup> *Diez cuentistas argentinas*, Ernest Lewald ed. (Buenos Aires: Ríomar, 1968), 100.

<sup>3</sup> *Retour des caravelles: Lettres latino-américaines d’aujourd’hui*. (Rennes: Presses Universitaires, 1999), 199-200)

de Silvina Ocampo,” en relación a los cuentos de *Cornelia frente al espejo* que fueron traducidos al francés como *Mémoires secrètes d'une poupée*<sup>4</sup> para luego continuar diciendo que Borges fue su *parrain* o padrino de Silvina.

Entre la realidad y la ficción siempre se inclinó hacia la ficción. Ocupémonos de la recepción, que aunque ganadora de un Premio Nacional de Literatura en Argentina, fue tardíamente traducida.<sup>5</sup> La recepción crítica de su obra y su originalidad han sido percibidas con posterioridad y no hubo una valoración positiva, sustancial y real de su obra hasta los ochenta ya que antes fue incomprendida por la mayoría de comentaristas:

La crítica ha señalado la dificultad de fijar un sentido unívoco a sus textos, ha marcado el desplazamiento simultáneo de los planos de representación real y fantástico, ha argumentado con justeza que sus textos se repiten *ad nauseam* lo que se sabe desde el comienzo y, también y la misma justeza, que en esos textos todo está sugerido, no dicho. Se ha subrayado la anomalía, la transgresión, la remisión y la negación de los referentes, la promiscuidad deíctica, la agramaticalidad, la “tortícolis” de la sintaxis, la transmutación, la saturación de cursilería, la corrosión de opuestos, la ilegalidad plantada como obediencia a la norma.<sup>6</sup>

No fue hasta mediados de los noventa cuando las editoriales Emecé y Sudamericana comenzaron con la reedición de sus libros, sacando a la luz de nuevo su olvidada obra y otras composiciones inéditas. Además, tras la antología compilada por Matilde Sánchez, *Las reglas del secreto* (1991), comienza a dimensionarse su obra y a ser estudiada con mayor exactitud, sobre todo remarcando su particular trato de lo fantástico ubicado en la cotidianeidad, la perversidad infantil o el protagonismo de las mujeres en sus relatos, apartadas hasta entonces de la literatura y de la vida pública, dominada y regida por hombres. Su obra no fue tan conocida ni valorada como la de muchos de sus amigos y compañeros vitales. En palabras de Arnés, padeció “los vicios de una crítica que muchas veces se sintió inclinada a dramatizar las anomalías que se le atribuían antes que a leer sus trabajos: Silvina Ocampo corporizando a la excéntrica

---

<sup>4</sup> Citado en Mackintosh, *Childhood in the Works of Silvina Ocampo y Alejandra Pizarnik*, 15

<sup>5</sup> De entre esas traducciones destacaremos, por ser las primeras de cada edición: *Porfiria*, con introducción de Italo Calvino y traducida por Livio Bacci Wilcock (Roma, Einaudi, 1973); *Fait Divers de la terre et du ciel*, prologado por Jorge Luis Borges con introducción de Italo Calvino (Paris, Gallimard, 1974); *I giorni della notte*, traducción de Lucrezia Cipriani Panuncio (Roma, Einaudi, 1976); *Leopoldina's dream*, con prefacio de Jorge Luis Borges, introducción de la propia autora y traducida por Daniel Balderston (Ontario, Penguin Books, 1987); *Qui ama, odia*, con estudio preliminar y traducción de Angelo Morino (Roma, Einaudi, 1988); *Viaggio dimenticato*, introducido y traducido por Lucio D'artangelo (Roma, Lucarini, 1988); *Ces qui aiment, haïssent*, traducción de André Gabastón (Paris, Christian Bourgois éditeurs, 1989) o *La penna magica* (Roma, Editori Reuniti, 1989).

<sup>6</sup> Mancini. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, 41.



perversa”<sup>7</sup>. En la misma línea trabaja Drucaroff, para quien “la poética de Silvina Ocampo opera con el mamarracho genial, hecho en los márgenes de la hoja de la narrativa consagrada”<sup>8</sup>. Hasta el mismo Cortázar se pronunció al respecto:

Lo más admirable de Silvina Ocampo es la incesante y extraordinariamente variada invención de ambientes fantásticos y su simultánea falta de interés por explotarlos de forma espectacular. Sus historias siempre parecen ofrecer tímidamente una excusa, cuando en realidad es la crítica literaria la que debiera excusarse ante ella por no haber sido capaz de colocarla en el nivel que se merece.<sup>9</sup>

No hay una valoración positiva y real de su obra hasta los ochenta, antes fue incomprendida y poco difundida. Pichón Rivière afirmó que Silvina fue una “Figura solitaria en la literatura argentina. No pertenece a ninguna escuela y a veces parece que no pertenece a ninguna época”<sup>10</sup> La difusión en Argentina se redujo a un pequeño círculo de lectores y ella fue consciente de esto:

No sé su te conté del éxito de mi libro en Italia, éxito de crítica y de lectores: hasta el mismo Einaudi me escribió una carta para anunciármelo. Pero ese éxito es como una pompa de jabón cuyo brillo no llega hasta aquí. ¿Por qué tengo tan poco éxito en mi país? ¿No es injusto? Vos darás una explicación.<sup>11</sup>

Tampoco tuvo una especial recepción en las antologías, tan solo fue inicialmente incluida en aquellas dedicadas a mujeres, lo fantástico o lo infantil. No figura en el *Diccionario básico de la literatura argentina*<sup>12</sup> de Prieto ni en otras tantas nóminas o recopilaciones de autores fundamentales aunque sí en *Cuentos Argentinos*, libro de la colección La Biblioteca de Babel, una serie de lecturas fantásticas dirigida por Jorge Luis Borges (Ediciones Siruela, 1986), que recoge el relato de Silvina Ocampo “Los objetos”. Drucaroff<sup>13</sup> sí reclama la importancia de Silvina Ocampo como precursora de una generación posterior, en concreto de las obras de Fina Warschaver, Angélica Gorodisher,

---

<sup>7</sup> Laura Arnés, “Reseña sobre *La ronda y el antifaz: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*”, *Revista Mora*, 17.1, (2011), 1.

<sup>8</sup> Elsa Drucaroff, “Pasos nuevos en espacios diferentes”, en *Historia crítica de la literatura argentina: la narración gana la partida*, Vol. XI, Noe Jitrik, (Buenos Aires: Emecé, 2000), 461-486.

<sup>9</sup> Julio Cortázar, “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” (1976), *Obra Crítica/3*, (ed.) por Jaime Alazraki, (Madrid: Alfaguara, 1994), 89.

<sup>10</sup> Marcelo Pichón Rivière, “Una escritora que no quiere ser descubierta”, *Clarín. Cultura y Nación*, Buenos Aires, jueves 22 de agosto de 1991.

<sup>11</sup> Carta a Manuel Mujica Láinez, 12/12/1973.

<sup>12</sup> Adolfo Prieto, *Diccionario básico de la literatura argentina*, (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968).

<sup>13</sup> Drucaroff, “Pasos nuevos en espacios diferentes”, 461-491.

Alicia Steimberg, Hebe Uhart o Ana María Shúa. Está incluida con su cuento “Viaje Olvidado”, por ejemplo, en la antología de la *Narrativa vanguardista latinoamericana*, seleccionada por Álvaro Contreras junto a Borges, Rogelio Sinán, Macedonio, María Luisa Bombal, Huidobro, Marta Brunet, Juan Emar, Pablo Palacio, Teresa de la Parra, Felisberto Hernández, Julio Garmendia o César Vallejo.

En los últimos años ha mejorado la recepción crítica de su obra. Entre los aspectos más estudiados son, sobre todo, aquellos que la diferencian en mayor grado de sus compañeros Borges, Bioy o Felisberto Hernández, los que comentan la crueldad y la desmitificación de la infancia (Molloy, Meehan, Balderston), la perspectiva femenina de la literatura fantástica (Fox-Lockert, Klingenberg), lo erótico (Araújo), lo humorístico (Aldarondo, Tomassini) y las estrategias formales y narrativas (Ferreira-Pinto o Tomassini). Tomassini ha elaborado el único estudio completo y exhaustivo que se ocupa del proceso enunciativo de la obra de Silvina, y que se basa en la hipótesis de que la cuentística de Silvina Ocampo conforma una estética basada en su estatuto paradójico que quiebra nuestras expectativas genéricas, así como las correspondencias entre tema y tono, historia y discurso o la mezcla entre género o tipologías discursivas.

Afirmamos, como se ha citado en otros estudios, que en su producción no hay feminismo, solo una mirada de mujer que, es cierto, prefiere los personajes femeninos. En sus cuentos las mujeres son personajes y narradoras, independientes, poderosas, malas madres, prostitutas, malvadas o, paradójicamente, encarnaciones perfectas de la mujer tradicional, rol que tendrá gravísimas consecuencias o inesperados desenlaces y actitudes. No hay compromiso feminista en su escritura, al menos explícitamente, ni tampoco lo hubo en su actitud personal. No hay una lucha, sino algo más próximo a lo que afirmó y defendió Virginia Woolf<sup>14</sup>, una forma de decir y de decirse *propia e integradora*, desvelándonos un mundo desde esa particular mirada. Tuvo un interés explícito por disolver los límites genéricos, sociales y formales del lenguaje, por lo que a la hora de aproximarnos a ella vamos a llevar a cabo un diálogo interdisciplinar. Su periodo más característico y estudiado es el que se desarrolla desde *La furia* a *Los días de la noche*, ya que en sus últimas obras publicadas el estilo se suaviza y todo se vuelve más personal. De hecho, gran parte de la crítica ve esta obra como el comienzo de una tercera etapa dentro de su producción en la que se inicia la preferencia por lo cotidiano como

---

<sup>14</sup> Virginia Woolf, *Una habitación propia*, (Barcelona: Seix Barral, 2005).

espacio para la fusión de contrastes y que llegaría hasta *Los días de la noche*, momento en el que vuelve a la etapa inicial, a los cuentos cortos con estructuras narrativas débiles y alejados de la paradoja y la ironía anteriores para acercarse a lo absurdo. Incluso los textos se diluyen formalmente. Si temáticamente se mantiene y la linealidad permanece, formalmente vuelve a la experimentación presente en su primera obra y los cuentos se vuelven inclasificables. Todo se hibridiza, desde los personajes a la prosa, que se hace verso, o las imágenes casi pintura.

Para Cozarinsky, es *La furia* la colección que inicia “la mejor ficción de Silvina Ocampo”<sup>15</sup> al ser un volumen en el que ensaya con múltiples formas, con cuentos próximos al realismo mágico (“Los sueños de Leopoldina”), el cuento tradicional (“El verdugo”), relatos con una marcada resonancia onírica (“La creación” o “Informe del cielo y del infierno”), la ciencia ficción (“Las ondas”) o cuentos próximos a lo autorreferencial o lo autobiográfico (“El goce y la penitencia”). Esta opinión es compartida por Tomassini y por Podlubne, quien la ve como “un deslumbrante y demorado recomienzo de su literatura”<sup>16</sup>. Tomassini, y compartimos enteramente su visión, detecta la familiaridad de estos últimos relatos de *Cornelia frente al espejo* (1988) y de *Y así sucesivamente* (1987) con los de *Viaje Olvidado*. Por ejemplo, tienen en común la descentralización de la trama, la multiplicidad de formas narrativas, la visión poco convencional del mundo, su alejamiento de las reglas genéricas; así como la vuelta a temas predilectos, tales como la memoria y el doble.

Mencionaremos también la reescritura o reelaboración de las tramas iniciales: “Miren como se aman” (CFE) es una revisión de “Paisajes de trapecios” (*Viaje olvidado*) cuyo desenlace es modificado; “La nave” (CFE) toma elementos de “Pasaporte perdido”, dando lugar a un intertexto. Asimismo, se incluyeron en *Y así sucesivamente* dos cuentos publicados en *Sur* durante el periodo de redacción de *Viaje Olvidado*: “La inauguración del monumento”<sup>17</sup> y “Sábanas de tierra”<sup>18</sup> que guardan gran parecido con la producción inicial.

De temática muy personal, pero tampoco sin obviar elementos míticos y tradicionales, la narrativa de Silvina Ocampo vuelve una y otra vez sobre sus obsesiones.

---

<sup>15</sup> Edgardo Cozarinsky, “La ferocidad de la inocencia” prólogo a *Silvina Ocampo: antología esencial*, (ed.) por Mercedes Güiraldes, (Barcelona: Emecé, 2003), 13.

<sup>16</sup> Podlubne, *Escritores de Sur. Los inicios literarios de Silvina Ocampo y José Bianco*, 212.

<sup>17</sup> En *Sur*, Buenos Aires, núm. 49, 1938.

<sup>18</sup> En *Sur*, Buenos Aires, núm. 42, 1938.

De forma perseverante, lleva a cabo una prueba de argumentos, formas, géneros que se entremezclan y evoluciona a lo largo de su obra como un ejercicio no de perfeccionamiento, sino más de experimentación con las formas y con el lenguaje. Esta vuelta constante es notable, y de ella se hizo eco Bioy al citar una conversación con Silvina recogida el 28 de diciembre de 1948: “Dice que cada uno de nosotros tiene un tema, al que siempre vuelve: Borges, la repetición infinita; ella los diarios proféticos, yo la evasión a unos pocos días de felicidad, que eternamente se repiten: *La invención de Morel*.”<sup>19</sup>

En su prosa difumina las oposiciones entre lo alto y lo bajo, el humor y el horror, lo bello, lo sublime y lo grotesco para aproximarse por momentos a una estética próxima a la que Calabrese describe con respecto a lo neobarroco, como el cultivo de ciertos temas excesivos, como la monstruosidad, la muerte o la sexualidad, los cuales se representan en contenedores también excesivos<sup>20</sup>. Cerramos este apartado, con una cita a modo de resumen:

Su trabajo creador avanza secreto y decidido por comarcas extrañas, lejos del tópico y la imagen falsa; fuera de los arquetipos alienantes y los mitos artificialmente fabricados. La anormalidad, la transgresión, la voluntad decidida de subvertir los cánones de la hipocresía y el conformismo son y constituyen el fértil terreno de su creación. En ella los héroes son antihéroes, criaturas en acecho, al borde de la crisis, de la demencia, del crimen. Nadie escapa al mal en las historias de Silvina Ocampo y ella no teme expresarlo. Infatigable Silvina destruye tabúes, reniega de la infancia inocente y de la sacrificada abnegación femenina tradicional.<sup>21</sup>

### 3.1 POESÍA

Si por algo se caracteriza la poesía de Silvina Ocampo con respecto a su narrativa, es por ser más ordenada, menos compulsiva e instintiva y menos arriesgada, aunque es cierto que en vida fue más laureada por ella. Su lírica tiende a la tendencia espiritualista y reflexiva de la generación argentina de los años cuarenta ya que cuando Ocampo se decanta por la escritura de poemas no tendrá una voz excesivamente femenina y será escasamente sentimental. Nos habla desde el umbral de una conciencia que se dirige

---

<sup>19</sup> Bioy Casares, *Borges*, 31.

<sup>20</sup> Omar Calabrese, *La era neobarroca*, (Madrid: Cátedra, 1987).

<sup>21</sup> Adriana Castillo de Berchenko, “Imágenes y contra-imágenes: *La furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo”, *América: Cahiers du CRICCAL*, 187.

confundida a su propio interior y a la realidad externa con la expresión de una mujer que confiesa y acepta su interior, como en los cuentos.

Toma la poesía como forma de investigar la realidad y experimentar con ella. La poesía de Silvina Ocampo se orienta, según Helena Percas “hacia un nuevo clasicismo barroco de emoción ultramodernista”<sup>22</sup> que practicaron de forma similar María de Villarino, Ana María Chouhy Aguirre, María Granata y Fryda Schultz de Mantovani. Una nueva poesía neoclásica, que respeta enormemente la palabra, resultado de la influencia del simbolismo de Mallarmé, del dramatismo filosófico de Rilke, del existencialismo de Heidegger y de la poesía popular y culta española.

Poemas sobrios y medidos, con tendencia al verso regular encontramos en *Enumeración a la patria* (1942), primer libro de poemas escritos en una poética instituida y según las pautas formales tradicionales, que no fue la primera publicación de la autora, ya que se había iniciado con el cuento. Este recibió elogios y positivas críticas<sup>23</sup> desde su aparición, incluso fue alabado por Borges, quien en su reseña en *Sur* indica: “ningún otro texto de nuestra literatura ya secular trasciende con igual plenitud la inmediata, infinita, presencia de la República” y añade “hace tiempo que las muchas literaturas cuyo idioma es el español no producen un libro tan diverso y tan continuamente admirable”. Borges continúa comparando su poesía con la de los grandes maestros:

Uno de los espléndidos atributos de *Enumeración de la patria* es la casi inhumana, casi estoica impersonalidad. Hazlitt ha dicho memorablemente de Shakespeare: *He was nothing in himself*; Bernard Shaw ha declarado de Bernard Shaw: *I am of the true Shakespearean type: I understand everything and everyone, and am nobody and nothing*. Yo sospecho que para Silvina Ocampo, Silvina Ocampo es una de tantas personas con las que tiene que alternar durante su residencia en la tierra. Si alguna vez ha intercalado su nombre en el endecasílabo, lo ha hecho para ensayar un efecto de los persas y de algunos occidentales: Browning, Herrick, Ben Jonson, Ronsard, Virgilio...<sup>24</sup>.

Continúa Borges en la reseña a *Enumeración a la patria*, indicando esa perpetua presencia de los recuerdos en la obra de Ocampo, sus “nítidos y puntuales recuerdos

---

<sup>22</sup> Helena Percas, *La poesía femenina argentina (1810-1950)*, (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1958), 9.

<sup>23</sup> Véanse las reseñas y artículos de Fina García Marruz, “Espacios métricos por Silvina Ocampo”, *Orígenes*, La Habana, 1949, III, Núm. 11, 44-45; de Jorge Luis Borges, “Silvina Ocampo, *Enumeración a la patria*”, *Sur*, Buenos Aires, 1943, XII, núm. 101, 64-67. Por el contrario, crítica y severa fue la reseña de Ana María Chouhy, “*Enumeración a la patria*, por Silvina Ocampo”, *Verde memoria*, Buenos Aires, núm. 55, 1943, 22.

<sup>24</sup> Borges, “Silvina Ocampo, *Enumeración a la patria*”, 65-66.

convergen inagotablemente en sus hojas.”<sup>25</sup> Compara sus versos con los de Lugones y destaca que “uno de los espléndidos atributos de *Enumeración a la patria* es la casi inhumana, casi estoica impersonalidad.” Para cerrar la reseña con un elogioso “hasta dónde gustará un libro como éste, cuyo atributo más notorio es la perfección.”<sup>26</sup>

Recoge poemas de amor, celebración patriótica y adoración a la patria sin caer en la monotonía ni en los tópicos. Se detiene en la belleza del paisaje de provincias, en los pequeños pueblos o en las crecientes urbes de Buenos Aires o San Isidro de Plata. Este procedimiento de fuerte arraigo en la tradición española, cuyo germen se encontraría en el norteamericano Walt Whitman y que fue adaptado después por Herrera y Reissing, Ramón López Velarde, Pablo Neruda o Lugones, este último con sus *Odas seculares* sería el ejemplo más inmediato para Silvina, quien tomaría de él, siguiendo a Helena Percas “el mismo espíritu de veneración”<sup>27</sup> a la nación pero el carácter fragmentario de los poemas de Silvina se detendrían más en el paisaje argentino que en los acontecimientos que forjaron la identidad nacional como sí hizo Lugones.

Un elemento particular de la poesía iniciática de Silvina Ocampo es el empleo de la tercera persona tanto en el sujeto como en el verbo, une la impersonalidad del yo poético aplaudida por Borges, de quien estos versos tienen cierta impregnación, pero que no impide que cuando sea necesario se inserte el nombre de la autora entre los endecasílabos a la manera de la objetividad poética oriental que fue imitada por Ben Johnson, Herrick, Virgilio o Whitman. Esta inclusión podría verse en poemas como “Buenos Aires”: “Y yo Silvina Ocampo en tu presencia / abstracta he visto tu posible ausencia...”<sup>28</sup>; “Soy apenas yo misma. Soy Silvina...”<sup>29</sup> o “Terminará este día cruel, Dios mío”. / “Nunca Silvina”. ¿Dónde está la gente?”<sup>30</sup>. Es una poesía que comparte con el simbolismo francés la fuerza de las paradojas, de las metáforas, de contrastes y fuertes aseveraciones. Junto con el uso de la rima y la perfección de los pareados, muchas de las figuras retóricas empleadas atienden al plano fónico, abundan las aliteraciones o las repeticiones que buscan crear un efecto sonoro. Asimismo, sobresalen las enumeraciones, denominadas favorablemente como “ordenación venturosa”, “firme unidad jerárquica

---

<sup>25</sup> Ibid. 65.

<sup>26</sup> Ibid. 67.

<sup>27</sup> Percas, “La original expresión poética de Silvina Ocampo”, 284.

<sup>28</sup> Ocampo, en *Enumeración a la patria y otros poemas*, 1942, *Poesía Completa I*, 16.

<sup>29</sup> “Irrealidad”, en *Los nombres* (1953), *Poesía Completa I*, 372.

<sup>30</sup> “Sueños”, en *Poemas de amor desesperado*, *Poesía Completa I*, 233.

poética”<sup>31</sup> o “sabor uniforme de la masa verbal”<sup>32</sup>. Por el contrario, Ana María Chouhy Aguirre, quien dirigía por entonces la revista *Verde Memoria* observó en la colección elementos que “se acumulan en desorden” y con respecto a su forma dijo que trabajaba con una “simplicidad artificiosa.”<sup>33</sup>

Ya en este primer poemario empiezan a surgir imágenes anómalas y extrañas, nacidas, como indica Fangmann, de la “combinación de fantasía, nostalgia, cursilería y erudición”<sup>34</sup> y recurre a la ironía y a cierto prosaísmo, más visibles en los versos endecasílabos. A esa primera colección le sigue *Espacios métricos* (1945), compuesto por una serie de poemas y unos capítulos dedicados a “Epitafios”, “Sonetos de la muerte y de la dicha”, “Sonetos del jardín” y “Sonetos del río”. Dedicado a su marido, es un singular libro de poemas eruditos con clara influencia borgeana, repleto de citas y recurrencias a Burton, John Donne, Garcilaso, Cicerón, Paul Valéry, La Biblia, el mundo griego, Milton o Voltaire. En esta obra continúa empleando formas tradicionales, clásicas y medidas. Recurre a las formas métricas tradicionales españolas como el soneto, los cuartetos y los pareados, aunque ya admite más variación y menos rigor en la rima; por ejemplo, en *Los sonetos del jardín* (1946) se desprende de los moldes tradicionales y propone nuevas soluciones formales y temáticas para esta forma, los cuales están dedicados, por cierto, a la madre. Además, aunque formalmente tradicionales, no lo son tanto en el contenido. El marco referencial es fantástico, onírico, lleno de horribles presagios y de visiones más o menos terribles, que no dejan de tener cierta posibilidad de veracidad debido a la forma en la que es dicho, a la rima empleada y a la cotidianeidad de los hechos que se tornan inverosímiles o fantásticos. Tras la conocida y previsible realidad, como sucederá en sus relatos, se ocultan toda clase de alucinaciones, posibles explicaciones, delirios e imposibles.

Para Tomassini, tanto este último poemario como los anteriores mencionados manifiestan ya dos modalidades expresivas características de nuestra autora:

- a) La construcción de largas series enumerativas asindéticas cuyo desorden aparente instaura un modo de organizar el mundo de acuerdo con jerarquías dictadas por íntimas querencias;
- b) un ritmo subrayado por paralelismos sintácticos y anafóricos;
- c) una deliberada impersonalidad que traslada a los paisajes la vivencia de un yo que al contemplarlos se diluye en ellos.

---

<sup>31</sup> C. Varela Avellaneda, “Silvina Ocampo: Enumeración a la patria”, *Sur*, 1943, IV, 386.

<sup>32</sup> “*Espacios métricos*, por Silvina Ocampo”, F. García Marruz, *Orígenes*, 1949, III, núm. 2, 44.

<sup>33</sup> Chouhy, “*Enumeración a la patria*, por Silvina Ocampo,” 22.

<sup>34</sup> Fangmann, “Delmira Agustini y Silvina Ocampo: escritoras del exceso”, 176.

La naturaleza es una de las presencias fundamentales de esta colección. De ella se obtiene el conocimiento primario y original; asimismo, en ella se descubre el amor, se ama a la patria y se refugia en la madre. Ulla, en el “Prólogo” a la *Poesía inédita y dispersa* dice al respecto:

la vivencia de la naturaleza [...] la llevó a descubrir diferentes momentos del día en la vibración de los árboles, las plantas y las flores [...]. Dentro de la poesía del Río de la Plata, la de Silvina Ocampo reveló una de las más acentuadas presencias de la variación de la naturaleza<sup>35</sup>.

En esta obra vemos un resquicio de los procedimientos vanguardistas: la búsqueda de la verdad íntima del ser humano que anhelaban dadaístas o surrealistas. De estos últimos, y siendo con los que más contacto mantuvo, podría tomar también otras características de su poesía, como el uso de un lenguaje cotidiano, la enumeración o la búsqueda de la verdad intrínseca del alma humana. Esta indagación en el interior del yo se realiza partiendo de una realidad objetiva que abre paso a otro mundo más vivo y veraz: el que surge en nuestra imaginación. Formalmente, siguen predominado los moldes clásicos, el endecasílabo, los pareados y la rima consonante.

Tras la publicación del poemario, Fernández Moreno publicó una nota bibliográfica en *Sur*<sup>36</sup>. Dice de él al inicio que “es un libro prolijamente escrito. El verso de Ocampo se ha emancipado de toda facilidad y de toda retórica”<sup>37</sup>. Afirma de la autora que habita en un “lugar del mundo en el que acontecen hechos singulares y prodigiosos”, adquiriendo en su poesía una naturalidad de acontecimiento cotidiano. Alaba la frescura del lenguaje de unos poemas que se mueven en los límites del sueño y la vigilia, de lo real y lo absurdo. En ellos encontramos el tema de la metamorfosis, de las alucinaciones. Para Fernández Moreno “la realidad no está aquí, solo su calco”<sup>38</sup>. Igualmente señala la presencia de los recuerdos y la nostalgia por un pasado extinguido, que adquieren en el verso una *existencia espectral* de cosas actuales que ya no están. Acertadamente señala el espanto que produce la lectura; todo lo que encontramos en ella pertenece a otro mundo, que aunque tenga analogías con el nuestro, no es el mismo: “todo en la poesía de Silvina Ocampo trae consigo su reminiscencia de paraíso perdido, de infierno en sueños

---

<sup>35</sup> Silvina Ocampo, *Poesía Inédita y dispersa*, Selección, prólogo y notas de Noemí Ulla, (Buenos Aires: Emecé Editores, 2001), 8.

<sup>36</sup> Cesar Fernández Moreno, “Espacios Métricos”, núm. 134, 1946, 82-86.

<sup>37</sup> Ibid. 82.

<sup>38</sup> Ibid. 84.



transitado”<sup>39</sup>. Por último, vincula su verso a la tranquilidad de Poe, calma, muda y sin ornamentos que es “esencialmente dramática, angustiada, desesperadamente triste”<sup>40</sup>.

Después vino su primera aproximación a la poesía amorosa, que desde el título tiene una clara referencia a Pablo Neruda: *Poemas de amor desesperado* (1949). Se trata de una recopilación de poemas con numerosas referencias que podríamos atribuir autobiográficas, sobre todo por la frecuente utilización de la primera persona, y otros tantos poemas dedicados a la naturaleza seguidos de unas traducciones finales. En este libro vuelve a introducir el elemento íntimo y personal, aunque se intercalan poemas que recuperan la fantasía y el onirismo previos, como “Fantasmas de las glicinas”, ubicados al final del poemario junto a traducciones de Horacio, Ronsand, Nerval, Baudelaire, Marvel y Pope. Fryda Schultz dijo años después de este poemario que “imperla una transmutación de lo real, decisiva en su modo de aprehender el mundo [...] Es que en Silvina Ocampo trabajan sus fantasmas. Lo que acontece es que hablan con voz humana, se burlan de nosotros y nunca parecen inventados.”<sup>41</sup> Opina que los versos de este poemario responden a *Viaje Olvidado* pero en un tono más sombrío y manso. En ellos, como sucede en el cuento, todo se hace presente, desde el pasado al porvenir. De ahí que muchos de los poemas tengan la unidad del delirio y parezcan la unión de elementos inconexos. Esta característica también es destacada: “libro de extrañamiento de lo que la realidad ofrece su materia para que una poesía de tranquila violencia, como es la de Silvina Ocampo, desvele y proclame a solas de su verdad”<sup>42</sup>. Incluso comenta el papel del lector, igual de fundamental en su prosa: “siempre hay algo que subyace en todo lo que dice, y logra provocar en el lector ese mismo espejismo que despierta en Silvina Ocampo el universo que lo envuelve”<sup>43</sup>.

A continuación, nuestra autora publicó *Los nombres*, poemario de 1953 con el que obtuvo el Segundo Premio Nacional de Poesía. Con referente natural, esta obra contiene múltiples poemas dedicados al escritor Juan Rodolfo Wilcock y a GGV<sup>44</sup>. A partir de este libro se ejemplifica el abandono a la influencia escritural que Jorge Luis Borges

---

<sup>39</sup> Ibid.86.

<sup>40</sup> Ibid.84.

<sup>41</sup> Fryda Schultz de Mantrovani, “*Poemas de Amor desesperado*”, *Sur*, 183, (enero de 1950): 53

<sup>42</sup> Ibid. 4.

<sup>43</sup> Ibid. 53.

<sup>44</sup> Una de las biógrafas de la autora propone como personaje tras estas iniciales a Genca García Victorica, sobrina de Silvina Ocampo y amante de Bioy desde 1937. Además hay rumores que llegan a confirmar una relación con la misma Silvina (con respecto a esta última relación, véase: *Secretos de familia*, Magdalena Ruiz Guiñazú, Sudamericana, 2010); *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, Mariana Enríquez, ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2014, 65.

había ejercido sobre su poesía, que dejó huella en su gusto por el artificio, la recurrencia al monólogo o las enumeraciones heteróclitas (siguiendo la denominación de Foucault en *Las palabras y las cosas*). En estos poemas surgen la parodia y el lenguaje más estilizado y subjetivo que perdurará hasta sus composiciones finales.

Luego, le sigue la versión lírica de *Invenciones del recuerdo*, compuesta entre 1960 y 1987, aunque existe una versión en prosa de este poemario que fue publicada en el año 2014 en el volumen de textos inéditos preparado por Ernesto Montequin titulado *El dibujo del tiempo*. El manuscrito de este texto en prosa se escribió en un cuaderno entre los años 1958 y 1960 en el que hay algunos borradores de cuentos que se incluirían en *Las invitadas*. Posteriormente se dactilografio, versión que cuenta con algunas correcciones a mano de Silvina y una tercera copia, dactilografiada con adiciones de Silvina y de su secretaria Elena Ivulich. Otras copias con las adiciones anteriores hasta llegar a una última versión dactilografiada que data de los años 1970 a 1980 y que incluye los arreglos anteriores, la cual es la elegida para la publicación.

Formalmente, *Invenciones del recuerdo* es un poema largo que como tal, dotará al sujeto de mayor presencia en el texto. Requiere mayor perseverancia y puede perder fuerza por momentos, pero la capacidad introspectiva y meditativa, junto con el carácter épico de muchos de estos poemas la mantiene, como indica Graña<sup>45</sup> en su estudio. La misma Ocampo señala que el poema largo no es producto de una inspiración súbita, sino un texto concebido racionalmente, en función de una estructura y una cierta progresión<sup>46</sup>. *Invenciones del recuerdo* juega con el pacto autobiográfico al alternar la primera persona, o narradora del relato, con la voz de la niña en tercera al mismo tiempo que no sigue una cronología clara. Ella misma, en una entrevista afirma: “Relataré algún recuerdo de mi infancia: los más nítidos e imborrables que reclamas estarán en uno de mis próximos libros; no podré revelártelos para no perder algo del suspenso que requiere cualquier libro inocente”<sup>47</sup>. Ese libro al que se refiere es precisamente, atendiendo a la fecha de redacción, *Invenciones del recuerdo*, un poema, que tiene mayor desarrollo y composición que el resto de su producción poética. El incremento de componente narrativo en este subgénero lírico permite a la autora reescribir episodios o argumentos que ya había ensayado en sus cuentos, como la muerte de Clara, la cual es revisada y

---

<sup>45</sup> María Cecilia Graña (comp.), *La suma que lo es todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006), 12.

<sup>46</sup> Ibid. 45.

<sup>47</sup> María Larreta, “Había una vez... Silvina Ocampo”, *Gente*, núm. 363, 6 de julio de 1972.

recreada, llamándose esta Gabriel, como el arcángel. Aunque posteriormente en este estudio, dedicaremos un capítulo a la intertextualidad presente en la narrativa de Ocampo, en este poemario existen una serie de relaciones entre poemas aquí incluidos y otros que habían sido publicados con anterioridad, como “Poema prenatal”, “Canto prenatal”, “Memoria prenatal” o “La casa natal” en la primera edición de *Amarillo celeste*. Asimismo, los espacios del poemario, la casa familiar, la que reside en su memoria, mantiene relaciones con las casas de los cuentos publicados desde *Viaje Olvidado*. Formalmente, *Inventiones del recuerdo* es una obra que recurre a la escritura palindrómica debido al manejo de la ambigüedad y la reiterada utilización de la inversión y el oxímoron. En relación al empleo del palíndromo, Ulla comenta que “no deja de responder a uno de los procedimientos frecuentes en la retórica de Silvina, el de la inversión, que reúne la ambigüedad de los sentimientos y de las acciones, evitando la unidireccionalidad”<sup>48</sup>.

Más tarde publica *Lo amargo por lo dulce* (1962) con el que conseguiría el Premio Nacional de Poesía de ese mismo año. Con título oximorónico, se desvincula totalmente de la influencia borgeana al escribir poemas arquitectónicamente compuestos de palabras y silencios. Es una colección llena de poemas sentimentales, más largos y que prefieren el verso libre. Hay presencia de la primera persona biográfica en poemas como “Morir”, “La casa natal” y es destacable la presencia del horror y de la descripción de situaciones terribles que se nos presentan y sentimos como propias. En la entrada a Silvina de la guía Bloomsbury se indica que este poemario está escrito “as an autobiography and exposes conflicting aspects of her own self, in a kind of “intellectual extasis”<sup>49</sup>, siguiendo a Pezzoni,<sup>50</sup> para quien esta colección funcionaba como una autobiografía, en la que “el propio yo” impone su visión. Además, que la obra se abra con el poema “Acto de contrición” refuerza esta opinión junto con otros, como “Los mensajes” en los que son descritos sus inicios como escritora.

Diez años habrían de pasar hasta *Amarillo celeste* (1972), un largo poemario que supuso una liberación total de la rima. Con reiteradas referencias a lo personal, incluye poemas íntimos como “Amor”, “A mi infancia”, “El duelo”, “El jabón” u otros, que con

---

<sup>48</sup> Noemí Ulla, *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, (Buenos Aires: Torres Agüero, 1992), 190.

<sup>49</sup> Claire Buck, *Bloomsbury guide, Women's Literature A-Z*, (London: Bloomsbury, 1994), 870-871.

<sup>50</sup> Pezzoni, “Silvina Ocampo” en Pedro Orgambide y Roberto Yahni (eds.), *Enciclopedia de la literatura argentina*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1970): 473.

distintas versificaciones canta, sobre todo, al espacio urbano de Buenos Aires. Para King, quién estudió la presencia de la lírica de Silvina Ocampo en *Sur*, la cual decae en la década de los cincuenta, “some poems use the technique of chaotic enumeration to build up a picture of the countryside and its inhabitants, others deal in a more abstract way with the nature of good and evil in the world”<sup>51</sup>. Esto encaja con lo que afirmó previamente Martínez Estrada: “Todo en la poesía de Silvina Ocampo trae consigo su reminiscencia de paraíso perdido, de infierno en sueños transitado”<sup>52</sup>. En estos poemas coincide el sujeto del enunciado literario con el sujeto de la enunciación, siendo más sentimental. Esta es una lírica que recurre a palabras, giros y perspectivas alejados de la poesía tradicional, distorsiones métricas, rupturas y paradojas que ya eran frecuentes en su narrativa.

Más breve es *Árboles de Buenos Aires*, publicado en 1979 con la colaboración del fotógrafo Aldo Sesa y prologado por Manuel Mújica Láinez con su texto “Los árboles de Aldo y Silvina”. Fue valorado por Eduardo Paz Leston como un reportaje poético que “describe, se interroga, compara y celebra la presencia de esos dioses cautivos que son para ella los árboles”<sup>53</sup>. Para Ulla “es en la poesía donde desnuda mayor intimidad. El verso, la medida, la rima consonante o asonante parecen dar rienda suelta —por contradictorio que se estime— no a su imaginación, que nunca la abandona, sino a la necesidad de mostrar su fibra íntima y a contradecir lo que la tradición clásica le pide.”<sup>54</sup> Sobre la naturaleza bonaerense escribe poemas dedicados a diversas especies de árboles, como “Jacaranda”, “Mora”, “Ceibo”, “Palmeras”, “Aguribay”, “Ombú” o “Magnilia” y otros con referencias a diversos elementos decorativos de los parques y jardines de la ciudad, como las estatuas, las mujeres que pasean o duermen, el clima, las ramas, los lagos o las plazas.

El último de los poemarios editados es *Breve santoral* (1984), colección de doce poemas publicada por Ediciones de Arte Gaglianone en Buenos Aires, prologado por Borges y con ilustraciones de su hermana Norah. Jorge Luis Borges inicia el prólogo resaltando la ambigüedad genérica de esta composición, y afirma: “De tres maneras cabe considerar este grato volumen. La primera, como un conjunto de poesías ilustradas; la segunda, como una serie de dibujos con extensos epígrafes; la última, como hecho de

---

<sup>51</sup> Ibid. 124.

<sup>52</sup> Martínez Estrada, “Silvina Ocampo: *Espacios métricos*”, 86.

<sup>53</sup> Eduardo Paz Leston, *La Opinión*, Buenos Aires, 3 de febrero de 1980.

<sup>54</sup> Noemí Ulla, “En memoria de Silvina”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 622, 2002, 23.

unidades poéticas y pictóricas.”<sup>55</sup> Los santos retratados son Santa Rosa de Lima, San Cristóbal, San Jorge, San Arsenio, Santa Serafina, Santa Teodora, Santa Melania, Santa Inés, Santa Lucía, Santa María la Egipcíaca. Sin embargo, las aproximaciones de las autoras al protagonista en cuestión difiere considerablemente: si Norah los representa de manera inocente, pensativos y callados, Silvina se centra en el amor profano de Santa María la Egipcíaca o en la perversión de “Santa Serafina”. Borges señala la diferencia entre las aproximaciones de ambas:

He oído la lectura de los primeros [los poemas], que son, como era de esperar, trémulos y admirables; intuyo las segundas [las ilustraciones], que sin duda merecen ambos epítetos. Me consta que los separa una diferencia, que no solo es formal. Los santos, para Silvina Ocampo [...] son los semidioses o héroes de una mitología que le es ajena; para la fe de Norah, mi hermana, son los que oyen su plegaria.<sup>56</sup>

En estos poemas, como en tantos otros y como en sus cuentos, se desarrollan escenas y temas prohibidos e irreales, y la presencia del yo que lo relativiza todo, aumenta la ambigüedad y la falsedad de un yo poético del que desconfiamos. Como vemos, a lo largo de su carrera como poeta emplea distintas versificaciones y estrofas. Al respecto, King señala que sus poemas más cortos y abstractos son más convincentes que los largos y más apasionados de su primera colección, los cuales Borges en su reseña calificó, hiperbólicamente, como perfectos<sup>57</sup>. Como en su narrativa, las jerarquías habituales pierden validez y lo oculto, tanto del yo como de nuestro entorno, sale a la luz. Desde sus inicios los elementos, incluso los títulos de los poemas convergen con los de su narrativa: la ciudad es Buenos Aires, por sus poemas vuela el zorzal, dan la sombra el cedro y el aguaribay en el jardín, el espacio es la casa, llena de mujeres y escaleras, de niños con sueños de trapeceistas, de espejos quebrados, de sombras y recuerdos. Concluimos con unos versos de Silvina que resumirían su trabajo poético:

Hay luz, hay rosas y hay basura  
y repugnancia en la ambición más pura,  
como hay felicidad en mi dolor  
y en mi dicha siempre algo aterrador.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Jorge Luis Borges, “Prólogo”, *Breve Santoral*, (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985), 5.

<sup>56</sup> Borges, “Enumeración a la patria”, 5.

<sup>57</sup> King, *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and Its Role in the Development of a Culture*, 124.

<sup>58</sup> Silvina Ocampo, “Acto de contrición”, *Lo amargo por lo dulce*, (Buenos Aires: Emecé, 1962), 5.

## 3.2 PROSA

Tanto en la forma como en la estética es complicado incluir estos relatos en una generación poética o en un estilo epocal concreto. Es difícil su integración histórica ya que es una literatura dedicada al caos interior de una mujer, salvo excepciones, y el recorrido que en este apartado haremos será cronológico y atendiendo a características formales y comentarios de la crítica de cada obra en su conjunto. Su preferencia por el cuento es real y objetiva, ella misma afirma:

Yo creo que el cuento es superior a la novela. Como género, digo. El cuento es lo primero que ha existido en la literatura. [...] Yo me formé leyendo cuentos. Y mi imaginación hizo el resto, porque no solo lo conocía al cuento como género, sino que lo esperaba, lo buscaba por los rincones. Crecí buscando algo que sirviera para escribir un cuento<sup>59</sup>

A pesar de que, como afirma en la misma entrevista, comenzara a escribir cuentos en la infancia, sus incursiones en la novela o novela breve también serán comentadas a continuación.

Coincidimos con el estudio de Tomassini (1995) y con Ulla<sup>60</sup> (1998) en que en *Viaje Olvidado* (1937) está el germen de su obra, esos temas a los que volverá con insistencia y que emergerá con mayor fuerza, de nuevo, en *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*. Los veintiocho breves cuentos de *Viaje Olvidado* no presagiaban la calidad de la posterior narrativa de ficción pero sí adelantan muchas de las constantes que recorrerán todos sus trabajos, tanto temáticas como técnicas, por ejemplo, el carácter pictórico de la prosa y una visión poco convencional del mundo y de la realidad, pero sobre todo la indiscernible ambigüedad. Su obra primeriza ya introduce esas imágenes inesperadas como parte integral de su mundo ficcional, sobre todo vinculadas con los niños. Como gran parte de la crítica indica, la etapa de madurez de esta escritora y el periodo donde se consolida su quehacer literario abarca tres colecciones muy próximas entre sí: *La furia* (1959), *Las invitadas* (1961) y *Los días de la noche* (1970). Durante estos años el modelo de creación es propio, se aleja de las imposiciones y el dominio de la forma y el lenguaje se ejercen plenamente.

---

<sup>59</sup> “El cuento es superior, ¿no?”, Entrevista con Silvina Ocampo (realizada en diciembre de 1987), en *Así se escribe un cuento*, Mempo Giardinelli, (Buenos Aires: Becas Ediciones, 1992), 123.

<sup>60</sup> Noemí Ulla, “Prólogo” a *Viaje Olvidado*, (Buenos Aires: Emecé, 1998), 9.

Ocampo fue distinta a los moldes que los hombres han imaginado para la mujer y así lo es su escritura, que también escapa de esas imposiciones genéricas. Ya desde su primera colección de relatos indaga con distintas posibilidades de la realidad tratando de tumbar los axiomas con la elaboración de unas tramas extrañas mediante una prosa sugestiva y ambigua, pero sin apartarse de la vertiente realista que asoma en muchos de sus cuentos y que es vista por Tomassini desde la primera página de su estudio<sup>61</sup>.

Aunque alguno de los cuentos de *Viaje olvidado* aparecieran durante 1936 en *La Nación*, *Destiempo* o *Sur*, el volumen con veintiocho cuentos se publicó en 1937 y ha sido estudiado como una recreación de la infancia deformada por la memoria, los deseos y el sueño. Esto ya fue señalado por una de sus primeras lectoras, su hermana Victoria, tal como señalamos anteriormente. Asimismo, Helena Percas habla de él como “un libro inicial de recuerdos de infancia”<sup>62</sup> y una indicación similar hace Ulla: “en él se reúnen la fantasía, la búsqueda de lo extraño dentro de lo real y algunos relatos de tono autobiográfico”<sup>63</sup>. Con esta crítica, compartimos su opinión de que ya aquí están “los materiales básicos sobre los cuales la autora volverá, a lo largo de su generosa producción, a desarrollar de forma diversa.”<sup>64</sup> A su vez, a Ulla le comenta: “*Viaje Olvidado* está escrito con toda mi inocencia y con toda mi inconsciencia, porque no pensaba: «esto está mal escrito.»”<sup>65</sup>

Coincidimos con Peralta en que *Viaje Olvidado* es la matriz genésica de su obra posterior. Ahí encontramos, en potencia, gran parte de los elementos y tópicos de la posterior narrativa de Silvina Ocampo: los niños y las mujeres como personajes predilectos, el humor, la ironía, la perspectiva distorsionada, el fragmentarismo o la inclusión de elementos crueles y grotescos. Tomassini indica al respecto que el primer volumen:

Exhibe ya algunas peculiaridades distintivas de una escritura que no tendrá parangón en las letras hispanoamericanas. Tales, esa visión anticonvencional del mundo desde una perspectiva infantil no edulcorada por el estereotipo de la inocencia o aquella concepción de la memoria –y, por tanto, de la escritura– como reivindicación de un mundo perdido, solo accesible a la imaginación creadora.<sup>66</sup>

---

<sup>61</sup> Tomassini, *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, 9.

<sup>62</sup> Helena Percas, “La original expresión poética de Silvina Ocampo”, *Revista Iberoamericana*, vol. XIX, núm. 38, (Septiembre 1954): 283.

<sup>63</sup> Ulla, *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, 19.

<sup>64</sup> *Ibid.* 56.

<sup>65</sup> Noemí Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, (Buenos Aires: De Belgrano, 1982): 135.

<sup>66</sup> Graciela Tomassini, “La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo”, *Anales de literatura Hispanoamericana*, Madrid, 21, (1992): 377.

Hacia referencia arriba Tomassini a la inocencia y a la memoria, procedimientos que emplearon Cortázar y Juan José Hernández con posterioridad. Bioy, por su parte, afirmó de la obra posterior a *Viaje Olvidado*, que los cuentos “no se parecen a nada de lo escrito” y se redactaron, “sin influencia de ningún escritor”<sup>67</sup>. Elaboradas desde la inocencia de una joven escritora cuyas lecturas habían sido principalmente en francés e inglés puede justificar los errores gramaticales y la incoherencia de la perspectiva que se le ha criticado en tantas ocasiones. Un desconocimiento de la experiencia literaria, de su práctica, que mejoró con las colaboraciones, los contactos culturales o las traducciones. Por lo tanto, si el mundo inventado y referencial tampoco está muy bien trazado, es incompleto y fragmentario, el lenguaje que para describirlo se utilice no puede, o sería muy difícil que lo fuera, ser completo, acabado y preciso. La imprecisión lingüística y estructural, buscada o no, aumenta la fuerza ambigua del relato.

Para Aira este primer volumen es un libro que incluye “demoradas viñetas infantiles con algunos rasgos realistas [...] que no volverían a aparecer”; tan solo se retomaría esa forma de viñeta o de poema en prosa a partir de *Y así sucesivamente* (1987), su penúltima obra.<sup>68</sup> Notamos ya la relevancia de los comentarios a la obra inicial, de hecho muchos de sus contemporáneos se hicieron eco de su edición en las publicaciones más importantes de su tiempo. Citaremos de nuevo la reseña de Victoria Ocampo en *Sur* o el comentario de Bianco en la sección “Libros y autores de idioma español”<sup>69</sup> que redactaba para *El hogar*; por su parte Oscar Bietti publicó una reseña para la sección “Letras argentinas” de *Nosotros* e incluso Macedonio Fernández elaboró un breve ensayo titulado “La literatura del Dudar del Arte” para el último número de la revista *Destiempo* (1937). Ya Bianco, en aquella nota, señala una serie de rasgos que serán constantes, por ejemplo, la dificultad de clasificarlos genéricamente, la influencia del surrealismo o la nostalgia por una infancia siempre presente: “En los cuentos de *Viaje Olvidado* palpita la infancia intacta. Bien perdida para siempre, pone de nuevo en contacto con los sufrimientos exquisitos de la niñez, con todo lo misterioso y equívoco que hay en su presa.”<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Adolfo Bioy Casares, “Entrevista de Miguel Russo”, *Página 12* (Suplemento literario), 11 de septiembre de 1994, 21.

<sup>68</sup> César Aira, *Diccionario de autores latinoamericanos*, (Emecé, Buenos Aires, 2001), 398.

<sup>69</sup> Bianco, “Viaje Olvidado” *El Hogar*, 24/09/1937, 26.

<sup>70</sup> José Bianco, *Ficción y reflexión*, 149.



La infancia representada en estos cuentos se distancia de la vivida por Silvina y por su hermana Victoria y se va construyendo en el relato “tal y como la ha tejido el olvido”<sup>71</sup>, en palabras de Benjamin. El tiempo de *Viaje Olvidado* es el tiempo de los sueños o de los recuerdos, un tiempo suspendido en la indeterminación, en lo ilimitado. En los sueños nos perdemos, así como lo hacemos en la memoria, y como Lewis Carroll, los cuentos que aquí encontramos parecen querer contarnos un sueño, o más difícil, uno de esos sueños que desconocemos si sucedieron en realidad o si son un recuerdo, por ejemplo, esto se da en “Nocturno”.

Entre *Viaje Olvidado* y *Autobiografía de Irene* solo publicó dos narraciones: “Sábanas de tierra”<sup>72</sup> y “La inauguración del monumento”<sup>73</sup>. Durante los años que separan ambas publicaciones se alejó de la escritura en prosa casi durante toda la década, de hecho, es manifiesto su desengaño con este género en numerosas cartas intercambiadas con José Bianco, por citar algún ejemplo:

Hay puerilidades que la prosa no admite por eso querido Pepe yo me he dedicado al verso. Súbitamente me doy cuenta que el verso es la glorificación o el Paraíso de las ideas tontas. ¡Triste destino el mío!<sup>74</sup>

Traducir los versos de Pope me seduce más, tal vez, que escribir mis propios versos. Estoy cansada de mí misma. Y ese trabajo me descansa como si fuese un trabajo manual, lleno de seguridad y de equilibrio.<sup>75</sup>

Hace frío y llueve. Y el día es muy largo. Estoy sentada cerca del fuego. En vano trato de escribir. No sé qué demonio interviene y me cambia cada verso. No terminaré nunca este poema cuyo título es: Estrofas grabadas en la noche. Tengo la sensación de estar en un horrible sueño. ¡Cada vez que intento escribir mi cuento, se me ocurre el principio de algún poema cuya belleza ilusoria me habita unos cuantos días! ¡Te aseguro que es horrible!<sup>76</sup>

No puedo ni escribir pues para poder escribir alguna dicha tendría que sentir mi alma. ¿Si al abrir la ventana, la rosa que ha subido tan alto para florecer (una rosa cuyo color es idéntico al cielo de las tardes y que puedo tocar con mis manos) no me conmueve, que versos puedo hacer, que argumentos puedo inventar? ¿Si las piedras contemplan más los árboles que yo, si detesto las tardes y la luz de la mañana, que puedo escribir?<sup>77</sup>

El formalismo borgeano impulsó la perfección de la forma y la trama, algo de lo que ella aprendió pero que entrecruzó con la libertad creadora y la espontaneidad, sobre

---

<sup>71</sup> Walter Benjamin, “Una imagen de Proust”, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, (Madrid: Taurus, 1980, 118.

<sup>72</sup> En *Sur*, núm. 42, marzo de 1938.

<sup>73</sup> En *Sur*, núm. 49, octubre de 1938.

<sup>74</sup> Silvina Ocampo, Carta a José Bianco del 04/11/1941. Colección José Bianco. División de Manuscritos, Departamento de libros raros y Colecciones Especiales de la Universidad de Princeton, New-Jersey, USA.

<sup>75</sup> *Ibid.* 11/03/1944.

<sup>76</sup> *Ibid.* 02/05/1943.

<sup>77</sup> *Ibid.* 21/03/1945.

todo inicial. Esa influencia de su compañero se ensaya por primera vez en *Autobiografía de Irene* (1948), sometido a las pautas narrativas de Borges y Bioy, más razonadas y conciliadoras con quienes había elaborado la *Antología de la literatura fantástica* unos años antes y en la que se tratan asuntos próximos a lo metafísico al mismo tiempo que se ensaya con otras formas tradicionales y tópicos literarios. Entre el primero y este existen múltiples y notables diferencias y la que primero salta a la vista es que frente a los ventiocho cuentos de *Viaje Olvidado*, solo hay cinco en *Autobiografía de Irene*, uno de los cuales podría calificarse como *nouvelle* o novela corta: “El impostor”, que ocupa casi la mitad del volumen y que fue concebido inicialmente como novela:

“El impostor” fue previamente concebido como una novela, así lo se lo comentó a Noemí Ulla, “Cuando me metí en ese cuento [“La continuación”] me pasó como cuando escribí “El impostor”; tuve la sensación de meterme en un túnel y cuando volvía a la realidad y dejaba de escribir me asombraba tanto el mundo...Yo pensé que iba a ser una novela, lo quería prolongar indefinidamente, tanto como mi vida o tanto como uno quisiera escribir. Toda la vida.”<sup>78</sup>

En esta segunda colección existe una complejidad compositiva y temática y mayor desarrollo del elemento fantástico. Igualmente, se incrementa el trabajo con el componente fantástico, con el argumento y con el estilo o la estructura lingüística debido a que la construcción es rigurosa y cerrada y a que desaparece esa extraña voz de los primeros cuentos. Parece que, dominada ya la estructura breve del relato, la preocupación viene ahora por la elaboración de tramas más desarrolladas y complejas que insertan lo fantástico más sutilmente pero convirtiéndolo en parte sustancial de la ficción. Estos cuentos responden a las objeciones de Victoria a la obra primogénita, ya que presentan un cambio en la sintaxis y en la lengua, acercándola a un registro más culto y las imágenes son menos inusuales e insólitas, carentes de esos bruscos giros que le reprocharon. Asimismo, observamos el empleo de ciertos recursos que están en la obra de Bioy o Borges, como su concepción de la literatura como construcción consciente, que no tiene como finalidad imitar la realidad, ni que esta tenga que ser el sistema de referencia. En esta obra hay una postulación rigurosa del verosímil fantástico, una circularidad perfecta que anuncia los límites de las convenciones autobiográficas y de la ficcionalidad de toda autobiografía. El propio título afirma una pertenencia genérica, pero no hay correspondencia entre autor, narrador y personaje, ni existe el pacto

---

<sup>78</sup> Ulla, “Silvina Ocampo: escribir toda la vida”.

autobiográfico del que hablaba Lejeune. Lo que pervive bajo la “autobiografía” son cinco relatos diferentes entre sí, pero no recuerdos ni señas de identidad de una ficticia Irene.

De igual modo, Ocampo se adentra en problemas de base psicológica, tema que perdurará en el resto de su producción aunque no sean tratados con tanta profundidad. Se reitera el empleo de la ironía o de la sátira como figuras retóricas propicias para ocultar lo grotesco bajo matices de humor habiendo, pues, en esta colección, una mayor experimentación lingüística y todos los niveles textuales se someten a un elaborado refinamiento, en el que se subordina el estilo y ciertos matices estructurales a las exigencias del argumento. Presentan un cambio significativo en la sintaxis, introduce por primera vez narraciones con perspectiva doble, inversiones, incrustaciones textuales, intertextualidad y múltiples referentes. Así, para Klingerberg: “the change in style implied by this change in focus is explained by Todorov when he notes the necessity of establishing a balance between realism and the supernatural.”<sup>79</sup>

Los cuentos de este volumen no son originales, pues, “Epitafio romano” fue publicado primero en *La Nación* en septiembre de 1943, “Fragmentos de un libro invisible” en *Los Anales de Buenos Aires*, I, 9 (septiembre de 1946) y “Autobiografía de Irene” y “El impostor”, como hemos visto, aparecieron en *Sur* en 1944 y 1948 respectivamente. Por su parte, “La red” fue publicada en *La Nación* el 13 de octubre de 1946 y ha sido el primer cuento de Silvina Ocampo en ser llevado al cine en *Tres historias fantásticas* (1964) por Marcos Madanes junto a “El experimento de Varinsky” de Santiago Dabove y “El venado de las siete rosas” de Miguel Ángel Asturias. Por otra parte, en 1978, cuando Manuel Puig residía en México, promovió junto a Manuel Barbachano Ponce, productor de Luis Buñuel, y al director Arturo Ripstein la adaptación cinematográfica de “El impostor”, estrenada en México 1984 bajo el título de *El otro*. Sin embargo, el proceso no estuvo libre de disputas. Tras las modificaciones de Ripstein sobre el guion original de Puig, este último retiró su nombre de los créditos y publicó dicho guion con el título original: *La cara del villano*<sup>80</sup>. Más tarde, en 1944 María Luisa Bemberg se propuso la misma tarea. Se inició con una versión del guion elaborada junto a Ricardo Piglia para luego realizar otra versión junto a su asistente, Alejandro Maci, titulado, *Un extraño verano*. Cuando falleció Bemberg en mayo de 1995, Maci se

---

<sup>79</sup> Patricia Klingerberg, “The twisted mirror: the fantastic stories of Silvina Ocampo”, *Letras Femeninas*, Vol. 13, nº 12, (1987): 70.

<sup>80</sup> Manuel Puig, *Recuerdos de Tijuana*, Barcelona, Seix Barral Editores, 1985.

propuso el estreno de la película, de la asumió la dirección y estrenó Argentina en 1997 con el título del cuento de Silvina: *El impostor*.

Catorce años después aparecería *La Furia y otros cuentos* (1959). Con escritura más pulida y por momentos próximas a los gustos literarios de sus compañeros supone un desvío con respecto a su producción anterior y posterior. Aunque entraña un debilitamiento imaginativo, formalmente es una obra más perfecta y con formas más complejas y acabadas, mucho más acordes al gusto imperante y al fantástico tradicional, incluso los temas tratados son menos subversivos o extravagantes. Esta pluma mucho más objetiva y a la vez impersonal se distancia de la Silvina que prefiere la imaginación, lo impreciso y lo anómalo. Con *La furia* nos alejamos del laberinto formal que supuso *Autobiografía de Irene* y el discurso se vuelve más informal, más libre e incluso más coloquial. Aun así no se adhiere a ninguna regla ni a características genéricas o generacionales, escapando estos relatos de reglas estéticas y éticas. Estos relatos infringen las normas, tantos formales como en el plano del contenido, provocando la característica ambigüedad que nos lleva de varios sentidos posibles a la negación de todos ellos. En estos relatos fantásticos hay también fugaces apariciones de elementos sobrenaturales o maravillosos, transformando la colección en una amalgama de textos que se rebelan contra toda categorización. Como indica Pezzoni, “La rebelión a ultranza, la exaltación de la libertad absoluta no aparece directamente formulada en sus textos anárquicos, que reproduce para corroer, obedecen para violentar”<sup>81</sup>; mientras recuperan un detallismo ya presente en *Viaje olvidado* y se resalta la carencia de anécdota consolidada.

Los tres últimos libros de cuentos, *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988) están compuestos por escritos de fechas variables. Muestran más libertad e hibridez genérica y menos rigidez. Se mezcla verso y prosa, prosa en forma de estrofas, notas de humor, ambigüedad y personajes de todo tipo. Muchos tienden a definir una primera etapa en su literatura hasta *La furia*<sup>82</sup>; otros, como Gamarro<sup>83</sup>, establece tres instancias de escritura, la primera sería

---

<sup>81</sup> Enrique Pezzoni, “Prólogo” a Silvina Ocampo, *La furia y otros cuentos*, (Madrid: Alianza Editorial, 1982), 13.

<sup>82</sup> Sofía Rosa, en “El espacio transformador en un cuento de Silvina Ocampo y María Inés Silva Vila”, Universidad de Montevideo: Facultad de Humanidades, 2011.

<sup>83</sup> Gamarro, “Los tres momentos de Silvina Ocampo”, en *Ficciones Barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar y Felisberto Hernández*, 2010.

*Viaje Olvidado* (1937), su primera publicación, la segunda *Autobiografía de Irene* (1948) y la última de *La furia* (1959) en adelante.

Berti y Cozarinsky<sup>84</sup>, en su antología de escritores argentinos vinculados a la vida u obra de Borges, incluyen “Los grifos” de *Los días de la noche* (1970). Los compiladores calificaron los cuentos de este primer volumen como de “sensibilidad exacerbada e imaginación impetuosa”, “exuberancia”<sup>85</sup>. En el cuento elegido tiene lugar una comida doméstica, que se cierra con un final con matices absurdos. María Esther Vázquez<sup>86</sup> observa bastante crueldad en sus primeras colecciones, *La Furia* o *Las Invitadas*, pero en los últimos, y sobre todo en *Así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, el fondo de sus cuentos cambia, son más “entrañables” y con una literatura más “desdichada”.

*Y así sucesivamente*, con veintitrés relatos, contiene la mayoría de rasgos de su prosa anterior: narradoras mujeres o en primera persona, espacios domésticos (aunque se incluyen algunos relatos de corte tradicional, ubicados en lugares indeterminados o Europa), hibridez genérica, lenguaje coloquial y brevedad. Es un volumen perfectamente estructurado que se cierra, no por casualidad, con el relato “El cerrajero” a modo de clausura a la obra. Las características esenciales entre cada obra, así como el tono, los personajes o los elementos fantásticos son similares en toda su trayectoria. A la pregunta de cuáles son los temas constantes que definían su obra Silvina respondió:

Yo creo que es el amor, el tiempo, la confusión de sentimientos, complicaciones en las relaciones humanas. A veces temas que no quisiera abordar, pero que vienen a mi encuentro. Los de la venganza, de los celos, del dominio de un ser sobre otro, el engaño, la naturaleza. Los animales, la vida animal, la infancia.<sup>87</sup>

En la entrevista con Moreno<sup>88</sup> confirma que escribió novelas, matizando la pluralidad del término dado que hasta hoy solo contamos con *La promesa* (2010) y la novelita infantil *La torre sin fin* (2007). *La promesa*, publicada por Lumen en 2012, fue escrita apenas meses antes de ser presa de los peores síntomas de la enfermedad por la que murió. Ernesto Montequín, revisor y editor del texto confirma que trabajó en ella por más de 25 años. En sus novelas y resto de textos en prosa se rompe también con la

---

<sup>84</sup> Eduardo Berti y Edgardo Cozarinsky (comp.), *Galaxia Borges*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007).

<sup>85</sup> Ibid. 101.

<sup>86</sup> Juan Pablo Cinelli, “Homenaje a Silvina Ocampo a poco de cumplirse 20 años de su muerte”, *Diario Tiempo Argentino*, 30/10/2013.

<sup>87</sup> Susana Zanetti, “Silvina Ocampo”, *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982), 363.

<sup>88</sup> María Moreno, “Entrevista a Silvina Ocampo”, en *Radar*; 5 de octubre de 2005, 12.

secuencia espacio-temporal, se utiliza la escritura como instrumento de autoanálisis y los mundos narrados son inesperados e inestables. *La promesa*<sup>89</sup> es su novela más extensa y completada, fue corregida entre 1988 y 1989 aunque trabajaba en ella desde 1960 y la calificó años antes de la publicación como “novela fantasmagórica”<sup>90</sup> aunque Montequin cita una posible lectura como “autobiografía póstuma”<sup>91</sup> debido a que, brevemente esbozado, el argumento versa sobre una mujer que cuenta, o recuerda, cosas reiteradamente para esquivar a la muerte en el mar. Aparecen esbozos de los personajes, otros retratos más complejos y vinculados a una extensa rama de relaciones que se extiende por toda la novela. Tiene carácter fragmentario, con episodios o descripciones que no modifican ni alteran la linealidad de la novela. En el estudio preliminar a la obra, Montequin expone el proceso de elaboración del que destacó la eliminación de diecisiete fragmentos o episodios que luego formaron parte de *Los días de la noche* (1970)<sup>92</sup> de los que solo se conservó “Livio Roca” en sendas obras. Asimismo, se incorporó después una historia amorosa entre dos mujeres, una niña y un hombre, llamado Gabriel, y posible origen del título descartado “Amor desencontrado”.

De otra forma funciona *Ejércitos de la oscuridad* (2008), considerado como un diario nocturno fruto de las horas de insomnio de Silvina Ocampo, de difícil ubicación genérica y compuesto de material inédito y muy heterogéneo. Tiene carácter fragmentario y muchas de sus breves composiciones incluidas se vinculan con cuentos o poemas escritos por la autora, convirtiéndose en una suerte de borrador o idea inicial de la versión final que no deja de tener, en ocasiones, cierto aire a las misceláneas tan del gusto de su marido Bioy Casares. De hecho, Tomassini propone en su trabajo considerar a algunos de estos fragmentos como minificciones.<sup>93</sup> La época de la escritura ha sido fijada teniendo en cuenta características de los manuscritos originales, y las copias mecanografiadas tomando rasgos como la textura del papel, la tinta, el tipo de máquina e, incluso, su correspondencia o vinculación con material publicado por la autora. Mientras que con el contenido sí puede haber cierta variación en las fechas, oscilando desde 1950

---

<sup>89</sup> El primer borrador encontrado está titulado *En la orilla del sueño* en el mismo cuaderno en el que también hay esbozos y poemas de *Amarillo celeste* (1972) y una carta en la que Silvina hace referencia a la reciente muerte del doctor Adolfo Bioy, su suegro, quien falleció en agosto de 1962.

<sup>90</sup> María Esther Vázquez, “Con Silvina Ocampo”, *La Nación*, 10 de septiembre de 1978.

<sup>91</sup> “Estudio preliminar” a *La promesa*, Lumen, Buenos Aires, 10.

<sup>92</sup> Se transformaron en los cuentos: “Ulises”, “Atinganos”, “Las esclavas de las criadas”, “Ana Valera”, “El enigma”, “Celestino Abril”, “La sogá”, “Coral Fernández”, “Livio Roca”, “Clavel”, “Albino Orma”, “Clotilde Ifrán”, “Malva”, “Amancio Luna, el sacerdote”, “La divina”, “Paradela” y “Carl Herst”.

<sup>93</sup> Graciela Tomassini, “Mariposas nocturnas: fragmento, reescritura y minificción en *Ejércitos de la oscuridad* de Silvina Ocampo”, *Cuadernos del CILHA*, vol. 11, núm. 2, (Mendoza, julio/diciembre 2010).

a 1980, la fecha inicial de la producción del mismo puede ser datada con mayor precisión, ya que el cuaderno de Clairefontaine en el que se comenzó la escritura fue un regalo de Alejandra Pizarnik, dedicado por ella a Silvina en 1969. Además, en una carta sin data aunque se fecharía en 1973 con Carlos Rías como destinatario, asesor de la editorial Emecé, Silvina informaba de las obras pendientes de publicación, entre las que incluyó a *Ejércitos de la oscuridad*, compuesta de “anotaciones sobre diferentes cosas: experiencias, lecturas, cuadros, personas, paisajes que me han impresionado.” Posteriormente, definió esta obra como:

...un diario en el que conviven personas, cosas, animales, lugares que me han gustado. Algunas lecturas de la infancia, algún hecho increíble de ciertos personajes. Anotaciones breves, argumentos que se me han ocurrido, algunas cartas. También anoté cosas de viajes, de árboles, de simpatías, de sueños. Tal vez sea el libro que más me gusta.<sup>94</sup>

Ya el título del texto sugiere la nocturnidad del mismo, pero si ha sido calificado como “diario nocturno”, incluso por Montequin en su introducción a la primera edición de la obra, no podemos clasificarlo como un diario privado, con registro documental periódico de la intimidad de un yo que no espera ser leído y normalmente recurriendo a la primera persona, ya que, de hecho, hay muchos fragmentos escritos en tercera. A pesar de ello, no descartamos que se trate de un tipo de escritura privada aunque el verdadero diario se escriba para el único uso del que lo escribe y este acabó siendo publicado. Tomassini, clasifica el material incluido en *Ejércitos de la oscuridad* en cinco tipos generales de textos: 1) observaciones epigramáticas; 2) fragmentos metaficcionales o meta-escriturarios que incluyen observaciones, traumas, temores o deseos de Silvina; 3) relatos con materia autobiográfica; 4) argumentos, algunos desarrollados en sus cuentos y otros pendientes y 5) fragmentos concentrados y breves clasificables como microrrelatos<sup>95</sup>.

Como en el resto de sus cuentos, esta obra se caracteriza por la presencia de listas y acumulación de objetos, recuerdos y detalles. Con respecto a la elaboración de catálogos en la narrativa ocampiana dice Cozarinsky:

La casuística que gobierna los relatos de Silvina Ocampo no es la minuciosa codificación de pecados y penitencias del catecismo, sino una ardua sabiduría. Pero, finalmente, es como

---

<sup>94</sup> Luis Mazas, “Miedo es no saber qué hay detrás de un árbol”, *Clarín*, 22 de noviembre de 1979.

<sup>95</sup> Tomassini, “Mariposas nocturnas: fragmento, reescritura y minificción en *Ejércitos de la oscuridad* de Silvina Ocampo”, 4-5.

ocasión de literatura, es decir en un plano puramente estético, donde esos apoyos de una moral o una religión interesan a la autora; no por los valores o el orden que guardan o confirman sino por la estrategia que instauran, por las posibilidades combinatorias con que su presencia permite complicar las relaciones de los hombres entre sí y con sí mismos.<sup>96</sup>

A pesar de todo no es un diario ordinario, ni siempre fechado o narrativo. Niega muchas de las características esenciales para tal subgénero, algo, como hemos visto, muy del gusto de Ocampo, y por ello, aunque sigue algunas peculiaridades constitutivas del diario, entre ellas: “su fragmentarismo, la incoherencia a nivel textual, su referencia a una situación vital concreta, lo abreviado de la información, no se avienen con el concepto de totalidad de la obra literaria, del opus”<sup>97</sup>, junto a las otras tantas que quiebra nos impiden clasificar *Ejércitos de la oscuridad* como diario. Además,

La aparente despreocupación por la futura presencia de un lector se convierte en un mimetismo de la inmediatez. A pesar de traicionar el ámbito de lo privado -siendo lo privado la condición esencial de su origen- y a pesar de perder su condición de documento, el diario literario ofrece una serie de ventajas que lo hacen posible y aceptable en una situación nueva de las expectativas estéticas. Estas ventajas son las siguientes: primero, el hecho de que el diario literario depare la posibilidad de penetrar en el proceso de la escritura, y, segundo, el que evite las constricciones de la estructuración de la obra y el presunto carácter descomprometido de la ficción.<sup>98</sup>

En resumen, el deseo deconstructivista, va desde *Viaje Olvidado*, pasando por relatos de *Autobiografía de Irene* como “Epitafio Romano” a *Inventiones del recuerdo*, en los que la delimitación genérica resulta casi imposible. Con ubicación social y escrituras transgresoras, sus temas y su escritura quieren abrir una línea de fuga para la reprimida mujer. Su tono es menos decoroso que el de Borges y Bioy y no se tiene miedo de mostrar la sordidez moral de la clase medio-burguesa. Los personajes de sus relatos son figuras marcadas de singularidad y la búsqueda de antecedente a su estilo o sus temas se torna complicada. Para King, “Sivina Ocampo remains possibly the most underrated writer of the *Sur* group. She lacked her sister’s formidable social drive, and became also a junior partner to Borges and Bioy, but continued to publish cleverly crafted short stories and highly rhetorical poetry”<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> Edgardo Cozarinsky, “Introducción” a Silvina Ocampo: *Informe del Cielo y del infierno*, (Venezuela: Monte Ávila, 1970).

<sup>97</sup> Hans Rudolf Picard, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. IV (Año 1981), 116.

<sup>98</sup> *Ibid.* 118.

<sup>99</sup> King, *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, 118



Muchos ven una temprana influencia en su narrativa de la antropología de J. G. Frazer, Levy-Strauss o Levy-Bruhl, cuyas teorías fueron, además, difundidas y debatidas en la revista *Sur*. Al respecto se pronuncia Mancini:

La influencia del pensamiento de Frazer sobre la magia, de Lévy-Bruhl sobre la mentalidad del hombre primitivo y de Jung sobre el inconsciente colectivo. Surgen relatos que se oponen a la solidez del realismo, situaciones que Borges caracterizó de “rica y voluntaria ambigüedad” (en José Bianco: “Las ratas”, *Sur*, n°111, Buenos Aires, enero, 1944). Y a su vez, estos relatos recuperan una tradición literaria argentina: Eduardo L. Holmberg, Lugones, Alilio Chiappori, Horacio Quiroga, entre otros, que había producido textos inquietantes, alimentados por otras diferentes filosofías.<sup>100</sup>

En común con el primitivo, Ocampo tiene esa concepción de la magia como arte y no como ciencia. La fantasía surge de un concepto primitivo de la magia, magia natural o hechicería cuyo propósito “es el de producir un acontecimiento que se desea. El propósito de la magia negativa o el tabú es el de evitar el suceso que se teme”<sup>101</sup>, es decir, que el tabú, el cual será desvelado en muchos relatos ocampianos, sería el aspecto negativo de la magia práctica. Pero esta será solo una de sus múltiples referencias, ya que su pasión lectora y su trabajo como colaboradora en diversas publicaciones, así como el círculo de intelectuales con los que convivió, saltó influencias dispares a lo largo de su carrera pero sin caer nunca en lo erudito o en el intelectualismo. Tampoco le importó el género de lo que leía y prefería obviarlo: “a veces pienso que en la literatura escrita por mujeres pululan mis defectos y en la escrita por hombres, otros defectos menores, ya que no son los míos, pero prefiero no tener en cuenta el sexo de lo que estoy leyendo.”<sup>102</sup>

Su prosa se vuelve única salida a un deseo incierto y supone la plasmación de un pensamiento anómalo o de una percepción equivocada, un espacio para la plasmación de visiones y opiniones que debiendo permanecer ocultas o eliminadas de la mente toman forma en la palabra.

Tenemos que decir, para concluir, que Silvina Ocampo, curiosamente, no practicó el ensayo ni ningún tipo de discurso teórico. Tan solo contamos con un ejemplo recientemente publicado, como el “Estudio preliminar” a la antología *Poetas líricos ingleses* (1949)<sup>103</sup>, uno texto argumentativo, crítico y extenso en el que hace un recorrido

---

<sup>100</sup> Mancini, Adriana: “Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte” en *Historia crítica de la literatura argentina*, (ed.) por Noé Jitrik, Tomo IX, (Buenos Aires: Emecé, 2004), 230.

<sup>101</sup> J. G. Frazer, *La rama dorada*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1944), 43.

<sup>102</sup> Reina Roffé, “Silvina Ocampo. La voz cautiva”, *Quimera*, 123, 42.

<sup>103</sup> Ricardo Baeza (ed.), *Poetas líricos ingleses*, (Buenos Aires: W.M. Jackson, 1949), IX-XLIV.

por la poesía en lengua inglesa hasta detenerse en la vida y la obra de poetas como Chaucer, Spenser, Ben Johnson, John Donne, William Shakespeare, John Milton, William Blake, Alexander Pope, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge o John Keats, entre otros. De la edición y de los poetas incluidos estuvo a cargo del colaborador español de *Sur* Ricardo Baeza (1890-1956). La antología incluye, asimismo, dos traducciones realizadas por Silvina, “A la púdica amada” de Andrew Marvell y “De Eloísa a Abelardo” de Alexander Pope, recogidas posteriormente por la autora en *Poemas de amor desesperado* (1949) entre otras traducciones de nobles escritores, como Wilcock, Borges, Alcalá Galiano, Salvador de Madariaga o el propio Baeza.

Aunque a cuenta gotas, y sin ser ensayo como tal, sí publicó algunas notas de prensa o reseñas que aparecieron en diversas publicaciones de Buenos Aires; por citar algunas, “Sobre árboles de Buenos Aires”<sup>104</sup>, en referencia a la colaboración junto al fotógrafo Aldo Sessa; “Sobre la muerte de Julio Cortázar”<sup>105</sup>; una brevísima nota “Sobre la muerte de Mujica Láinez”<sup>106</sup> o su participación en la encuesta “El caso Lotita”<sup>107</sup> publicada en *Sur* y a la que también contestaron Borges, Victoria Ocampo, Carlos Mastronardi, María Rosa Oliver, Alicia Jurado, Ernesto Sábato, Guillermo de Torre, Enrique Pezzoni o Eduardo Mallea, entre otros.

Por último, citamos *Las repeticiones y otros relatos inéditos* colección de relatos inéditos que serán estudiados después y no incluidos en otros libros, salvo el cuento “La mujer inmóvil”, aparecido en el tercer número de la revista *Destiempo* (diciembre de 1937). Esta colección con cuentos de diversas épocas se divide en dos bloques, el primero, compuesto por veinticuatro relatos breves y el segundo, por dos novelas cortas nunca editadas y que tienen a niños como protagonistas. La primera de las novelas, *El vidente*, pudo redactarse entre la publicación de *Viaje Olvidado* y *Autobiografía de Irene*, y la segunda, *Lo mejor de la familia* dataría de los años setenta.

### 3.2.1 Narrativa infantil

Aunque incluido en este trabajo dentro del apartado de prosa, tenemos que anticipar que uno de los libros más adelante estudiados, *Canto escolar*, no se trata de un

---

<sup>104</sup>Silvina Ocampo, “Sobre árboles de Buenos Aires”, *Claudia*, 266, agosto de 1979.

<sup>105</sup>*La Nación*, 19 de febrero de 1984.

<sup>106</sup>*La Nación*, 29 de abril de 1984.

<sup>107</sup>*Sur*, núm. 260, septiembre-octubre de 1959.

libro de cuentos infantiles al uso, sino que es un poema largo narrativo. Además, gran parte de los cuentos que presentan esta técnica fueron obviados en la elaboración de los dos volúmenes de cuentos completos que han circulado hasta el momento<sup>108</sup>.

La literatura infantil en Argentina tuvo su auge en la década de los setenta aunque comenzó a forjarse durante la década del cincuenta. A partir de estos momentos, este subgénero empezó a adquirir características particulares y diferentes a las típicas del género. Los cuentos se van alejando de lo maravilloso, de los entornos exóticos y los argumentos tienen lugar en un contexto real, próximo, doméstico y contemporáneo. Además, si una parte de la literatura del momento, en plena dictadura militar, tenía una base de resistencia y de reconstrucción de la identidad, la literatura infantil, recurriendo a la metáfora y a la parodia formó igualmente del “impulso contrahegemónico”<sup>109</sup>. Sin embargo, esta vinculación al contexto no se dio en todos los escritores del momento, como es el caso que nos ocupa. Para los años setenta, Silvina contaba ya con más de cuarenta años de experiencia como escritora, pero su incursión en lo infantil coincide con el momento en el que la hicieron abuela. Los primeros cuentos infantiles aparecieron en las revistas *El Hogar* y *Mundo infantil* a partir de los años cincuenta, producidas por la Editorial Haynes. A Silvina ya le había atraído enormemente este género como lectora y como autora de historias para niños y sus cuentos tendrán una clara influencia europea, sobre todo de los cuentos de hadas y de la literatura gótica y tradicional, de las que procederían los temas de la metamorfosis, los monstruos o la crueldad.

Produjo, al menos, cinco libros dedicados al público infantil: *El cofre volante* (1974)<sup>110</sup>, su continuación, *El tobogán* (1975), *El caballo alado* (1972)<sup>111</sup>, la colección *La naranja maravillosa* (1977)<sup>112</sup> y doce poemas largos que forman *Canto escolar* (1979)<sup>113</sup>, dirigido a niños más mayores y que iba acompañado de algunas fotografías e imágenes rústicas. Así pues, biográficamente, su redacción coincide con los primeros años de los hijos de Marta Bioy, Florencio y Victoria, los cuales vivieron con Adolfo y Silvina. A pesar de estar destinados inicialmente para un público infantil, muchos de ellos tienen semejanzas con los cuentos para adultos, tanto temática como formalmente.

---

<sup>108</sup> Nos referimos a *Cuentos Completos I* y *Cuentos Completos II*, EMECÉ, 2006.

<sup>109</sup> Marcela Arpes y Nora Ricaud, *Literatura infantil argentina. Infancia, política y mercado en la construcción de un género masivo*, (Buenos Aires: La Crujía, 2008)

<sup>110</sup> Primera edición a cargo de Editorial Estrada, 1974.

<sup>111</sup> Editado por Ediciones de la Flor y reeditado en 1976.

<sup>112</sup> Editado por Ediciones Orión y publicado posteriormente por otras editoriales.

<sup>113</sup> Editado por primera vez por Editorial Fraterna.

De hecho, su colección *La naranja maravillosa* se subtitula “Cuentos para chicos grandes y grandes chicos” abriendo así la posibilidad de múltiples lectores. En los setenta, con el nacimiento de sus primeros nietos, Florencio (1973) y Victoria (1975) fruto de la relación de su hija Marta con Eduardo Basavilbasi, publicó varios relatos infantiles como *La naranja maravillosa* o el libro de poemas *Canto escolar*. La última obra publicada para un receptor infantil y que cierra el ciclo dedicado a este género es *La torre sin fin*, editada en Madrid en 1986 que no se distribuiría en Argentina hasta treinta años después, en el año 2007, en una edición a cargo de Ernesto Montequin<sup>114</sup>.

*La torre sin fin*, única novela publicada en vida de la autora y la narración más larga dedicada al público juvenil, invierte los términos entre la realidad y la obra de arte, la obra final y su modelo. Aunque publicada tardíamente, los primeros borradores de la misma datan de 1955 para ser retomada a partir de 1981 hasta 1983. La versión definitiva se terminaría en 1984, publicada en Madrid por Alfaguara en octubre de 1986, acompañada de unos dibujos de Gogo Husso, que permaneció sin distribución en Argentina. Silvina recurre a lo maravilloso y el espacio del relato será la torre, la cual funciona como taller o estudio de artista al que acude el protagonista, Leandro, un chico encerrado por el Diablo como castigo por haberse burlado de unos cuadros pintados por él, demonio descrito visualmente como un vendedor “andrajoso y sucio, deteriorado como un viejo mueble” o una pulga con una sonrisa que se deja ver “debajo de la pelambre oscura”. En el lugar de la reclusión, encuentra unos lienzos y un caballete en los que comenzará a pintar, actividad que hará real todo lo dibujado. Calificada por Montequin en la “Nota preliminar” como una “distorsión poética de la vigilia”<sup>115</sup>, se sitúa espacialmente en la torre que tiene al mismo tiempo una sola dimensión, es un cuadro pintado por el mismo Diablo en el que permanece encerrado Leandro, que merodea por el edificio sin ventanas a medio camino entre la ensoñación y la pesadilla. Todo lo que allí pinta Leandro se metamorfosea y cobra vida, por ejemplo, si lo que pretendía era retratar a su madre aparecen arañas que hablan, serpientes y animales, si busca compañía y dibuja a niños y animales, estos les acaban abandonando o desapareciendo sin causa alguna. Lo que se relata implícitamente en la novela es un viaje metafórico entre la

---

<sup>114</sup> Inicialmente fue titulada *La torre encantada*, según ella misma explicó en una entrevista mientras se hallaba todavía en el proceso de redacción. En “Entrevista sobre literatura e infancia” en el apéndice a *La torre sin fin* y datado posiblemente de 1972, y en “Entrevista a Silvina Ocampo” por Luis Mazas publicada en *Clarín*, el 22 de noviembre de 1979.

<sup>115</sup> Ernesto Montequin “Nota preliminar”, *La torre sin fin*, (Buenos Aires: Sudamericana, 2007), 15.

infancia y la madurez, un viaje simbólico que se marca formalmente en la alternancia de la primera y la tercera persona narrativas, entre esa voz del niño que fue y el joven maduro que ahora es.

En un tiempo y espacio legendario, el narrador del relato es Leandro, un niño de ocho o nueve años, ya que si él afirma tener ocho, el diablo lo corrige: “no mienta. Usted tiene nueve años” (TSF: 25) y además cuenta la historia en un tiempo indeterminado: “hace poco o mucho tiempo, no podría decirlo...”<sup>116</sup>. Aunque narrado en primera persona, no es la típica narración intradiegética, ya que el narrador-personaje se desdobra y alterna durante toda la novela la primera y la tercera persona, alternancia que no se produce en las primeras veinte páginas, en las cuales Leandro mantiene su narración en primera persona. A partir de entonces, las voces se mezclan y confunden al lector. Esto es lo que Mancini, recurriendo al concepto de Barthes, llamó *fading*: “un concepto adecuado para la caracterización del narrador en Ocampo es el de “fading”. El fading de las voces contempla los casos en los que es difícil atribuir un origen o un punto de vista a la enunciación”<sup>117</sup>. La tercera persona comienza a utilizarse con la primera aparición del Diablo en la torre y reaparecerá cada vez que Leandro cree a una de las personas que saldrá del cuadro: su doble, Ifigenia, Alicia, el mecánico. En el relato, lo que Leandro pinta se hace realidad: “Comprobé con asombro que la rama era verdadera” (35); “Hubiera podido dibujarlo, darle realidad” (38). Sin embargo, las pinturas no son voluntarias, no pinta lo que desea, sino que es involuntaria e imperfecta: “Nunca sé si las cosas van a salir chiquitas o grandes. No depende de mí” (TSF: 71). La narración acabará con la tercera persona, momento de maduración del personaje y final de la oscilación narrativa que para Montequin, en su introducción a la obra, atribuye a que “registra fielmente el desdoblamiento entre el niño que es y el que está dejando de ser.”<sup>118</sup>

La novela se resuelve con el fin de lo que parece haber sido un sueño y el encuentro con la anhelada madre. Lo único que hace dudar sobre la verdad de lo sucedido es Amor, el perro que dibujó que, como él, parece haber vuelto a esta dimensión, o si no, el sueño de Leandro lo hizo realidad. Esta comentada alternancia entre narradores, que se producirá en toda la obra narrativa de Silvina es una estructura que Mancini vinculó con el pliegue:

---

<sup>116</sup> Ocampo, *La torre sin fin*, 21.

<sup>117</sup> Mancini, *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, 46.

<sup>118</sup> Montequin, “Nota preliminar” a *La torre sin fin*, 16.

El pliegue, rasgo distintivo del barroco, se continúa hasta el infinito para contener “una materia desbordante” [...] El estilo barroco encuentra su analogía en las “muñecas rusas”, o en “la mariposa que plegada es la oruga”; ambos son casos donde ‘desplegar es aumentar, crecer y plegar, disminuir, reducir, entrar en la profundidad del mundo’. En el barroco siempre hay “una inflexión que convierte la variación en un pliegue, y lleva el pliegue, o la variación, hasta el infinito”.<sup>119</sup>

El pliegue conduce a la acumulación, no solo a nivel textual, sino también extratextual en la medida en que un cuento mantiene relaciones intra o intertextuales con otros. Por ejemplo, Biancotto<sup>120</sup> señala la influencia de Lewis Carroll en esta *nouvelle* con respecto a los procedimientos narrativos y los tópicos empleados. Carroll sería un precursor del modo en que narra la infancia la escritora argentina y, como se señala en el artículo, ambos comparten su preferencia por los niños astutos, listos y audaces que manejan con gran soltura las situaciones a las que son expuestos. La relación entre ambos escritores también es analizada por Montequin en el prólogo a la obra. Añadimos que, como en *Alicia en el país de las maravillas*, los personajes van surgiendo o desapareciendo, incluso por partes y sin razón aparente. Esto, junto a la fragmentación del relato y el componente onírico, el cual produce imágenes inconexas e incongruentes, serían resquicios de esa influencia de Carroll. Otros autores ven en esta novela infantil características del *nonsense*, definido por Carolyn Wells como “una idea absurda que recibe un tratamiento serio de sus consecuencias”<sup>121</sup> que se ejemplificaría cuando Iris y Bambú marchan de la torre y abandonan al chico.

Nuestra autora no hacía distinciones entre su prosa para adultos y la destinada al público infantil. De hecho, en *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*, de 1984, se recogen tres cuentos para niños sin hacer distinción ni comentario alguno al respecto. Por otra parte, varios relatos de *La naranja maravillosa* habían sido incluidos en otras colecciones de relatos, entre ellos, “Los dos ángeles”, “Icera” y “La liebre dorada”, los cuales sufrirán ciertas modificaciones que serán ejemplificadas posteriormente<sup>122</sup>. *La naranja maravillosa* contiene varias historias de violencia y muerte. Alejados de lo convencional, en estos relatos participan niños en acciones que serían calificadas como adultas. Los chicos aquí padecerán todas las arbitrariedades y

---

<sup>119</sup> Mancini, *Silvina Ocampo: Escalas de pasión*, 43.

<sup>120</sup> Natalia Biancotto, “Un homenaje fallido a Carroll: La torre sin fin, de Silvina Ocampo”, *Confluente, Revista de Studi Iberoamericani*, Vol. 7, Núm. 2, 2015, 182-193.

<sup>121</sup> Carolyn Wells (Comp.), “Introduction” *A Nonsense Anthology*, (New York: Charles Scribner’s Son), XXVI.

<sup>122</sup> Véase el apartado 4.2 “Reescritura interna y externa. La intratextualidad”.

crueldades de los adultos, aunque en algunas ocasiones se rebelarán despiadadamente ante ellos. Este volumen contiene cuentos que suponen reescrituras de otros previamente publicados e incluidos en libros para adultos. Formalmente, sí presentan algunas variantes. Por ejemplo, Silvina tiende al empleo del diminutivo, hay más diálogos, más exclamaciones y más preguntas que en el resto de cuentos o que de los cuentos de los que proceden. Los párrafos se inclinan a la brevedad, se reducen las descripciones, el lenguaje se suaviza y se prefieren los términos cercanos al lenguaje infantil y juvenil. Es interesante también el estudio de los sustantivos propios: los nombres se modifican, los niños carecen de apelativo y son apodados. En la narrativa infantil de Silvina Ocampo no predominan los espacios lejanos, los tiempos imprecisos y pasados ni tienen lugar disparatadas coincidencias, de hecho, la mayoría de las historias tienen lugar en las calles o en las proximidades de Buenos Aires, de la que se dan algunas referencias espaciales exactas. Con respecto al desenlace de los cuentos reescritos, este suele ser más sutil, disminuyen las recurrencias a la muerte y se incluyen finales atenuados o ambiguos o con algún tipo de moraleja o enseñanza. Por ejemplo, “La liebre dorada” tiene forma de parábola: actuar como liebres o perros serían dos formas de actuar en el mundo, de situarse frente a un conflicto. Para Bettelheim<sup>123</sup> el cuento de hadas de origen folclórico se opone a la literatura para niños escrita por un autor contemporáneo o moderno ya que el primero intentaba penetrar en los dilemas morales y vitales del ser, como la muerte, los celos, la maldad o la rivalidad, y los modernos, como hace Silvina, nos sitúan ante otros conflictos, más perversos, malvados e irresolubles.

Por otro lado, en “El pescado desconocido” el pez habla pero desconoce muchos de los elementos comunes de la vida humana. Este pez es un monstruo amenazante: “agradece que no te devore. Y que no devore a tus padres, como lo haré cuando sea más grande.” (LNM: 39) que chantajeará a Rafael, el niño de la casa en cuya fuente vive. Más tarde, la ignorancia del animal se volverá en su contra en Nochebuena: el pez pide ser llevado a la bañera de la casa y el niño lo obedece:

En los bordes de la bañera, en una jabonera había un jabón en forma de pescado; en cuanto el monstruo lo vio, golosamente quiso comerlo. Sostuvo una larga lucha hasta que lo devoró. Con la boca llena de espuma, exclamó:  
– ¡Qué pez resbaladizo y que sabroso!  
Fueron sus últimas palabras. Murió en el acto.  
[...] –Es la eterna historia –dijo el padre–. El pez grande se come al chico. (LNM: 41)

---

<sup>123</sup> Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, (Barcelona: Crítica 1977).

En “El amigo de Gabriel” el niño protagonista, Gabriel, no es como el resto de los afortunados niños, sino que ha tenido una infancia alejada de todos los tópicos o todas las comodidades esperadas: “Gabriel era huérfano. No conocía las ciudades. Nunca había ido al cinematógrafo; solo había visto un circo acampado junto a la casa.” (LNM: 55). Gabriel lava y cuida de la casa en la que vive con su tío, quien lo maltrata, y cuando todo parecía una desdichada rutina aparece un puma manso que es curado por el chico y con el que entabla una conversación y una amistad. Ambos huirán al circo y se instaurará la armonía: el padrino respetará al chico por el miedo al animal, y estos serán felices en el circo.

En la misma colección está “Timbó”, otro cuento con un protagonista infantil desgraciado y pobre que se relaciona con los animales parlantes. En este caso, un perro mágico que igualmente lo ayuda en la adversidad. Si el puma evitó los maltratos y le dio un trabajo a Gabriel, Timbó, el perro, le brinda alimentos a un hambriento Adrián:

- Entonces sos un ladrón: robaste los duraznos y los damascos.
- No los robé –dijo Adrián–. Son del árbol. El árbol no es una persona.
- ¿Cómo lo sabés?
- Los árboles no hablan.
- ¿Entonces yo soy una persona? –preguntó Timbó.
- No sos una persona ni un perro.
- No comprendo.
- Tenés que comprender –insistió Adrián–. Me has desilusionado. No sos un perro mágico: sos un vulgar ladrón. (*La naranja maravillosa*: 97)<sup>124</sup>

En este diálogo entre perro y amo, el niño muestra una racionalidad infantil, inmadura, por ejemplo, al considerar el habla como característica humana y excluyente de la naturaleza animal o la preferencia de la cualidad por el todo, por la que el perro pierde su identidad al ser un ladrón de bienes. El desenlace del relato, similar al anterior. Perro y dueño se ven envueltos en un espectáculo circense de éxito consistente en la devolución de los objetos robados pero más bellos que cuando fueron sustraídos, lo que provoca, paradójicamente, que “muchas personas dejaban sus casas abiertas para que les robaran objetos y se los devolvieran más bonitos que antes” (LNM: 100). Se convierte el defecto en virtud, y de la búsqueda de enmienda del error encuentran un perdón social y un oficio digno.

---

<sup>124</sup> Silvina Ocampo, *La naranja maravillosa*, Madrid: Alfaguara, 1986. De aquí en adelante LNM.



El protagonista de cinco años de “El niño prodigio” tiene una inteligencia fuera de lo común para su edad: sabe alemán, toca el violín, limpia y transforma los objetos deteriorados en maravillosos y es ayudado en todas estas tareas por un inteligente mono con atributos humanos: Michín. Más animales parlantes encontramos en “La liebre dorada”, “Chingolo” o “Viviana la curiosa”. En este último, la niña conversa con un juguete parlante, algo que no resulta sorprendente para su entorno, aunque sí reserva una sorpresa final: la madrina creerá que la niña, al volver a casa con un pájaro real, ha obrado la mágica metamorfosis. Por otro lado, en “Chingolo”, el joven se transforma en tigre y cuando parece que el destino se tornará trágico, cuando la gente quiere acabar con el felino que pasea por la ciudad devorándolo todo, vuelve a su estado original como si nada hubiera pasado. Otra metamorfosis hay en “Lucecita”, cuento en el que la protagonista es una bella luz que vaga por el mundo hasta alojarse en la mirada de una niña.

*El caballo alado* (1976)<sup>125</sup>, el cual no fue incluido en las obras completas, se escribe en prosa poética y tiene como protagonista a Irene, la hija del cuidador de un museo, que siente adoración por un caballo blanco de piedra de una de las salas. El día que el caballo habló, ambos decidieron emprender una difícil aventura: salir volando por la ventana y sobrevolar la ciudad huyendo del dragón que los persigue hasta llegar a la luna, descrito como el paraíso. Ambos regresan y el orden se restituye: el caballo vuelve al pedestal y las llaves del museo son devueltas. Laura Codaro<sup>126</sup> realiza una lectura metafórica de este cuento en relación al estado de la cultura y del arte argentinos del momento, un frío y amplio lugar, celosamente cerrado, bajo el cuidado de un solo hombre. El arte en el cuento de Ocampo está encerrado y oscuro, bajo llaves, así como lo estuvieron las obras y los trabajos de muchos de sus compañeros de *Sur*; y aunque el cuento fuera publicado cuatro años antes del golpe del 76, la censura, el control cultural y la reclusión de los artistas fue constante desde los sesenta, siendo el gobierno de Juan Carlos Onganía (1966-1970) el inicio de la represión cultural.

*El cofre volante* (1974) y *El tobogán* (1975) pretendían ser una historia dividida en dos partes, como queda de manifiesto en el anuncio que la primera hace de una segunda.

---

<sup>125</sup> Ilustrado por Juan Marchesí, (Uruguay: Ediciones de la flor, 1972).

<sup>126</sup> Laura Codaro, “Los años setenta: la exploración de Silvina Ocampo en la literatura infantil”, *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para niños*, 27-28 de septiembre de 2012, La Plata, 2012, 112-118. Disponible en *Memoria Académica*: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1597/ev.1597.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1597/ev.1597.pdf). Consultado el 04/02/2015.

En estas historias el protagonista es un chico, Pimpampum, que se halla en la búsqueda de un tesoro. Encontrado este, y durante los festejos en el pueblo por el hallazgo, un cóndor aparece y se los lleva del lugar. El acceso al cofre lleno de riqueza está reservado a aquellos que aspiren tanto como para poder entrar en el mundo mágico que se oculta dentro de él. La primera parte termina con el ave llevándose al Gato dentro del cofre. La segunda, *El tobogán*, comienza con la carta del Gato a Pimpampum en la que relata las maravillas del cofre. Un día el cóndor deja el vuelo, y ya sobre la tierra el Gato conoció a una joven huérfana, Patricia, quien acabará contrayendo matrimonio con Pimpampum, ya de adultos. La historia tiene tintes clásicos, desde el traslado a un mundo maravilloso, a la inclusión de comentarios moralizantes como “el que se porte bien podrá entrar en el cofre”<sup>127</sup>. El cóndor sería el antagonista típico, déspota, provocador de miedo y respeto y quien tiene el poder de llevarse el cofre. Asimismo, aunque evoluciona a un personaje menos cruel, fingirá rasgos de bondad para pasar desapercibido ante la gente.

Citamos dentro de este apartado, aunque se trate de una obra de poemas, *Canto escolar*, compuesto de doce poemas para niños: “Canto escolar”, “Las Maderas que florecen”, “Los árboles”, “Canto del indiecito”, “Santa Rosa de Lima”, “El sueño”, “Sarmiento”, “La Amazona del Circo”, “Albertina”, “La Sirena”, “A mi maestra” y “Las promesas”. Formalmente, sus estrofas son irregulares y variadas, la rima oscila entre las asonantes o las consonantes y el yo lírico es una figura femenina infantil. Temáticamente muy variado, encontramos asuntos nacionales, referentes a la Patria, a la naturaleza, al colegio, la educación o el futuro. De todas sus publicaciones destinadas al público infantil, esta es la que se enmarcaría de forma más próxima al programa pedagógico y nacionalista del momento, ya que las referencias al país son múltiples y las moralejas y enseñanzas, presentes en cada poema. Ella misma, en el prólogo, afirma: “*Canto escolar* no es una poesía para niños almidonados, abstractos, sino para seres vivos, actuales, a los que se llega mediante la palabra cotidiana”, es decir, el receptor es un niño de su tiempo que reconoce los ambientes de los historias, los personajes y el lenguaje, nada que ver con el universo maravilloso de las colecciones anteriores. En el interior de la obra, el poema “Las maderas que florecen” va acompañado por un dibujo de Guido Breveris.

Por último, en este recorrido por sus trabajos para el público joven, citamos la presentación o prólogo para un volumen de cuentos infantiles organizado temáticamente (incluía, por ejemplo, cuentos de Navidad, de Oriente, de la Nieve, de hadas y genios o

---

<sup>127</sup> Ocampo, *El cofre volante*, (Buenos Aires: Editorial Estrada, 1974), 15.

de animales) titulado *Las Carpas* y cuyo título inicial fue “El árbol de las Historias Maravillosas” y que, además, contaría con dibujos realizados por los propios niños. El proyecto nunca llegó a realizarse, pero sí se presentó a Carlos Frías, editor de Emecé, a finales del año 1950. Asimismo, nos referimos a Boyce Díaz de Ulloque, quien adaptó dos cuentos para el Canal 13 de la televisión argentina junto a otros dos de Bioy: “El enigma” y “La casa de azúcar” de Silvina Ocampo y “El gran Serafín” y “De la forma del mundo” de su marido.

Para concluir, más que infantil, calificamos sus cuentos como narrativa infantojuvenil debido a la complejidad temática, a la crueldad presente e, incluso, al lenguaje empleado en algunos casos. La simplicidad de la construcción en algunos relatos sí es un nexo con los cuentos infantiles tradicionales, a pesar de que sus cuentos infantiles traten temas serios: la muerte, el amor, la libertad, o la necesidad de ser querido que pretenden impactar psicológicamente al niño. Para ello, se realizan exageraciones fantásticas para dar mayor veracidad o coherencia psicológica. Este objetivo se logra con la utilización de personajes ambivalentes: el malo o el bueno, la trabajadora o la señora, las malvadas o las santas; que al mismo tiempo adquieren un valor pedagógico: el de enseñar al lector infantil la diferencia de caracteres. Este fin instructor presente desde el surgimiento de la literatura infantil, en especial en la más conservadora, no persiste en la narrativa de Ocampo para niños. El niño, para Silvina, al menos el niño lector y el protagonista, no es un alma pura, inocente e incontaminada. Tampoco sigue a rajatabla los valores del cristianismo ni los familiares, como si practicaron estilísticamente otras contemporáneas, como María Elena Walsh o Fryda Shultz.

### **3.2.2 Narrativa policial**

Silvina Ocampo solo compuso una obra próxima a este subgénero narrativo en colaboración junto a su marido Adolfo Bioy Casares, *Los que aman, odian* (1946). El policial presenta una dificultad intrínseca que reside en la delimitación de la definición y en su tendencia a asumir numerosas influencias inglesas y francesas, al mismo tiempo que intervienen una serie de condicionamientos históricos y nacionales. Es durante las décadas del 40 y del 50 cuando en Argentina se produce la eclosión del género con los trabajos de, en su mayoría, cuentistas: Jorge Luis Borges, Enrique Anderson Imbert, Adolfo Pérez Zelaschi, Adolfo Bioy Casares, J. Walsh, Manuel Peyrou, Alejandro Ruiz

Guiñazú, Abel Mateo, Lisardo Alonso, Marco Denevi, Conrado Nalé Roxlo, María Angélica Bosco, Leonardo Castellani, Roger Pla, etc., Estos se sirvieron de variados medios de difusión: desde el suplemento literario de *La Nación*, las revistas *Sur*, *Vea y Lea*, *Leoplán*, la colección de Borges y Bioy “El séptimo círculo” de Emecé que dirigieron de 1944 a 1955; o hasta series editoriales: “Naranja” de Hachette y “Club de Misterio”, o antologías, como la primera elaborada por Rodolfo Walsh en 1953: *Diez cuentos policiales argentinos*, en la que situó a *Seis problemas de don Isidro Parodi* (1942) de Borges y Bioy, bajo el pseudónimo de Honorio Bustos Domecq, como el primer libro de cuentos policiales en español.

Por otro lado, Yates<sup>128</sup> fija el inicio de la literatura policial argentina dos años antes, en 1940, con la publicación de *Con la guadaña al hombro*, de Diego Keltiber, pseudónimo de Abel Mateo y cita, a su vez, otros trabajos menores que podrían ser antecedentes y precursores del género. Otros, por el contrario, prefieren como primer relato policial “La pesquisa” (1887) de Paul Groussac; el cual vio la luz en *La Biblioteca* y anteriormente publicado con el título de “El candado de oro” (1884) en el diario *Sud América*<sup>129</sup>; y, como primer autor prolífico en el género a Vicente Rossi, bajo el nombre de William Wilson, autor de la primera colección de relatos del género: *Casos policiales* (1912). Por otro lado, Fermín Fèvre en *Cuentos policiales argentinos* (1974) incluye el cuento de Groussac pero considera iniciador del género a Raúl Waleis, pseudónimo de Luis V. Varela<sup>130</sup>. No obstante, ambos críticos –Yates y Walsh– coinciden en señalar a *Sur* como el punto de unión y difusión del género en Argentina. Debemos detenernos, pues, en la importancia que tuvo la revista *Sur* para la difusión del género y dotarlo de materia cultural. La publicación de Victoria Ocampo editó y tradujo novelas y relatos policiales ingleses, estudios sobre el pensamiento mágico y prelógicos iniciados con la obra de Frazer *La rama dorada*; transmitió el pensamiento primitivo analógico de Levy Brühl, las teorías científicas de Einstein o Eddington o una serie de novelas problemas, desde Woolf a Kafka, u otras de ciencia ficción, como las de Well o Stapleton. La labor

---

<sup>128</sup> Donald A. Yates, *The Argentine Detective Story*, (Ann Arbor: University of Michigan, 1960).

<sup>129</sup> Luis Soler Cañas, bajo el pseudónimo de Miguel Ferrán, escribe en 1956 “Dos ignorados precursores de la narrativa rioplatense”, en *Histonium*, año XVIII, Núm. 210, (noviembre de 1965): 57-59.

<sup>130</sup> Lo mismo consideran Pedro Luis Barcia en “Los orígenes de la narrativa argentina: la obra de Luis V. Varela” (en *Cuadernos del Sur*, núm. 21/22, Bahía Blanca, 1988/1989, pp. 13-24); Néstor Ponce en “Una poética pedagógica: Raúl Waleis, fundador de la novela policial en castellano (*Literatura policial en Argentina. Waleis, Borges, Saer*. (La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1997): 7-15) y “Raul Waleis” en Lockhart, Darrell (8ed.), *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*, (Westport/London: Greenwood Publishing Group, 2004), 197-202.

de sus se complemente con la aparición de las primeras traducciones de relatos policiales o novelas en la década del veinte en *La Nación* o *La novela semanal* hasta que surgieron las dos primeras novelas policiales ambientadas en Argentina según de Rosso:<sup>131</sup> *El enigma de la calle Arcos* (1932) de Sauli Lostal y *El crimen de la noche de bodas* (1933) de Jacinto Amenábar. Sin embargo, a partir de 1960, la novela policial seguirá otros derroteros, el de la novela negra o el género policial duro bajo la pluma de Ricardo Piglia, David Viñas, Juan José Sebreli o Eduardo Goligorski. Según Jorge B. Rivera y suscribiendo la opinión de la mayoría de la crítica, elige dos opciones transaccionales:

A) Admitir como relato policial de pleno derecho a cualquier texto que se compadezca de alguno de los cuatro subtipos siguientes: 1) la novela-problema, que supone el planteamiento y la develación de un enigma según procedimientos lógicos y verosímiles, 2) el relato policial de intriga o suspenso, que implica la amplificación y resolución de una situación angustiante [...], 3) el thriller o novela de acción y aventuras criminales [...], y 4) la novela dura, con su visión crítica o exasperada del orden social y del mundo del poder y del dinero [...]; o B) admitir como requisito mínimo del relato “policial” la existencia de una investigación y de una incógnita o reivindicación a verificar, por tenue y accesoria que parezca.<sup>132</sup>

La novela que estudiaremos a continuación, se incluiría en la segunda opción, ya que estamos ante el planteamiento clásico del descubrimiento de un crimen, el seguimiento de los indicios y su posterior resolución. Las características clásicas del género en el país fueron la predilección por el espacio cerrado o aislado, como sucede en *Los que aman, odian*, la limitación progresiva de los personajes culpables o sospechosos, el uso de la inteligencia para la resolución del crimen y la sorpresa final para el lector. Nuestra novela, posee la mayoría de ellas, de hecho la abundancia de estas remisiones clásicas lleva a Guido a afirmar de ella que no lo hace como parodia:

Sino esta vez como pastiche, lo que es otra manera de marcar una distancia con respecto a la empresa plural. [...] Es una novela que multiplica las citas y las referencias literarias, abiertas o clandestinas [...], así como multiplica las autorreferencias a su extraño modo de producción (como si la extrañeza de la colaboración tuviera que aflorar en la superficie del texto, para decirse de todos los modos posibles.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Ezequiel de Rosso, “Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción”, en Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 7, (Buenos Aires: Emecé, 2009): 316.

<sup>132</sup> Jorge B. Rivera (comp.), “Introducción” a *El relato policial en la Argentina*, (Buenos Aires: Eudeba, 1986), 10.

<sup>133</sup> Beatriz Guido, “Una poética de la ficción”, en Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, (Buenos Aires: Emecé Editores, 2004), 82.

La novela policial clásica se centraba en la resolución del enigma, mientras que estos casos, y sobre todo los vinculados con lo fantástico, ponen el acento en las reacciones que dicha conclusión provoca en el lector.

Con respecto a *Los que aman, odian*, nos ocupamos, por proximidad y por establecer unas posibles influencias, de la colección “El séptimo círculo” de Bioy y Borges, dado que los autores prefirieron la difusión y el ensayo de lo que ha sido llamado anteriormente novela-problema y sobre todo de autores extranjeros, como Nicholas Blake, John Dickson Carr, James M. Cain y Patrick Quentin. Entre los argentinos presentes en ella, *El asesino desvelado* (1945) de Enrique Amorin, *Los que aman odian* (1945) de Bioy y Ocampo, *El estruendo de las rosas* (1948) de Peyrou, *Bajo el signo del odio* (1953) de Alejandro Ruiz Guiñazú, *La muerte baja en el ascensor* (1955) de María Angélica Bosco o *Sanatorio de altura* (1963) de Eduardo Morera. Asimismo, la colección “Serie Negra” de *Tiempo Contemporáneo* elaborada por Ricardo Piglia en 1969 tampoco incluyó ningún autor nacional y se decantó por la narrativa “hard boiled” norteamericana y por los modelos narrativos de David Goodis, Horace McCoy, Raymond Chandler, José Giovanni, etc. Mattalía<sup>134</sup> incluye en su nómina de autores que asentaron el género y lo cuestionaron: a Ocampo, junto a los ya citados Borges y Bioy, Cortázar, Walsh, Piglia, Valenzuela, Sasturain o Juan José Saer. Estos nuevos autores no se caracterizan por seguir el modelo policial tradicional, sino que integran otras influencias literarias y culturales, como elementos de lo fantástico, del existencialismo, del objetivismo francés, del realismo mágico, del absurdo, u otros elementos humorísticos, vanguardistas e incluso imaginería y lenguaje cinematográficos. Esta narrativa policial traspasa los límites del género y llega a emplear el humor, la parodia y la reescritura de otros textos o modelos que acentúan, más si cabe, el carácter ficticio e irreal de este género, manipulando las reglas clásicas del género para disolverlo o subvertirlo.

En la nueva novela policial se incluye lo local, las características nacionales, tanto de carácter como del lenguaje, mezcladas, eso sí, con otras cualidades exógenas. Dado que es un género que relaciona las figuras del crimen y la ley, vincula la literatura con el aparato ideológico y legal del Estado, haciendo también referencia al contexto legal de cada novela.

---

<sup>134</sup> Sonia Mattalía, *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008).

A nivel compositivo, el relato policial trabaja con la interrogación y la deducción. Desde Edgar Allan Poe se introduce al lector en la composición, siguiendo el juego de la investigación al que, en ocasiones, se intenta distraer con otros detalles para que no llegue a la conclusión tempranamente. Es por esto, que la información se dosifica y, como indicó Todorov, quien también teorizó sobre el asunto, para él, la “novela de enigma”

No contiene una historia sino dos: la del crimen y la de la investigación. [...] La primera ha concluido antes de que comience la segunda. Pero ¿qué ocurre en la segunda? Poca cosa [...]. Se examina indicio tras indicio, pista tras pista [...]. La novela negra es una novela policial que fusiona las dos historias [...]. Ya no se nos narra un crimen anterior al momento del relato: el relato coincide con la acción. [...] La prospección sustituye la retrospectiva [...] La situación se revierte en la novela negra: todo es posible y el detective arriesga su salud si acaso no su vida.<sup>135</sup>

Dicho esto, las figuras centrales serían el investigador y el criminal, y la historia será contada, en la mayoría de los casos, por un narrador inocente. Mattalía<sup>136</sup> señala al misterio racionalizado como vínculo fundamental entre la novela policial y la gótica, siendo para ella la novela de terror precursora del género que estudiamos. Muchos de los escritores de relatos fantásticos de estas décadas probaron suerte con el policial, llegando a entremezclarse. Setton, con respecto a la afinidad entre ambos relatos, afirma que “el policial supone un mundo diegético similar a la lógica de la narrativa fantástica”<sup>137</sup>, es decir, que ambos aceptan los milagros y prodigios, hechos desterrados por el hombre racional. No obstante, lo policial solo admitirá una solución racional a los hechos y no sobrenatural como sí podía hacer la literatura fantástica. En la misma línea trabajó Caillois, quien vinculó ambos géneros en la medida en que ambos asumen “la imagen de un mundo sin milagros, sometido a una rigurosa causalidad”<sup>138</sup>.

El interés por lo fantástico de estos autores se alterna con la redacción y elaboración de textos policiales: *Los mejores cuentos policiales*, I y II; *Cuentos Breves y extraordinarios* (1955), compilados todos por Borges y Bioy Casares; la *Antología de la literatura fantástica*, del conocido como trío infernal, *Las más famosas novelas policiales* I y II, de Manuel Peyrou (1955).

---

<sup>135</sup> Tzvetan Todorov, *Tipología del relato policial*, en Daniel Link, (comp.), *El juego de los cautos. Literatura Policial de Edgar A. Poe a P. D. James*, (Buenos Aires: La Marca Editora, 2003), 36-37.

<sup>136</sup> Sonia Mattalía, *La ley y el crimen*, 64.

<sup>137</sup> Roman Setton, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Repetición y transformación de los modelos alemanes, franceses e ingleses*, (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2012), 62.

<sup>138</sup> Roger Caillois, (comp.), *Antología del cuento fantástico*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1967), 12.

Por otro lado, la novela-problema, como indicó Bertolt Brecht, ofrece un modelo – en el sentido científico– de la realidad<sup>139</sup>, es decir, representa la realidad pero no fidedignamente ni como pura imitación, sino a partir de un conjunto de elementos limitados y previamente seleccionados y señala el carácter esquemático de la novela policial, cuyo objeto es el pensar lógico, estableciendo un símil como método para solucionar un crucigrama o un acertijo. Son novelas con una cantidad limitada de personajes, la muerte se trata pudorosamente, prima el cómo más que el quién y busca sorprender con la conclusión. El detective, tal y como lo expuso Poe, poseerá gran inteligencia y capacidad de deducción, retendrá cada detalle y psicológicamente, tiende a la melancolía, a la soledad, tiene capacidad analítica y creativa y maneja con soltura la retórica.

Escrita en colaboración, Silvina Ocampo editó *Los que aman, odian* (1946) junto a Adolfo Bioy Casares, una novela policial de enigma con título oximorónico, que responde claramente a una moda literaria del momento. Es definida por Mattalía como un “divertimento policial trabajando los tópicos desarrollados por el policial inglés”<sup>140</sup>. La obra del matrimonio se inicia con una reflexión sobre el género y está bastante lejos de la producción policial más seria y menos ligera que creó Bioy Casares. Es una novela de acentuada irrealidad pero representando, al mismo tiempo, rituales de la clase media y burguesa, su lenguaje y costumbres. Hay una exposición de la trivialidad vital de los personajes elegidos y un tanto estereotipados. En ella, encontramos un niño malvado, clara referencia a la narrativa de Silvina. Escrita en Mar de Plata, en villa Silvina, donde acudían a pasar los veranos, el marco espacial de la novela es precisamente una zona costera: los cangrejales del Río Salado, un hotel asediado por una tormenta de arena, las playas por las que pasean las jóvenes, etc. En un prólogo tardío con motivo de la publicación de la obra por Emecé, escribe Bioy:

El método de trabajo fue muy parecido al que empleábamos con Borges: inventábamos episodios, alguien proponía una solución y yo escribía. [...] Reconocíamos enseguida cuál era la mejor frase para el texto y la aceptábamos sin discusiones. ...En cuanto a la originalidad de la novela, solo puedo decir que Silvina tenía una originalidad inevitable y que era un placer trabajar con ella. La verdad es que lamento no haber escrito otro libro con Silvina.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Bertolt Brecht, "Über die Popularität des Kriminalromans". Vogt, I, *Der Kriminalroman: Poetik, Theorie, Geschichte* 2 vols. (Munich: Fink, 1971), 316-317.

<sup>140</sup> Mattalía, *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, 119.

<sup>141</sup> Adolfo Bioy Casares, "Prólogo" a *Los que aman, odian*, (Buenos Aires: Emecé, 1946).



En la novela, el doctor Humberto Huberman se aloja en el Hotel Bosque del Mar, residencia propiedad de sus primos, Esteban y Andrea en la que tendrá lugar gran parte de la acción, siendo el otro escenario la playa próxima. El objetivo de su estancia era terminar el *Satyricón* de Petronio, una adaptación a las tablas argentinas del larguísimo ensayo. Unos capítulos después, y tras haber presentado a todos los personajes, fallece uno de ellos: Mary, la traductora de novelas policiales que guiará el relato a la narración del doctor sobre la investigación criminal y las hipótesis del asesinato. El cuento concluye con la resolución del enigma: el farmacéutico trae la carta de Miguel, el niño, que se declara culpable como se venía anunciando.

La existencia del caso como procedimiento narrativo, el cual se emplea en esta narración, puede datarse en la literatura argentina desde finales del siglo XIX. Este derivaría del folletín policial y del caso clínico. El caso policial que se consolidará en la década del 30 responde a un modelo diferente de ficción e introduce un nuevo elemento, el detective o investigador, el cual es el gran razonador, el racionalista puro que cumple la ley y descifra el enigma. La derivación del género descarta como protagonista al criminal (folletín policial del XIX) y a la víctima (caso clínico) para preferir al investigador. Este último no tienen por qué representar al estado, una institución o al orden mismo, sino que en su búsqueda de la verdad y la justicia puede encarnar a una figura solitaria que en sus mismas averiguaciones quebranta el orden de la ley. Asimismo, el género en Argentina difiere de la novela policial inglesa ya que en esta última el enigma es resuelto de forma racional, siguiendo la lógica de los presupuestos, hipótesis y análisis de un detective analítico y minucioso. Por otra parte, en la novela negra, el detective se deja llevar por su experiencia, se lanzará en una tarea más activa que el primero a la búsqueda de hechos y explicaciones, pudiendo tener su investigación fatales desenlaces.

Se conserva un texto teórico sobre el género policial salido de la pluma de Silvina, que pertenece a una serie en la que colaboró con Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Manuel Peyrou en el que ella atribuye su facilidad para la creación de argumentos a la novela policial y comenta cómo esta ha influenciado en gran medida a la literatura moderna. Silvina afirma en dicha publicación que “los más poéticos y fantásticos cuentos de esta época llevan un sello inconfundible: son contemporáneos del género policial, han

sido pensados, contruidos como cuentos policiales.”<sup>142</sup> En este estudio se comentan, además, los elementos reiterados en este género: la presencia de testigos, las múltiples interpretaciones de un diario o un escrito o la solución de un enigma lingüístico. Opuestamente, Borges, Bioy y Peyrou no le dieron tanta importancia a la observación del mundo empírico y a la capacidad de observación, tanto del detective como del lector.

Tenemos que citar “El impostor”, *nouvelle* o novela corta incluida en *Autobiografía de Irene*, como una novela próxima a lo policial o a lo detectivesco, pero se obvian muchas de sus características. Por ejemplo, el narrador es poco creíble y su historia llega a ser corregida y contradicha por otro observador. Además, el relato conserva muchos de los rasgos propios de la narrativa fantástica, como la confusión entre el sueño y la realidad, la presencia de un doble, la posible locura del escritor del diario que leemos y la conversión final del crimen en un mero suicidio. Al respecto Podlubne explica que,

“El impostor” dialoga de un modo directo, a tal punto que los tres pueden considerarse como distintas variantes de un mismo ejercicio narrativo: el que busca conjugar las convenciones del fantástico con las leyes del policial y ambas con una reflexión metaliteraria sobre de las posibilidades del acto de leer.<sup>143</sup>

Sí concuerda con el policial la clausura del relato por parte del segundo narrador, Sagasta, quien acaba desvelando la muerte ocurrida y cerrando el oscuro relato con el encuentro del documento que explicará todo lo sucedido y elimina la resolución fantástica. Asimismo, es una novela corta que requiere la atención del lector a los detalles, las fechas y los comentarios, pero debido a la interferencia de elementos fantásticos, a la ambigüedad, la atmósfera de falsedad que se crea y el desenlace que nos marca que todo lo relatado ha sido producto de la mente de un hombre perturbado, elimina la posibilidad de inscribir a esta *nouvelle* dentro del subgénero policial y sería solo un texto, con referencias intertextuales, estilísticas y de contenido a él.

### 3.3 TEATRO

A día de hoy solo ha sido publicada una obra dramática suya, *Los traidores* de 1956, escrita en colaboración con su amigo Juan Rodolfo Wilcock, asiduo traductor y

---

<sup>142</sup> Silvina Ocampo, Peyrou, M., Bioy Casares, A. y Borges, J.L., “Sobre el género policial” en *Vea y Lea*, Año, IV, Núm. 81, (22 de noviembre de 1949): 40.

<sup>143</sup> Podlubne, “Desvío y debilitamiento en la búsqueda narrativa de Silvina Ocampo”, 218.

escritor del grupo *Sur* y quien también mostró en su obra la incidencia del surrealismo, sobre todo en la composición, o la recurrencia a elementos grotescos, tragicómicos, absurdos o satíricos. Esta obra es una pieza teatral irónica y lírica que recrea un episodio de la historia de Roma y que formalmente se burla de varias tradiciones del drama clásico. Bioy comenta en *Borges* que Hugo Martín, director de teatro pensó en poner en escena *Los traidores*, de hecho, en enero de 1957 llegaron a realizarse algunos ensayos, cuyo vestuario estuvo diseñado por Norah Borges.<sup>144</sup>

Ernesto Schoo en su nota en *Sur*<sup>145</sup> señaló como la obra no pretende ser verosímil. Reseña la atmósfera mágica que rodea al drama, las imágenes oníricas y extravagantes y afirma, con respecto a los personajes, que “las criaturas de *Los traidores*, por atormentadas o alucinadas que sean, no tienen otra realidad –en un sentido carnal, de humanidad con sangre y sexo además de espíritu– que las que les presta la imaginación poética de los autores.”<sup>146</sup> Schoo manifiesta una objeción: la falta de realidad desde el punto de vista teatral, “no de realidad artística, sino de realidad dramática, de «situación»”<sup>147</sup>. Añade el crítico que otra cualidad destacable es su claro y elegante lenguaje, y “su buen humor, esa veta de fina ironía que recorre el diálogo”<sup>148</sup> para cerrar la nota con una elogiosa cita: “alguno de estos versos son memorables; otros, sospecho que inmortales.”<sup>149</sup>

Wilcock, como ella, construyó un imaginario propio fuera de toda convención genérica. En sus escritos, ya sean poéticos o prosísticos, predomina el caos, el sarcasmo, el absurdo, la alucinación y el humor negro. Se ha señalado también la presencia del sadismo y la crueldad en la narrativa de Wilcock, los cuales se mezclan con la belleza y el horror. Como Ocampo, Daniel Balderston ha señalado que las obras de ambos colocan al lector frente a una estética del horror por sus elementos crueles y por el rechazo a las ideas del buen gusto ya asentadas<sup>150</sup>. Esta atención a la crueldad en el ámbito de lo grotesco o lo absurdo fue compartida por otros autores como Virgilio Piñera, José Bianco, Osvaldo Lamborghini o Alejandra Pizarnik. Igualmente, Wilcock comparte con

---

<sup>144</sup> Adolfo Bioy Casares, *Borges*, (Barcelona: Destino: 2006); en la entrada del 27 de noviembre de 1956.

<sup>145</sup> Ernesto Schoo, “Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock: Los traidores”, *Sur*, núm. 243, (nov-dic, 1956): 97-100.

<sup>146</sup> *Ibid.* 98.

<sup>147</sup> *Ibid.* 98.

<sup>148</sup> *Ibid.* 99.

<sup>149</sup> *Ibid.* 101.

<sup>150</sup> Daniel Balderston, “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, *Revista Iberoamericana*, 125, (1983): 743-752.

Silvina Ocampo el tratamiento de la intertextualidad, una escritura erudita llena de referencias y elaboraciones irónicas. La obra, cuyo espacio principal es el palacio, versa sobre el periodo histórico entre el gobierno de Séptimo Severo y su hijo Marco Aurelio Antonio Basiano, que ordenó envenenar a su padre para tomar el poder. En la obra, el tiempo se detienen en ese preciso momento en el que solo unos pocos, esos traidores, saben si Séptimo Severo está vivo o no, y si Julia Domma será la futura viuda de esta trama.

Otra obra de teatro fue escrita en el estudio que Silvina Ocampo tenía en la calle Posadas y al que acudió un día Juan José Hernández para que esta le pintara un retrato. Esta experiencia se consolidó en una amistad que acabó convirtiéndose en una colaboración literaria fruto de las conversaciones entre ambos. Estrenada en 1997 por Marilú Marini en el papel de Adelaida en París, *La lluvia de fuego*, es un texto de Silvina en colaboración con el autor de *El inocente*, Juan José Hernández. Ambientada en Tucumán, la obra está protagonizada por una rica mujer que dedica su tiempo a la cerámica artística y se enamora de un joven de su barrio, a quien luego asesina y convierte en cenizas en su horno, antes destinado a la alfarería. El desenlace, *truculento* en palabras de Hernández, tuvo una segunda resolución más neutra para una eventual puesta en escena.<sup>151</sup>

Inédita permanece la pieza teatral estrenada en 1958 en el Liceo de Buenos Aires: *No solo el perro es mágico*, su única comedia para niños y también la única de sus piezas teatrales que se representó en vida. En el número 252 de *Sur* (1958), Virgilio Piñera firma la nota “Silvina Ocampo y su perro mágico” escrita tras la representación de esta obra llevada a escena por Roberto Aulés en el teatro Liceo y que está basada en el cuento con el mismo nombre publicado anteriormente en *Mundo Infantil*, revista dirigida por Fryda Shultz de Mantovani y Enrique Pezzoni y que volvería a ser representada en 1977 con el título *El perro mágico*. En la obra, los niños, como en sus cuentos, buscan explicaciones lógicas a lo sucedido. En la reseña del cubano se vinculan ciertos elementos a los presentes en *Alicia en el país de las maravillas*, como el adelantamiento a las objeciones de los niños o la similitud del conejo de Alicia con el perro de Leandro. En la reseña comenta:

---

<sup>151</sup> Sobre el proceso de escritura de esta obra véase: Juan José Hernández, “La obra de teatro que escribimos con Silvina Ocampo”, *La Nación*, Buenos Ares, 27 de octubre de 1999.

Durante la representación de *No sólo el perro es mágico* hice estas consideraciones: el alma infantil no es tanto fantástica como lógica. El niño no es soñador, es analítico. Si nos sentimos desconcertados con sus preguntas y respuestas es porque nosotros, los adultos, frente a un mundo ya hecho no tenemos necesidad de analizarlo. Me contaba hace días la autora de esta pieza que estando de visita en casa de una amiga se apagaron las luces. Los mayores —tan campantes— buscaron enseguida en su diccionario mental de fenómenos comprobados. Allí rezaba: Luces apagadas: Se atribuirán a cortocircuito, fusibles quemados, o acaso a rotura de turbina en la central eléctrica. En cambio, la hija de la dueña de casa (una niña de seis años) se vio obligada a buscar una explicación eminentemente lógica. Fue así que dijo: "Claro, no tenemos luz porque se ha ido toda para aquella fogata que está en el patio." [...]

En su pieza, Silvina Ocampo ha tenido bien presente que a los niños no se les puede dar gato por liebre. [...] En este Perro Mágico dos muñecos argumentan: —Sospecho que esa violenta esfera es la luna. —Es el sol. — ¿Cómo lo reconoces? —Porque tiene mucho pelo. La luna es calva. Los chicos, jueces implacables, ante esa lógica aplastante emiten su veredicto de no-culpabilidad. [...] Pero como Silvina Ocampo no es feminista, como no es visitadora social, maestra de escuela o pedagoga recibida, puede ocurrir que ella y su perro no sean aprobados por el jurado encargado de premiar a las mujeres cumbre de nuestra América."<sup>152</sup>

De igual modo, opone dos de los subgéneros con los que trabajó Silvina que:

Sabemos de sobra que una novela policial obliga al lector a perseguir una solución fijada de antemano. Por el contrario en un relato infantil, el narrador también ha caído en la trampa del enigma propuesto [...] Por lo tanto no disponemos de un esquema dado, no existen preconceptos. En este universo, todo está por hacer.<sup>153</sup>

Piñera observa que la escritura de nuestra autora no es feminista, como tampoco social, pero la elogia con un “puede que ella y su Perro no sean aprobados por el jurado encargado de premiar a las mujeres cumbres de nuestra América”.<sup>154</sup> En este sentido, Suárez Hernán, afirma que la literatura de Silvina contiene “una profunda reflexión sobre la feminidad y numerosas reivindicaciones de los derechos de la mujer, así como también una crítica sobre su función en la sociedad.”<sup>155</sup> Junto a estos textos, se conserva la obrita “El espejo ardiente” publicado en *Letras de Buenos Aires* en 1980 y escrita hacia fines de la década de 1950, una obra de teatro con el mismo tema que *Cornelia frente al espejo*. Hay otros cinco dramas inéditos y un ballet pendientes de ser publicados por Lumen, entre las cuales estará aquellas de las que informa en una entrevista a Luis Mazas, dos obras teatrales que tenía terminadas allá por el año 1977, *Keif*, inspirada en el relato de *Los días de la noche*, y *Sala de espera*, basada en “El diario de Porfiria Bernal.”<sup>156</sup>

<sup>152</sup> Virgilio Piñera, “Silvina Ocampo y su perro mágico”, *Sur*, núm. 253, (julio de 1958): 109.

<sup>153</sup> *Ibid.* 109.

<sup>154</sup> *Ibid.* 109.

<sup>155</sup> Carolina Suárez Hernán, “El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 2013, vol.42, 378.

<sup>156</sup> Mazas, “La realidad es lo único fantástico que nos queda”, en *Somos* 12 de agosto de 1977.

### 3.4 OTROS

Además de su extensa producción poética y cuentística, así como sus incursiones en el género dramático, Silvina publicó algunas traducciones o reseñas que enumeramos a continuación. Durante toda su vida publicó algunos de sus cuentos en revistas y periódicos argentinos antes de que fueran recogidos en sus colecciones correspondientes, como por ejemplo, “La mujer inmóvil”, en *Destiempo*, nº3 (Buenos Aires, diciembre de 1937); “El espejo ardiente”, *Letras de Buenos Aires*, nº1 (Buenos Aires, octubre-diciembre 1980) o “La última aparición”, *Proa*, 3ª época, nº1, (Buenos Aires, octubre-noviembre 1988). Destacamos la colaboración con la primera revista citada, *Destiempo*, fundada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares y cuyo primer número se publicó en octubre de 1936 al que le siguieron únicamente dos más, siendo el último el de diciembre de 1937. Fue una revista que no reivindicó ninguna escuela literaria en particular y que tuvo cierto carácter privado debido a su escasa difusión. Silvina Ocampo colaboró con *Destiempo* con la publicación de un cuento en cada número: “Los funámbulos” (nº1), “La calle Sarandí” (nº2, Noviembre de 1936) y “La mujer inmóvil” (nº3); y firmando la nota crítica “Tres films” en el segundo número, la cual estaba dedicada al cine. Fue una crítica cinematográfica a *Furia* (*Fury*, Estados Unidos, 1936, dirigida por Fritz Lang), *Infamia* (*These Three*, EE.UU., 1936, dirigida por William Wyler) y *El desconocido* (*The Passing of the Third Floor Back*, Gran Bretaña, 1935, dirigida por Berthold Viertel). Entre otros de los colaboradores de la publicación o autores publicados afines a los editores estaría: Carlos Mastronardi, Alfonso Reyes, Ramón Gómez de la Serna, Ezequiel Martínez Estrada, Manuel Peyrou, Pedro Henríquez Ureña, Macedonio Fernández, Marcos Fingern o Xul Solar.

La traducción, que había sido una actividad predilecta para muchos de los intelectuales y escritores de Argentina, fue también una de sus ocupaciones. Silvina Ocampo comenzó con la traducción de algunos fragmentos de *Autobiographic Sketches*: los correspondientes a “Aflicción de la niñez; muerte de la hermana” de Thomas De Quincey junto a Patricio Canto para *Sur* en 1944. Esta obra cuenta la muerte de una de sus hermanas y la percepción del protagonista del horror del mundo, horror que incide sobre la inocencia del mundo juvenil, lo que fue, a su vez, uno de los temas favoritos de los cuentos de Silvina.

Tradujo a Paul Verlaine o a Julien Green mientras continuaba con sus trabajos para *Sur*, con su traducción de “De Eloísa a Abelardo” de Alexander Pope que apareció en el número 124 (1945), luego publicó las de los poemas de A.E. Housman, “My Dreams Are of a Field Afar” (“Mis sueños son de un campo muy lejano”), Walter De La Mare, “All that’s Past” (“Todo lo que está en el pasado”), Victoria Sackville-West, “The Greater Cats” (“Los gatos más grandes”), Stephen Spender, “The Separation” (“Separación”), Edith Sitwell, “Colonel Fantock” (“El coronel Fantock”), Edith Muir, “Merlin” (“Merlín”), David Gascoyne, “Chambre d’hôtel” (“Chambre d’hôtel”), Kathleen Raine, “Invocation” (“Invocación”) y “The Silver Stag” (“El ciervo plateado”) para los números 153, 154, 155, 156 (1947) citados anteriormente. Asimismo, aunque no se mencione en la edición, la publicación de “Las criadas” de Jean Genet, publicada en el número 166 de *Sur* (1948), los traductores fueron José Bianco y Silvina Ocampo.

Posteriormente, hacia 1980 comienza con las traducciones de poemas de Emily Dickinson, de la que llegó a trasladar unos seiscientos poemas y que siguen reeditándose hoy en día. Según Bioy en *Borges*, fueron terminadas a finales de 1981 y revisadas por Jorge Luis Borges y Noemí Ulla. La influencia de la poeta ha sido rastreada por muchos y puede proceder este trabajo. Emily Dickinson inamovible de su casa en la que nació en 1830 y donde murió en 1886, sufrió una vida de silencios y reclusión. Tomó la poesía como forma de goce y satisfacción para una mujer sin escapatoria que legó una escritura que seduce y pulsa el erotismo como muchos de los poemas o cuentos de Ocampo. Por otro lado, colaboró también con la *Revista Índice* y con la *Revista de Occidente*, en la que publicó en el número dedicado a las letras argentinas, “Los árboles”<sup>157</sup> y realizó ilustraciones para la *Revista Anales de Buenos Aires* entre 1946 y 1948.

De los últimos años de los 40 es su colaboración con la Colección de Clásicos Jackson, formada por dos series de veinte volúmenes cada una editada en los últimos años la década del cuarenta y hasta los primeros del cincuenta en Buenos Aires con una gran calidad de impresión y edición de las traducciones de grandes obras extranjeras e incluyó prólogos de grandes plumas. En las serie se incluyó a Platón, Tácito, Aristóteles, Shakespeare, Pascal, Rosseau, Cervantes, Lope de Vega o Bosuet. Formado por un comité editorial de excepción: Germán Arciniegas, Ricardo Baeza, Federico de Onís, Alfonso Reyes y Francisco Romero, y entre cuyos prologuistas están en la primera serie Francisco Ayala, José Bergamín, Adolfo Bioy Casares, Ezequiel Martínez Estrada, Julio

---

<sup>157</sup> *Revista de Occidente*, núm. 100, 1971, 12-16.

Payró, José Luis Romero y Guillermo de Torre, entre otros, y en la segunda serie, Rafael Alberti, José Bianco, Jorge Luis Borges, Roger Callois, Roberto Giusti, María Rosa Lida, Arturo Marasso, Silvina Ocampo y Antonio Pagés Larraya. A mediados de esta década Silvina Ocampo y Bioy Casares comenzaron una obra compuesta de traducciones en distintas lenguas de la Oda V del *Libro I* de Horacio. Las versiones de ambos junto a las de Lupercio Leonardo de Argensola, John Milton y Lucien d'Ablancourt, fueron publicadas en el número 8 de *Los Anales de Buenos Aires* (agosto de 1946) y recogidas en un volumen: *Poemas de Amor Desesperado* de Ocampo y en *Guirnalda con amores* de 1959 de Bioy Casares.

Años después, redacta conjuntamente “En literatura hay que evitar” escrito entre Borges, Bioy y Silvina y que fue rescatado en un texto autobiográfico de Bioy, “Letras y amistad” de 1964 en la revista *Cahiers de L’Heme*. Posteriormente, se incluyó en *La otra aventura*, recopilación de textos de Bioy de 1968, o parcialmente reproducido en *Memoria*, del mismo, en 1994.

En la década del setenta escribe un poema de apertura para *Una madre*, de Beatriz Guido (1973) por la muerte de Bertha Eirin de Guido. De la misma fecha son las “Indicaciones para la lectura de este libro”, es decir, para *Amarillo Celeste* que en una versión temprana (1972) se iba a titular *Con alma ajena*, del que se conservan numerosas copias, siete en concreto y tres de ellas con múltiples enmiendas del propio Borges. Igualmente, se encargó del prólogo escrito en torno a 1972-1973 para la nunca publicada *Antología Poética de las Flores* de la que se conservan varias copias dactilografiadas, una de ellas con enmiendas y correcciones de Adolfo Bioy Casares que incluía poemas sobre la ciudad de Las Flores, donde se encontraba la casa familiar de Bioy, la estancia de Rincón Viejo.



**4. TEMAS Y MOTIVOS REITERADOS  
EN SU NARRATIVA (1937-1978)**



## **4.1 SUJETOS ACTANTES**

Preferimos la denominación de sujetos actantes, tomando el término de la semiótica literaria de Greimas, para los principales personajes que estudiaremos después ya que la mayoría de ellos se mueven con algún objeto o propósito, realizan alguna acción, accionan el entramado de sucesos fantásticos y son el medio más visible para subvertir el poder. El principal y más llamativo de todos los sujetos, protagonistas, narradores, destinador o destinatarios de la acción en gran parte de los relatos de Ocampo es la mujer, la cual está donde no se la esperaba pronunciando un antidiscurso, no revolucionario ni politizado sino que presenta, en ocasiones hiperbólicamente, las grietas de un sistema obsoleto e injusto para abrir una falla en el orden ideal y normalizado. Junto a ella están los niños, y el entorno privilegiado para ambos es la gran casa, espacio burgués por excelencia y fundamental en la narrativa de la narradora, pero no en el sentido de espacio protector y seguro como se esperaba, sino todo lo contrario, será el espacio mágico por antonomasia, donde penetra la magia y la carencia de reglas provocará toda toma cruel de libertades. De hecho, en muchos de sus cuentos hay casos de violencia dentro del núcleo familiar, primer paso para la rebelión personal pero cruel e imprevista en muchos casos. Los sujetos de los cuentos ocampianos se mueven entre la

frontera de lo real y lo fantástico, así como entre lo privado y lo público. Como indica Klingenberg “los sirvientes, los niños y hasta los animales o los objetos se ven como aliados en contra de las fuerzas normativas”<sup>1</sup>.

Ocampo iguala en sus textos el deseo femenino al del hombre, así como su fuerza, su inteligencia, su elocuencia o su poder. Ellas aquí no siguen imposiciones ni cumplen reglas, y si el poder había estado relacionado con el género, aquí este axioma es invalidado. Si desde el discurso oficial argentino se retrató a la familia como el núcleo desde donde se reformará el Estado, siendo esta “la forma natural de organización; sus rasgos característicos son la sumisión a la autoridad (paterna) por parte del obediente resto (mujeres e hijos) y la vigilancia (policial) constante de todos”<sup>2</sup>, en los cuentos de Ocampo este papel se rechaza y se subvierte, negándose hasta convertirse en la peor de las atrocidades. La mujer era un pilar social y al mismo tiempo “foco de contención subversiva”<sup>3</sup>, en palabras de Navarrete, que debe cumplir unos requisitos de físicos y emocionales que fueron previamente establecidos por el hombre y la arraigada estructura patriarcal. Si esto llega a producirse en los relatos ocampianos se torna fatal: la mujer bella es una construcción artificial, se come a sí misma, provoca los celos y la envidia que la llevan a la muerte o, por otro lado, la perfecta ama de casa, tan ocupada, no estará pendiente de los saltos mortales de sus hijos desde la ventana o del intercambio de estos con otros vecinos para no volver nunca más. Los personajes de estos relatos, ubicados normalmente en Buenos Aires o en sus inmediaciones, no están de acuerdo con lo que les viene impuesto social, política o religiosamente y recurrirán a la fantasía para quebrar todo orden previo. Los sujetos cuestionan el orden, las prácticas sociales y domésticas dominantes convirtiéndose en unas criaturas en el umbral, tal y como los llama Bajtín<sup>4</sup>, es decir, seres apartados de la sociedad, del orden convencional, los cuales tendrán una mirada más crítica y menos superficial sobre su entorno. Al respecto se pronuncia Corbacho, para quien:

---

<sup>1</sup> Klingenberg, P. N., *Fantasies of the feminine: The Short Stories of Silvina Ocampo*, (Lewisburg: Bucknell University Press, 1999), 23.

<sup>2</sup> Nazareno Bravo, “El discurso de la dictadura militar argentina (1976-1983). Definición del opositor político y confinamiento, ‘valorización’ del papel de la mujer en el espacio privado”, *Utopía y praxis. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, núm. 22, 2003, 116.

<sup>3</sup> Sandra B. Navarrete Barría, “Ficciones de la memoria de género en la novela argentina: nuevas subjetividades para la mujer bajo represión”, *Revista Nomadías*, núm. 18, (noviembre 2013), 45.

<sup>4</sup> Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, (Madrid: Alianza, 1994).

Silvina Ocampo joue dans ses textes de la différence sexuelle et des confusions liées au genre, traitant ainsi de façon originale du féminin et du masculin comme de modalités, inscrites dans les figures romanesques ou issues des enjeux du pouvoir et du désir que véhiculent les différentes composantes du récit.<sup>5</sup>

En la misma línea trabaja Zapata, quien elabora una clasificación de los cuentos de Ocampo en función de las relaciones que tienen dos de estos grupos marginales: niños y adultos:

En premier lieu les contes marqués par la présence de l'enfant « sérieux », modèle hypertrophié de l'adulte, agente pervers du désir réprimé de ce dernier. C'est lui qui pousse à ses conséquences ultimes le langage, le raisonnement et les attitudes des adultes, allant jusqu'au passage à l'acte, ce quelles tabous et l'éducation interdisent, dans la famille et la société.

En deuxième lieu, des contes où enfants et adultes évoluent sur des terrains séparés, même si le comportement des enfants entre eux peut être la parodie de celui des personnes plus âgées. L'enfant qui joue avec d'autres enfants, pendant que les adultes sont occupés dans leur monde par de « choses sérieuses » : l'intrusion soudaine d'un monde dans l'autre suscite le désordre total et parfois l'horreur. Or alors, la découverte de la part de l'adulte du chemin parcouru par l'enfant en son absence met en évidence l'initiation, l'éveil érotique.

En troisième lieu, les contes où l'enfant est visionnaire et signalé à l'adulte à travers le rêve ou la voyance, ce que la raison ne permet pas de découvrir. Au lieu d'exacerber la logique rationnelle de l'adulte, ce type de personnage enfantin agit selon une autre logique, irrationnelle, qui relevé de la magie.<sup>6</sup>

Siguiéndola, entraría en la primera modalidad el cuento “La boda”, en la segunda “El vástago” y en la tercera, “La oración”. Sin embargo, a dicha clasificación no podrían adherirse la mayoría de los niños protagonistas de sus cuentos infantiles porque su inocencia es mayor y prácticamente no se desarrolla ninguna relación entre adultos y estos, siendo más frecuente el vínculo entre los niños con la naturaleza, los objetos u otros animales. Si aparecen, como en “El moro” o “Fuera de las jaulas”, el adulto reprime a un joven que sabe de su miseria e intenta remediar la situación o, como en el segundo, un niño que acatará las órdenes del mayor, de profesión profesor, del que le resulta imposible desconfiar.

Estos actantes no siguen lo que les viene impuesto, sino que ya sean humanos, animales u objetos se dejan arrastrar por pulsiones sexuales u amorosas, dejándose llevar por sus deseos, racionales o irracionales y sin ningún límite moral o legal. Es interesante el estudio de Mancini<sup>7</sup> sobre los cuentos cuyos personajes sucumben a la pasión amorosa, los celos o aquellos en los que se vincula el amor con la muerte, o con su antónimo, el

<sup>5</sup> Corbacho, *Le monde féminin dans l'œuvre de Silvina Ocampo*, 16.

<sup>6</sup> Monica Zapata, *Silvina Ocampo. Récits d'horreur et d'humour*, (Paris : L'Harmattan, 2009), 244-245.

<sup>7</sup> Mancini, *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*.

odio. Ejemplos de estas relaciones estudiaremos en “Silencio y oscuridad”, en el que la pareja desconfía hiperbólicamente del amor del otro, asimismo, sufren de pasiones truculentas que dan lugar a unas relaciones amorosas anómalas o triángulos amorosos, como en “El impostor” (Juan, Luis y María), “El vástago” (Leticia, Tacho y Pingo), “El rival” o “Nosotros” (Eduardo, su hermano y Leticia), en los que hay una pareja de hombres y una sola mujer frente a “La casa de azúcar” (Violeta, Cristina y el marido), “El fantasma” o “Casi el reflejo de la otra” en los que tenemos el caso opuesto. Por otro lado, en “Fidelidad” el amor secreto entre los jóvenes es obsesivo y desconfiado.

Perturbadora es la relación que se forja en “El fantasma”, narrado por un hombre enamorado de una fragancia, de un olor que encuentra en todas partes a modo de venganza de una mujer convertida ahora en un fantasma acosador:

Un día que paseábamos como de costumbre, sacó del bolsillo un pequeño frasco de perfume y me pasó el tapón suavemente debajo de la nariz. Me estremecí, pero no dije nada.

–Este perfume –dijo– es de Claudia.

– ¿Quién es Claudia? –pregunté ansiosamente; pensé que había descubierto la clave del enigma.

–No la conocerás nunca –respondió Cirila–, murió hace un año. Este perfume lo fabricó ella misma con una mezcla de flores que puso a macerar en alcohol. [...]

– ¿La quieres mucho? –le pregunté, no pudiendo contener mi turbación.

–Estás temblando –respondió–. ¿Qué te pasa?

–No sé. He fumado mucho. Contesta lo que te pregunté.

–A decir verdad, no la quería mucho.

– ¿Por qué?

–No sé. Me molestaba, tenía celos de todo.

– ¿Y de qué murió?

–En un accidente. Íbamos juntas. Fue horrible.

– ¿Por qué no me lo contaste?

– ¡No sé! No puedo pensar en eso: me hace mal. Nos peleamos. Fue nuestra última pelea, y su última frase fue: "Me las vas a pagar". (CC I: 420-421)

Opuestamente, hay mujeres que serán víctimas de los celos del marido, como en la “La conciencia” (*Las repeticiones*)<sup>8</sup>. Enfermo de celos, el hombre solo encuentra una solución posible para remediarlos: “Mejor era matar a Proserpina que perderla. Antes de verla profana por otras caricias, asfixiada por otros brazos torpes, prefería verla descuartizada” (59) y fue lo que hizo, despedazarla poco a poco, fríamente, sin remordimientos y continuando la tarea cada vez que era interrumpido. De nuevo, ni un solo comentario del narrador al respecto, sino imparcialidad y ningún juicio de valor.

---

<sup>8</sup> Silvina Ocampo, *Las repeticiones y otros relatos inéditos*, Buenos Aires: Sudamericana, 2006. De aquí en adelante REP.

Por otro lado, los nombres propios en sus cuentos pueden tener valor simbólico, valor fonético o aluden y conservan alguna característica del personaje que los poseen. Así, en *La promesa*, se comenta la confusión que provoca el apellido de Genaro Vino “Era quintero, docto en cultivar tomates y lechugas. Su apellido inducía a equivocación” (136), otros antropónimos son disparatados, hiperbólicos o metonímicos, atribuyendo al nombre una marca que impone un destino o una característica personal, entre ellos citamos a Florindo Flodiola, Cornelia Catalpina, Amelia Cicuta, Torcuato Angora o a Rita Dobladilla, modista de *Lo mejor de la familia*. Por otro lado, Gilberta Pax, de “El crimen perfecto” quería “vivir tranquila” como indica su apellido. La joven se siente presa en una casa en la cual no mandan los señores sino el cocinero: “Fue entonces cuando me vino la idea de sacrificarme por mi deber de ama de casa, y seducirlo. Como si él lo hubiera adivinado, cambió de conducta, pero sólo para mí.” (CC I: 434). No obstante, estando él, Mangorsino, enamorado de ella, le impide casarse o ver a otro hombre, al narrador, quien harto de la situación de su novia, lleva a cabo un crimen pasional y perfecto: matar a toda la familia con hongos envenados salvo a Gilberta dado que no eran de su gusto:

Me contó que la familia indignada y moribunda no perdió la cabeza: al sentir los primeros síntomas de envenenamiento había corrido con tenedores a la cocina para obligar por la fuerza a Mangorsino a comer los hongos venenosos, por lo que el pobre también murió. Mi crimen fue pasional y lo que es más raro, perfecto. (CC I: 436)

La inversión de roles se extiende a los cuentos protagonizados por animales, como “La liebre dorada” de *La furia*, en la que se recurre a la tradicional figura del cazador cazado. Comparte características con la fábula y en ella la liebre tiene propiedades sobrenaturales:

Lo que la distinguía de las otras liebres no eran sus ojos de tártaro no la forma caprichosa de sus orejas; era algo que iba mucho más allá de lo que nosotros los hombres llamamos personalidad. Las innumerables transmigraciones que había sufrido su alma le enseñaron a volverse invisible o visible en los momentos señalados... (CC I: 175)

Pronto, el animal dorado se desvela como inmortal y dual: “en algún momento ella misma dudó de si era perro o liebre” (176) y acaba siendo el perseguidor.

Se forjan también relaciones casi insolubles entre muchos personajes, como en “La Furia”. Aquí la madre impostora, Winifred, utiliza a un niño y descarta toda

posibilidad de separarse de él, así como tampoco pudo hacerlo de Lavinia, para lo que tuvo que provocar su muerte. Con respecto al narrador, testigo del acoso del joven, se ve impulsado a acabar con él debido a la aparición de ataduras inespecíficas que limitan y marcan todas sus acciones. Debido a que Ocampo trabaja con personajes o sectores sociales que han padecido algún tipo de mecanismo de dominación surgen, en consonancia, relaciones sadomasoquistas, no solo a nivel sexual, sino como cualquier placer derivado de la dominación y el maltrato; y en segundo lugar, relaciones sádicas, por las que los personajes obtienen placer realizando actos de crueldad o de dominio. Destaquemos que si el goce tiene naturaleza sexual y es consensuado, es una parafilia común, pero si no lo es, puede ser indicativo o síntoma de un trastorno mental o resultado de otras emociones humanas como el odio, la venganza o ciertas concepciones arcaicas de la justicia. Su antónimo es el masoquismo, que obtiene el placer con el ejercicio de actos crueles o de dominio causados o provocados a uno mismo por medio de una persona con la que se mantenga un vínculo emocional, siendo un goce sexual o asexual.

De la exhibición se pasará a otros casos en los que la sexualidad será reprimida, sobre todo por aquellas mujeres ligadas a la maternidad y a lo doméstico. Sucede esto, en el relato circular “El asco” (*La furia*), en el que la sexualidad del hombre se proyecta fuera del espacio doméstico. El relato remite a la frigidez de la mujer como una posibilidad de renovación de la pareja, pero ella no puede evitar sentir el asco y la repulsión por él. Ella mantiene la casa ordenada, cocina mejor que nadie, colma de regalos al marido, pero no puede amarlo, de hecho, hasta cree que si logra que alguna otra se enamore de él, sus celos despertarán su amor. El deseo, pues, ha sido expulsado de la pareja. Orecchia Havas concluye en su trabajo que las relaciones afectivas de Silvina Ocampo “requieren tanto la representación de relaciones casi indisolubles como la insinuación de los terrores de lo desligado.”<sup>9</sup> En muchos de los relatos la relación que predomina entre los personajes es la amorosa, así lo dicen su amigo Pichón Rivière<sup>10</sup> o Fangmann<sup>11</sup>. El amor conlleva en muchos casos el odio o los celos y es un amor en conflicto, imposible o semilla de lo sobrenatural. Es tan terrible que puede conducir a la muerte. Se ve en “La expiación”, “El incesto”, “Amor”, “Coral Fernández”, “El lecho”,

---

<sup>9</sup> Teresa Orecchia Havas, “Silvina Ocampo: los lazos de la escritura”, *Actas del XIII Congreso AIH*, (Tomo III), Instituto Cervantes, 1998. 320-28. [Red. 19 de octubre de 2012], 328.

<sup>10</sup> En Pichón Rivière, “La vida misteriosa de Silvina Ocampo”.

<sup>11</sup> En Cristina Fangmann, “Delmira Agustini y Silvina Ocampo: escritoras del exceso”.



“Amada en el amado”, etc. En el brevísimo, “El lecho”, a medio camino entre el sueño y la vigilia o la descomposición de imágenes, la pareja de amantes muere abrasada:

–Hay olor a quemado. Anoche soñé con un incendio –dijo ella, en un momento de horror, frente al enojo de él, para distraerlo.  
–Invenciones de tu olfato –dijo él.  
–Estamos en el noveno piso –agregó ella, tratando de parecer asustada–. Tengo miedo.  
–No cambies de conversación.  
–No cambio de conversación. El fuego hace ruido de agua, ¿no oyes?  
–Invenciones de tu oído.  
El cuarto estaba intensamente iluminado y caliente. Era una hoguera.  
–Si nos abrazáramos, nos quemaríamos tan sólo la espalda.  
–Nos quemaremos enteros –dijo él, mirando el fuego con ojos enfurecidos. (CC I: 359)

Muchos de sus personajes se refieren al amor, dejándonos testimonios que definen con ejemplaridad el amor practicado por Ocampo en sus cuentos: elegimos, los de “El castigo” donde escribe: “quieres que sea tuya definitivamente, como un objeto inanimado. Si te hiciera el gusto terminaría por volver al punto inicial de mi vida o por morir, o tal vez por volverme loca” (CC I: 283) y también “Me dominaba: me devoró como un tigre devora un cordero. Me quería como si me tuviera en sus entrañas, y yo lo quería como si hubiese salido de ellas” (CC I: 283). Unas relaciones, pues, de posesión absoluta que conducen a los personajes a la locura o a la realización de crueles y exageradas acciones. Pongamos por caso “El asco”, en el que la protagonista, al conocer la infidelidad del marido, afirma que “le había repugnado en él aquello que más le seducía” (CC I: 298). Cansada de odiarlo se enamora de él, para luego volver a apartarlo debido a sus desprecios e infidelidades. Él, arrepentido, busca de nuevo su amor y su perdón. La peluquera, que es quien nos cuenta las confesiones de su clienta, concluye en el relato: “Ahora tiño el cabello de Rosalía: le salieron hebras blancas a fuerza de querer amar, de no querer amar y de querer amar de nuevo. El barbudo, después de todo, no es tan malo. Es como todos los hombres” (CC I: 299).

Al fin y al cabo, en estos relatos se elabora un catálogo de relaciones familiares, entre mujer y hombre, entre adultos y niños o entre ancianos y jóvenes de todo tipo. Mancini<sup>12</sup> al comentar la presencia de viejos y ancianos en ellos, afirma que “el límite entre una persona de edad y un viejo está marcado por la sensación de que el futuro está en el pasado”, siendo el tema de la vejez uno de los más frecuentes en su obra tardía y en sus últimas composiciones líricas. En “Los sueños de Leopoldina” es una viejita, “tan

---

<sup>12</sup> Mancini, “Silvina Ocampo: la vejez en dos tiempos”, 2.

vieja que parecía un garabato; no se le veían los ojos ni la boca. Olía a tierra, a hierba, a hoja seca; no a persona” (CC I: 260) nada adorable, la que posee el don que tanto explotan Ludovica y Leonor, las niñas cazadoras de milagros. En “Celestina”, la vieja ama de llaves también se alimenta de desgracias: “Para que fuera feliz, había que darle malas noticias: esas noticias eran tónicos para su cuerpo, deleites para su espíritu” (CC I: 427), el día que dejaron de llegar, Celestina cayó muerta, misma relación se desarrolla en el poema “Los viejos”, de la serie *Divagaciones*, en el que se reflexiona sobre la atracción que ejercen los ancianos sobre los niños. En “La próxima vez” una mujer al borde de la muerte, y la duplicidad del punto de vista vuelve sobre su juventud y sus recuerdos. Por último, “Anotaciones” cuento final de su última colección, se cierra así “No hay diferencia entre el viejo y el niño. El viejo y el niño son iguales. Quisiera escribir un libro sobre nada.” (*Cuentos Completos II*: 419)<sup>13</sup>. Si existió un deseo explícito de escribir sobre la muerte, que no tiene por qué implicar una muerte natural y lejana, cuando los personajes son viejos o enfermos el tema emerge de cualquier detalle, provocando atracción y siendo una muerte esperada.

Tratemos como sujetos actantes también a los animales, cuya aparición supone una recuperación de la tradición folclórica. Por ejemplo perros son los protagonistas de “Keif”, “Clavel”, “Nueve Perros”, “Mimoso”, “Carl Herst” o de “Los mastines del templo de Adriano”. Esta presencia del reino animal suele suscitar en los cuentos el horror ya que serán instrumentos de venganza, se cosifican en favor de un propósito del hombre, se transforman en armas mortales, conducen a la metamorfosis o tienen actitudes humanas como muestra “Amelia Cicuta” (*Las invitadas*) o “Mimoso” (*La furia*) en los que los animales, en estos casos domésticos: un gato y un perro, son empleados como objetos para la venganza. En ambos casos, inicialmente adorados por sus dueñas, poseedoras de sus destinos, los utilizaran para diversos fines, los cuales se volverán, como no, contra el hombre. En “Amelia Cicuta” las protagonistas son modistas, como tantas otras. Ambas comparten una obsesión: su amor por los gatos. Un día, Edimia, conoce a Torcuato Angora, comedor de gatos, despertando en ella toda su incomprensión y su odio. Es después cuando planea la venganza: se lleva a unos de los gatos de Torcuato a su casa, lo engorda, y el día pensado lo alimenta con carne con estricnina, una droga tóxica utilizada como pesticida. Devuelto el gato, lo regresa a su dueño con una nota: “Señor Torcuato: el gato Maestro está a punto para comer. Lo engordé para usted.

---

<sup>13</sup> Silvina Ocampo, *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. De aquí en adelante, CC II.

Que le aproveche. Amelia Cicuta” (CC I: 336). Esperando el desenlace feliz, la muerte del devorador de animales busca la noticia de su muerte en los diarios, información que nunca llegó: “Pensó que Torcuato Angora le había dado un falso nombre como ella. No se atrevió a volver a Almagro [...] Como si su vida entera hubiera transcurrido solo en Almagro, en ese terreno baldío, su nombre verdadero era Amelia Cicuta” (CC I: 336).

En otros cuentos los animales se identificarán progresivamente con los seres humanos. Es el caso de “Isis” o “Azabache”. En estos ejemplos son personajes femeninos los que se transforman, llegando a una igualdad física, en un caso, o psicológica en el otro. Otros animales se comportarán como humanos. Son el tigre de “Keif”, gentil compañero del niño o el perro de “Clavel”, un recuerdo infantil narrado por una mujer ya adulta. En muchos de los que relatos que estudiaremos a continuación asistiremos al momento de conformación de los sujetos textuales. A pesar de que los personajes se dediquen a actividades nimias, ridículas u ociosas pueden llegar a abrir una grieta en la realidad. En común, muchos de tendrán identidades incompletas pero al mismo tiempo múltiples. Es la familia el lugar en el que se negocian posiciones de poder, siendo los hombres, con sus instituciones y su propiedad de la palabra, los que crearon la identidad simbólica de las mujeres que en estos relatos se subvierte. Tenemos pues, según Matamoros<sup>14</sup>, personajes cuya característica es la de ser perseguidos en sus intentos de eludir al perseguidor. Unos perseguidos tratarán de confundirse con el propio perseguidor, como en “La liebre dorada” o “La casa de azúcar”; otros elaborarán una serie de estrategias para eludir el castigo pero los perseguidores irán desde presencias inanimadas a seres amables y disfrazados. En común, tendrán casi todos ellos que si bien no son de las clases altas, como “El vástago” “El goce y la penitencia”, serán sujetos a su servicio: modistas, jardineros, cocineras, niñeras, vendedores, artistas o médicos. En otros casos el sujeto puede ser un ser impreciso que solo sirve para narrar una anécdota, sin interesarnos su sexo, origen o profundidad psicológica, aunque el entorno en el que se moverán estos será primordialmente doméstico y casi siempre urbano.

### 4.1.1 Mujeres

---

<sup>14</sup> Eva Valcárcel (coord.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*, (A Coruña: Universidade, 1997), 259.

## ANTECEDENTES Y MARCO TEÓRICO

Socialmente, y para la fecha de composición de los cuentos que estudiamos, los inicios del siglo XX, la mujer había padecido la experiencia del cautiverio social, familiar y artísticamente. La mujer en la época de Silvina Ocampo estaba en los albores de su transformación de objeto a sujeto histórico y ser así protagonistas del cambio social y cultural. Los discursos artísticos habían mostrado una mujer objeto sexual y heterosexual, subordinada al hombre, a las instituciones, a las normas, la religión y la maternidad, habiendo una diferencia entre la opresión burguesa y la de las clases asalariadas. Citemos que el trabajo doméstico era concebido como parte de la naturaleza femenina y que si algún hombre osaba a realizarlo quebrantaba su masculinidad. Fuera de estas categorías estaban las empleadas domésticas, fuera de las leyes que normalizan el trabajo y que serán recuperadas como personajes de ficción en las reivindicativas obras de muchas escritoras y sujetos necesarios de liberación social. De cualquier modo, esta condición de mujer era una creación histórica, incluso a veces literaria, que comienza a quebrarse a finales del siglo XIX y sobre todo a principios del siguiente con discursos producidos por mujeres. Confinada en un mundo lleno de límites, fue poco a poco liberándose de sus ataduras, recuperando derechos legales y sociales y emancipándose progresivamente del hombre. La mujer en la sociedad entra por medio del patriarcado, como hijas, esposas, madres, etc.; o tomando su propio camino, trabajado y desvinculándose con un deseo diferenciador y con la intención de liberarse del lenguaje y las costumbres del hombre. Pero en todo este camino, como anteriormente, permanecerán como seres subalternos.

A la mujer se le ha pedido tradicionalmente que niegue el eros y su sexualidad, su propio cuerpo. La familia conyugal tradicional confisca la sexualidad, ya que solo es procreadora, utilitaria y fecunda. El género femenino estaba regido, pues, por los códigos de la prohibición, la inexistencia y el mutismo. Se les pidió, u ordenó, que no fueran protagonistas y que el beneficio de sus actos no recayera sobre ellas, sino sobre el otro. El cuerpo de la mujer, se vuelve, por tanto, cuerpo sujeto, un cuerpo sometido al hombre con una función social: la maternidad. El cuerpo es interpretado culturalmente y la feminidad se aúna, además, a la belleza de dicho cuerpo. La mujer presa de ese presupuesto, de un cuerpo perfecto o artificial será la protagonista de muchos de los relatos de Silvina Ocampo y de otras escritoras contemporáneas, desde Frida Kahlo, víctima de un cuerpo herido, a Pizarnik, homosexual encerrada en un cuerpo ajeno que

nunca sintió como bello o Storni, atormentada por un cuerpo mutilado. El cuerpo de la mujer sirve, a partir de entonces, para retar al propio sistema patriarcal y reglado, es decir, que se podía emplear como forma de expresión. Aquí, tenemos que aludir que desde la filosofía presocrática hasta Weininger, y pasando sobre todo por Freud o Schopenhauer, la mujer ha sido el ser puramente corporal que se deja arrastrar por sus pasiones. La mujer, al estar desprovista de un discurso propio, se vale de su cuerpo, arma que la tradición le ha dado, para expresarse, valiéndose de la herramienta patriarcal pero jugando con ella. La construcción que Ocampo hace del sujeto femenino llegará a ser, en ocasiones, un seguimiento al pie de la letra de las imposiciones del discurso oficial pero al ponerlas ante el espejo, al llevarlas hasta el límite las ridiculiza, las cuestiona y acaba con ellas.

La representación literaria de la mujer y de la maternidad en Latinoamérica se había inclinado durante siglos por representar una imagen de mujer sumisa, madre abnegada y esposa compañera. Esta mujer personaje debía ser como la mujer tradicional: pura, poseedora de cualidades pasivas, sumisas, con escasa creatividad y manejables, reflejo de la mujer postrada, imagen tradicional de la flacidez relajada, de la espera infinita, imagen pues, de la mujer representada en toda manifestación artística, desde los modelos medievales hasta el Romanticismo y el Naturalismo. Sin embargo, desaparecerá a finales de siglo con la irrupción de la mujer fatal o con la defensa que de ella hicieron las vanguardias.

El presidio y la carencia de libertad para las mujeres ha sido su lugar, los cuales se materializaron en la casa, el convento, el burdel, el manicomio o la prisión. El espacio de la mujer ha sido siempre el espacio interior, su intimidad y su casa. La vida pública le estaba reservada a los hombre y la exposición a ella conllevaba el escarnio social. La mujer no tenía posibilidad de escoger ni decidir, estaban cautivas. Las mujeres, amas del hogar o escritoras habían estado recluidas en la casa, espacio único de movimiento y a su vez de encierro reglado y ritualizado en salones, cocinas y dormitorios. De ahí que si escriben, lo hagan de forma privada, ambientando sus escritos en interiores oscuros que las ligan a un deber y a unas normas que se oponen a un sentimiento de rebeldía dejándose dominar por las imposiciones del hombre sobre la escritura, por la

interposición del imaginario patriarcal, como señalaron Gilbert y Gubar<sup>15</sup>. Blau du Plessis enumera como los rasgos de la incipiente escritura puramente femenina:

Interioridad, iluminación del aquí y el ahora (Levertow); uso del presente continuo (Stein); colocación del material en primer plan (Woolf); un telos mudo, múltiple o ausente; una fascinación por el proceso; un mundo horizontal; un mundo descentrado donde el “hombre” ya no ocupa un lugar de privilegio.<sup>16</sup>

Esta definición parte de que las nuevas mujeres escritoras llevan a cabo operaciones deconstructivas de todos los niveles. Se deconstruye, por ejemplo, el género como arquetipo, algo que estaban haciendo en Hispanoamérica Rosario Castellanos, Alejandra Pizarnik, Norah Lange o Frida Kahlo. La actitud de las mujeres escritoras de quebrantar las jerarquías en todas las formas estéticas y en todos los géneros literarios es señalada por Derrida y Kristeva, quienes ven a la mujer como medio privilegiado para acabar con el pensamiento falocéntrico. Es complicado estudiar la feminidad y sus representaciones artísticas independientemente de la masculinidad, como se han propuesto muchas, pero si por algo se caracteriza, sobre todo en sus inicios, es por ser un arte más utópico. Para Cixous, la escritura femenina es un «escribir el cuerpo», un cuerpo que en sus escritos es el representante de los impulsos instintivos y de un deseo inconsciente que deja de ser reprimido. Cixous, con este escribir con el cuerpo, quiere destruir el lenguaje y las estructuras de poder creadas por el patriarcado:

Un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es trastornada, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. En incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia.<sup>17</sup>

Por consiguiente, la mujer propicia la transgresión y la liberación de los modelos socioculturales, dejando de ser unidimensionales, como tampoco lo serán los personajes femeninos de estas escritoras. El rol femenino ya no es fijo. La mujer como estereotipo colectivo en la cultura de masas y en la ideología política, sobre todo en relación con la

---

<sup>15</sup> Sandra Gilbert y Susan Gubar, *La loca en el desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, (Madrid: Cátedra, 1979).

<sup>16</sup> Rachel Blau du Plessis, “For the Etruscans: Sexual Differences and Artistic Production –The debate over a Female Aesthetics” en Hester Eisenstein y Alice Jardine (eds.), *The Future of difference*, (Boston: G. K. Hall, 1980), 151.

<sup>17</sup> Helene Cixous, *La risa de Medusa. Ensayos sobre la escritura*, trad. Ana María Moix, (Barcelona: Anthropos. 1995), 61.

definición patriarcal comienza a desaparecer y sus múltiples posibilidades son exploradas en el arte, el cual se libera al permitir a cualquier mujer escribir sobre cualquier asunto.

Colocar a la mujer en el centro de la ficción se opone a la posición de esta en la cultura argentina del momento por lo que la imagen ofrecida por Silvina Ocampo y otras autoras supone un desafío. Las mujeres de estas escritoras escapan del orden simbólico en el que estaban atrapadas las mujeres de su tiempo. Muchas de ellas, de las mujeres personajes son perversas, crueles y diabólicas, perfectas encarnaciones de la “mujer fatal”. Por otra parte, otras críticas, como Francis Cooke ven la práctica de la agresividad femenina como un retroceso, una vuelta a un estado primitivo de la civilización<sup>18</sup>. No obstante, no olvidemos que ya Artemisa y otros modelos clásicos habían tenido un anómalo sentido de la crueldad.

La mujer occidental del siglo veinte comienza a liberarse del pecado, la culpa y la confesión. El deseo de saber femenino, su curiosidad, y las vicisitudes que tal deseo provoca en la cultura patriarcal se dejan a un lado. La locura de la mujer por su cumplimiento extremo de su condición genérica, llega al paroxismo, debido a la exageración en la fidelidad del estereotipo. La máscara de la feminidad, como un objeto puede modificar al sujeto, haciéndolo parecer otro al esconderse tras ella. Ahora bien, ya sea recurriendo a la máscara, al discurso masculino o con un nuevo lenguaje, las mujeres tuvieron diferentes formas de tomar la palabra, mediante la exageración, la locura, el fingimiento e incluso desde el chismorreo o el cliché. La excentricidad es, así, discursiva y no afecta solo a los personajes y a sus acciones ya que se quiere eliminar al doble ante al espejo, a esa mujer ángel o demonio que lleva máscaras y trajes preestablecidos.

Las escritoras que hablan sobre la mujer, su interioridad y su protagonismo, así como de su personalidad multiforme se valen también del psicoanálisis, alternándolo con lo real o con la fantasía, como hicieron nuestra autora o Frida Kahlo. Elaine Showalter<sup>19</sup> recurrió al término “ginocrítica” para designar la parte de la crítica literaria que analiza las estrategias a las que recurren las escritoras para burlar los estereotipos femeninos de la literatura occidental y las limitaciones argumentales impuestas tanto por la tradición literaria de los varones como por el “deber ser de la condición femenina”. En todo caso, al tener en cuenta esta perspectiva en los textos femeninos, se ocultaría una trama que oculta el verdadero ser femenino. Al respecto, Duncan indica:

---

<sup>18</sup> Francis Cooke, *Satan in society*, (Chicago: C.F. Vent, 1890).

<sup>19</sup> Elaine Showalter, “Toward a Feminist Poetics”, en Mary Jacobus (ed.), *Women's Writing and Writing About Women*, (Londres: Croom Helm: 1979), 22-41.

The fantastic, like feminism, can be regarded in Foucault's terms as a "reverse" discourse", for both systems challenge the normalization powers of society's "regime of truth", or the mechanisms through which truth and knowledge are produced and maintained.<sup>20</sup>

Este discurso que reta al orden, o al discurso verdadero y masculino se vuelve más efectivo, en palabras de Duncan en la narrativa fantástica o de ficción, ya que esta modalidad genérica es a la vez un contradiscurso, subversivo y abierto a realidades no vigentes. La mujer maniquí o la mujer autómatas, la que abre las puertas a un mundo de nuevas formas y esencias, a la manera de la mujer de los surrealistas, es la que brota de estas obras. Muchas de ellas, que habían sido calificadas como perversas cuando ejercían su libertad, se las calificaba como poseedoras de la locura moral o como degeneradas. En la esfera pública, la mujer desempeñaba con frecuencia el rol de muda o loca y con esto también se acaba. Ahora, la mujer, que siempre había ocultado un secreto pretende desvelarlo.

Para una mujer hablar de sexo supone una transgresión deliberada. En cierto modo, quien se atreve a recurrir a ese lenguaje se sitúa fuera del poder, rebate la ley, la reta y anticipa, o desea, la libertad femenina futura. Contamos con ejemplo de este lenguaje en la narrativa ocampiana, en la que las mujeres son exhibicionistas, deseosas de disfrute sexual, prostitutas o insatisfechas con sus vidas. Si antes la única forma de burlar al vocabulario autorizado era mediante la alusión y la metáfora, alrededor de ellas comienzan a surgir una serie de discursos al margen, enormemente sugestivos. La transgresión de Silvina Ocampo, sin precedentes en la narrativa argentina, no solo es sexual, sino que como señala Piña, se cruza con la infancia y la muerte.<sup>21</sup> La mujer de Ocampo no es exactamente el personaje que se confronta ante los problemas sociales; lo que ella hace es una revisión del imaginario femenino, una deconstrucción de los mitos femeninos común entre otras escritoras. Debido a la orientación fantástica de sus relatos, se aleja de los que están haciendo otras autoras latinoamericanas, quienes recogen en sus relatos o novelas las frustraciones, los problemas ordinarios de las mujeres, sus anhelos y sus restricciones. Por ejemplo, Julia de Burgos reclamó la libertad femenina desde su rebeldía, María Luisa Bombal trata la feminidad enajenada, Yolanda Oreamuno se

---

<sup>20</sup> Cynthia Duncan, "An eye for and "I": Women Writers and the Fantastic as a Challenge to Patriarchal Authority", *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 40-41, (Otoño 1994-Primavera 1995): 234.

<sup>21</sup> Cristina Piña, "Alejandra Pizarnik y Silvina Ocampo: la legitimación de un espacio transgresor dentro del campo intelectual argentino", en *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*, (Santiago de Chile: RIL Editores, 2005), 172.



propuso acabar con el rol femenino dentro de la familia y lograr la liberación del pensamiento o Alfonsina Storni, mostrar el erotismo sin tapujos. Nada que decir de la escasa presencia femenina en la obra de escritores, hasta el mismo Jorge Luis Borges, solo tiene una mujer tangible en su obra cuentística, “Emma Zunz”, en oposición al resto, las cuales son borrosos objetos de la fantasía, sin autonomía o meros recuerdos de los hombres que las sueñan o las retienen en su memoria. Julio Cortázar, por el contrario, sí elabora personajes femeninos más elaborados psicológicamente, independientes y libres que llegan a tener deseos malignos, como en su relato “Circe”.

A fin de cuentas, pasamos de una mujer como objeto exhibido a sujeto deseante, manteniéndose algún ejemplo de la primera en muchos textos. Estas mujeres escritoras y protagonistas en la ficción son poderosas, un poder que obtienen, en muchos casos de la capacidad de decidir por el otro. Ellas castigan y perdonan. Otra forma de exhibir el poder será haciendo algo que solo ellas pueden como la práctica de un don mágico o sobrenatural. El juego con la prohibición hace divino lo prohibido ya que la prohibición incita y provoca. El deseo de provocación y de manipulación de la realidad asedia a estas mujeres, y si antes las despiadadas habían sido la andrógina y la sexy, es decir, las que actúan como hombres, ahora pueden ser todas aquellas que se igualen al otro y abandonen su rol de mujer ángel o madre abnegada al rechazar cualidades femeninas como la discreción, la belleza o la obediencia.

Desde el arte se alteró la relación de las mujeres con el otro, ya sea con el marido, padre o hijos, como entre la mujer y sus objetos, con los que mantenían una relación emocional aunque ahora utilitaria, frente al hombre, que tradicionalmente había mantenido con sus objetos relaciones según sus cualidades políticas y económicas. La mujer ahora toma todo cuanto tiene a su alcance para extender su poder y ponerlo al servicio de la rebelión femenina. En este sentido, la autora se resiste al modelo falocéntrico, desmitifica el rol maternal, tal y como Cixous<sup>22</sup> y Castellanos<sup>23</sup> proclamaron que debían hacer las escritoras, y libera a la mujer de toda imposición. Pero el hecho de que no luchara activamente por los derechos de las mujeres ni se pronunciara explícitamente al respecto, así como su aceptación pasiva a vivir la mayor parte de su trayectoria profesional a la sombra de otros, eclipsada por las figuras dominantes de la

---

<sup>22</sup> Hélène Cixous, y Catherine Clément, *The newly Born Woman*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

<sup>23</sup> Rosario Castellanos, “Silvina Ocampo y el más acá”, *Mujer que sabe latín*, (México: Sepsetentas, 1973), 149-153.

cultura argentina del momento, ha llevado a Castellanos a verla como “el arquetipo de la imagen tradicional y convencional de la mujer [...] una de esas que se disponen, pasivamente, a recibir lo que va a darse.”<sup>24</sup>

#### LA MUJER EN LA NARRATIVA DE SILVINA OCAMPO

La mujer como protagonista no es una categoría más de los relatos de Silvina Ocampo, sino que la mujer es la protagonista en su obra. Pluma femenina, la voz narradora, en la mayoría de los casos, es de mujer y los personajes centrales son mujeres, pero no menos varoniles, ni poderosos, ni visibles que los pocos hombres que recorren sus relatos. La inversión del estereotipo femenino en los cuentos de la argentina es notable desde su primera colección de relatos, *Viaje Olvidado* (1937), hasta el último de sus cuentos publicados hasta la fecha. La mayoría de mujeres de los relatos de la autora muestran un inventario de poderes ocultos capaces de despertar todo tipo de instintos primarios en el otro, que les sirven para romper el equilibrio social. Ahora son ellas el ser dominante, no solo con respecto al hombre sino con respecto a la realidad. Esta mujer-monstruo, practicante del mal y gran actriz, es la que predomina en la obra de Ocampo y que, como señala Ostrov, “Reivindicando el derecho al mal, las mujeres quiebran el secular silencio, rompen el anonimato. [...] La práctica del mal le da más visibilidad a las mujeres.”<sup>25</sup> Este carácter rupturista y amenazador de la mujer, capaz de poseer y ejercer su propia voluntad, fue comentado por el mismo autor posteriormente:

Al salirse del lugar recomendable al que se hallan confinadas, estas mujeres se ordenan en otra categoría que la tradición literaria les ha reservado: el “monstruo”. La mujer que se permite tener deseos propios y llevarlos a cabo –y en los textos de Silvina Ocampo casi no existen obstáculos para la realización de los deseos–, deja de ser mujer-ángel para convertirse automáticamente en monstruo.<sup>26</sup>

Ocampo muestra una libertad femenina inusual en la literatura argentina hasta el momento. De hecho, es uno de los grandes méritos que se le atribuye como autora. Klingerberg, junto con Fox-Lockert, han estudiado la importancia de la perspectiva femenina en la obra de Silvina, concretando que: “by placing the female at the center of her works, Ocampo implicitly questions notions of the feminine in culture in a process

---

<sup>24</sup> Castellanos, “Silvina Ocampo y el más acá”, 150.

<sup>25</sup> Andrea Ostrov, “Vestidura, escritura, sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo”, *Hispanamérica*, Año 25, n° 74, (1996): 21.

<sup>26</sup> *Ibid.* 22.

which simultaneously experiments with the narrator and radically undermines the notion of a unified or coherent character.”<sup>27</sup> Ocampo, al exhibir el poder oculto de esas mujeres-ángeles, pronto provocará que su obra sea tomada por algunos como una crítica a la sociedad patriarcal, adquiriendo, por tanto, un valor subversivo, el cual se incrementa con la violencia y la frialdad con las que actúan en ocasiones. Estos rasgos han sido estudiados por Matamoro<sup>28</sup> en sentido político, como una forma de subversión de la sociedad oligárquica dentro de sus historias, pero no estrechamente relacionada con el punto de vista femenino, sino como una forma de destapar la situación de las mujeres que viven bajo los dictámenes patriarcales. En otros casos, la mujer burguesa es presentada como un estereotipo, superficial y extravagante. Ellas son las que perpetúan ciertas convenciones sociales y son parodiadas por ello ya que Ocampo rechaza la pasividad y dependencia tradicional de la mujer codificada en los cuentos de hadas<sup>29</sup>, otro modelo de narrativa fantástica del que se distancia totalmente.

Silvina Ocampo, Norah Lange o Beatriz Guido son variantes de un proyecto escritural femenino con diferentes manera de afrontarlo. No obstante, con respecto al feminismo nos adherimos a los que creen que su producción no fue feminista ni tiene ningún valor subversivo y revolucionario de forma activa y premeditado, además, personalmente, tampoco se vinculó al movimiento aunque, como queda constancia en alguna entrevista, sí aplaudió unos logros que resultaban necesarios, pero sin participar activamente en ellos, ni con sus acciones ni con su trabajo. Al respecto, en una entrevista, a la pregunta, “¿Eres feminista?”, Silvina contestó:

–No soy feminista. Creo que hay ventajas y desventajas para el hombre. Hablar de feminismo es para mí como hablar de un viaje en globo. No se me ocurriría andar en globo. Hay cosas que no les gusta hacer a las mujeres: por ejemplo, yo no he visto muchas mujeres electricistas, ni jardineras, ni estibadoras, ni barrenderas, ni changadoras, ni foguistas, ni marineras, no presidentas de la Nación (por lo menos aquí, donde tal vez hacen falta). ¿Hay algún impedimento? Yo creo que no. Ellas, tal vez, no quieren. Siempre habrá cosas importantes que no hagamos porque prefiramos hacer otras.

La igualdad entre los dos sexos existe hasta tal punto que sólo se reconoce uno de otro por los zapatos y por eso los enamorados empiezan por mirarse los pies.

¿Y quién va a protestar porque el sexo opuesto tiene el pie más grande o tiene la dicha de ser marinero? He oído decir que por iguales trabajos reciben menos sueldo, lo que me parece injusto, pero ¿merezco por eso llamarme feminista?<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Patricia Klingerberg, “The Feminine ‘I’: Silvina Ocampo’s Fantasies of the Subject”, *Romance Languages Annual*, n° 1, (1989): 489.

<sup>28</sup> Blas Matamoro, *Literatura y oligarquía*, (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1975).

<sup>29</sup> Sobre este asunto véase: Hiram Aldarondo, *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*, (Madrid: Pliegos, 2004), 31-32.

<sup>30</sup> Larreta, “Había una vez... Silvina Ocampo” en *El dibujo del tiempo*, 189.

Aun así, una parte de la crítica feminista observa en sus cuentos un componente femenino transgresor distanciado de los estereotipos con los que estos movimientos quieren acabar y condenaron, sobre todo la segunda generación de feministas.<sup>31</sup> En comunión con las feministas, Silvina Ocampo, sobre todo a partir de *La furia*, otorga a la mujer marginal de clase media recluida en su hogar el papel de artífice de la fantasía o de la transgresión, acabando con lo que el feminismo consideraba una necesidad, clasificar a la mujer y a sus representaciones artísticas taxonómicamente en ángeles o demonios. Si quisiéramos vincular la obra de la autora con los presupuestos de este movimiento, desde los iniciáticos hasta los más recientes del siglo XXI, llama la atención la preferencia del espacio doméstico y la ubicación de la mujer dentro de él. Incluso Bachelard<sup>32</sup> liga la casa al asilo o nido protector, espacio maternal vinculado a la mujer que se opone al que vemos en los textos de Ocampo así como al de muchas otras escritoras desde el siglo XIX que intentan exponer como este se vuelve en su contra. Tampoco se adhiere al feminismo la recurrencia a formas discursivas menores, como el diálogo o la carta, típicamente femeninas y propensas a la plasmación de la intimidad. Al respecto, Reisz dice:

Un instrumento de que se valen muchas escritoras actuales para inscribir voces femeninas en el canon literario tradicional sin llegar a la abierta provocación o a la ruptura de los tipos de discurso consagrados, es la reapropiación irónica de géneros «menores», como las cartas, los diarios, las autobiografías reales o fingidas, la literatura «infantil», el folletín y hasta los recetarios.<sup>33</sup>

Extendemos la definición de Reisz a la práctica escritural de Ocampo más próxima que a las defendidas por la crítica feminista. En la obra que estudiamos se busca la pluralidad de realidades, de personajes y personalidades. La presencia femenina emerge en los relatos de Ocampo de las narradoras, de los nombres propios, de los espacios y las vestiduras. Son mujeres jóvenes, normalmente de clase alta, instruidas, hábiles con los juegos de la belleza y con la retórica. Trabaja con una amplia tipología de mujeres que andan por sus relatos: madres, costureras, institutrices, niñas, vecinas, adivinas,

---

<sup>31</sup> Entre dichas corrientes, la defendida por Kate Millett en *Sexual Politics*, que se ofrece una visión crítica de las representaciones culturales de la mujer a lo largo del siglo y en diferentes formas artísticas.

<sup>32</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (Trad, Ernestina de Champourcin), (México: Fondo de Cultura Económica, 1975), 70-106.

<sup>33</sup> Susana Reisz, *Voces sexuadas: Género y poesía en Hispanoamérica*, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1996), 81.

planchadoras, miembros del servicio doméstico, etc. Muchas de ellas, a modo de parodia, realizan una teatral construcción de las identidades femeninas en situaciones de la vida cotidiana en un intento de resaltar vicios, costumbres y rituales para ser derrocados. Otras, tienen una infrecuente concepción del amor hacia el hombre e incluso hacia sus hijos, llegando a experimentar el odio o la venganza hacia ellos. En muchos relatos se yuxtapone el código amoroso tradicional y uno opuesto, casi violento y antirromántico que debido a su alejamiento de la realidad social parece fantástico o llega a serlo en su totalidad, como sucede con la abrumadora presencia de dobles femeninos. Esto, unido a una voz femenina autora o narradora, que no rige el tono ni la narración por los principios de bondad y la recurrencia a protagonistas marginales, malditos, subalternos y malvados, distancian aún más estos textos de sus representaciones tradicionales.

Hemos dicho que para Ostrov, es la práctica del mal lo que va a darles mayor visibilidad a las mujeres en los cuentos de Silvina. En muchos de sus textos retrata a mujeres que tienen el control sobre sus vidas y sobre los hombres que las rodean, son ellas quienes despiertan las pasiones primarias, desencadenan los horrores o dan pie a lo grotesco, provocando con sus actos terribles consecuencias. Esta alteración del orden establecido puede verse como un reflejo de la tensión entre la anarquía y la nostalgia por cierta armonía que inunda muchos de estos relatos, siendo una ruptura no solo del orden social, sino también, moral o religioso. Sus mujeres desempeñan roles muy diversos: esposas, modistas, patronas, sirvientas, viajeras o niñas que, sin alejarse del terreno de la fantasía, el espacio y el tiempo en el que se moverán y dan a conocer sus historias será la sociedad pequeño-burguesa del tiempo de nuestra autora. Una clase llena de convenciones, rituales, tópicos y prejuicios sociales que son burlados, subvertidos y satirizados en múltiples ejemplos. En este ambiente burgués y tradicional nos encontramos con una mujer que se aleja de los roles que le había impuesto la sociedad, o al menos, lo intenta; una mujer que es la protagonista de su historia, que la relata y que es capaz de abrirse camino en la sociedad patriarcal imperante buscando sus límites y transgrediéndolos. En su trabajo sobre la parodia presente en los relatos de la autora argentina, Molloy resalta como Silvina, al expulsar las pautas de la sociedad del decoro, promueve una ruptura en el orden social. Silvina lucha contra el tópico que menciona Cornelia, ese en que “la mujer nació para quedarse en casa tranquilamente; el hombre para las grandes aventuras, para las empresas peligrosas.” (CC II: 269). Por ejemplo, en “El banquete” a través del lenguaje empleado y de las descripciones de la casa o del

ambiente se nos presenta una escena típicamente burguesa, de la clase alta dirigente. Los asistentes se preparan para un banquete que requiere una serie de rituales, entre ellos llevar máscara. Nuestra protagonista y anfitriona, Elida Fraisjus, una mujer independiente e influyente parece, de nuevo, tener deseos de muerte o instintos suicidas, los cuales acaban conquistándose en medio del acto que se celebraba. En una escena aparentemente ideal descubrimos que el tema de la reunión se aleja de lo convencional y se acerca al mal: la celebración de la muerte humana, de lo catastrófico, de la peste:

–En este día de emociones y de esperanzas nos hemos reunido para llorar, deplorar y festejar la desaparición de mil millones de habitantes de la tierra. Sin duda la muerte es resurrección para nosotros y esto es lo dramático del asunto. A partir de este momento respiraremos mejor, nosotros, los desventurados que vivimos. (CC II: 336)

Ocampo como autora trabaja y regresa continuamente al tema de la hostilidad femenina, asunto que, además, parece ser recogido en muchas otras obras literarias femeninas coetáneas. La mujer-autora deconstruye los roles de “mujer-ángel” y “mujer-demonio” que los autores masculinos habían desarrollado en sus obras a lo largo de la historia de la literatura y a partir de ellos crea una nueva imagen que no deja de admitir cierta contaminación o vacilación con los roles tradicionales. “Las vestiduras peligrosas” sería uno de estos casos de desestabilización de la dicotomía ángel y demonio, como “Los celosos”, en el que Silvina nos sitúa ante una mujer obsesionada por estar hermosa y ser siempre bella, sobre todo para complacer a su marido. Sin embargo, su obsesión acaba despertando los celos y la desconfianza de él, quien llega a desear la fealdad de su esposa.

Silvina tratará de descubrir los poderes de la mujer apropiándose del discurso masculino en algunos casos o valiéndose de un nuevo lenguaje femenino. Concibe la mujer como mito y como víctima, como sujeto y objeto de la historia, como un personaje que mantiene parte de su ser oculto y que puede ser descubierto en cualquier momento y bajo cualquier pretexto. Por ejemplo, en “Con pasión” descubrimos a una mujer enferma que posee un fuerte deseo de inspirar compasión, como indica el título homófonamente, pero cuyo deseo le conduce a la tragedia y la desgracia, ya que es violada en la playa por cinco jóvenes. Enferma y próxima a la muerte está también la protagonista de “La próxima vez,” pero esta sí presenta cierta preocupación ante su fatal destino, aunque solo sea una preocupación material: “Dios mío, no tengo valijas, baúles donde llevar mis

manuscritos y prefiero morir mil veces antes de perderlos” (CC II: 358). Asimismo, la narradora de “Intenté salvar a Dios,” quien ante la proximidad de la muerte ve su única salvación en la fe y en la religión, se muestra deseosa de cumplir su fatal destino. Es Dios, a quien dirige su reflexión final sobre el cambio que ha sufrido su relación con él desde la infancia, trascendiendo sus pensamientos a la sociedad en general, este es otro cuento que se inicia con la muerte “Aquí escribo lo que sentí. A veces muero sin saberlo y me pregunto si no están enterrándome en este preciso momento.” (CC II: 362). La clausura supondrá un anhelo de redimir sus pecados: busca la salvación y manifiesta sus deseos imposibles de retroceder temporalmente hasta la infancia para subsanar sus pecados.

En “El sillón de Nieve” la narradora relata su viaje por las montañas nevadas francesas. Tras el relato se ocultan la ambivalencia, la confusión entre el sueño y la realidad y la aparición del miedo, el cual nos lleva al desconcierto y llega a ser considerado por la protagonista como *un elemento mágico*. La llegada del animal salvaje coincide con la de muerte, pero al estar narrado en primera persona nos hace creer, como ella también llega a pensar, que no fue devorada por los lobos y que finalmente consiguió llegar al hotel, o todo fue una pesadilla: “¿Cuántos lobos eran? Nunca lo sabré, pues dormida me quedé sentada en un sillón forrado de nieve del hotel, en mi sueño” (CC II: 331).

Muchos han señalado que la mujer protagonista fue el mayor logro y la gran aportación de Silvina a la literatura fantástica de su tiempo y de su país. Pero en su obra aparecen, de igual forma, otros tantos personajes y motivos igualmente destacables. Algunos de ellos más próximos a la tradición cuentística y otros, sin duda, más alejados. No podemos olvidar el componente infantil en sus cuentos, como los protagonistas de “La caja de bombones”, la joven de “Soñadora compulsiva”, o en “Los libros voladores”, donde se nos cuenta la historia de la descomunal y mágica reproducción de libros que nuestro personaje principal vivió de niño, aunque incluye algunas reflexiones desde la madurez; todo, claro, sin ninguna sorpresa ante las fantásticas apariciones e incluso con cierta ironía, ya que el relato se cierra así:

Pero ahora existe la televisión. Nuestra casa se llenó de cassetes. ¡Es lo único que faltaba! Yo defendiendo los libros hasta la muerte. Dejaré de ser chico, seré grande y llevaré bajo el brazo un libro. ¡Es tan decorativo! ¡Tan cómodo! Si alguien me pregunta ¿qué hacés?, contesto: Estoy leyendo. ¿Tenés los ojos bajo el brazo? Idiota. (CC II: 314)

Además de mujeres, hay numerosas adolescentes y niñas, cuyos poderes proceden de la posesión de un don poco común o sobrenatural. Muchas de las protagonistas de Ocampo ejercen la facultad de la clarividencia de forma voluntaria o involuntaria, entre ellas Aurora de “La sibila” (CC I: 125-129); Leopoldina de “El sueño de Leopoldina”; Irma Riensi de “La divina” (CC II: 64-66) que ve su propio final; la niña sin nombre de “La muñeca”; Porfiria Bernal, que consigue hacer realidad su diario en el relato homónimo (CC I: 283-292); Madame Sapiriti de “Ulises” o la protagonista de “Soñadora compulsiva” (CC II: 167- 172), para quien las premoniciones ven la luz en sus sueños. Por otro lado, en “Autobiografía de Irene” (CC I: 92-103), podríamos considerar a la joven Irene como una parricida imaginaria, ya que la adivinación, o el pensamiento de la muerte de su padre, se convierte en realidad. En este relato tenemos a una mujer que es, por momentos, niña, debido a las continuas superposiciones temporales. Su paso a la madurez y su alejamiento de la infancia se produce con la muerte del padre, hecho que ella previa e involuntariamente conocía: “me creí culpable de la muerte de mi padre. Lo había matado al imaginarlo muerto” (CC I: 97). Otro don sobrenatural parecen poseer las niñas de “El pabellón de los lagos” (CC I: 36-37), donde las dos chicas muestran una inteligencia fuera de lo común. El breve cuento más que una historia parece desarrollar una imagen onírica en la que todo parece posible, desde el encierro de una equilibrista que baila confinada en una caja de cristal a la posibilidad de mover palmeras para descubrir el tesoro que hay bajo ellas: caracoles o piedras preciosas; con los primeros se dedican a oír el mar, con las segundas, se hieren a sí mismas.

La mujer marginal es la que impondrá el nuevo orden desde *La furia*, mientras que las de la clase burguesa, como en “Voz en el teléfono”, “La propiedad” y “El vestido de terciopelo” con sus frívolas actitudes solo hallaron la muerte, siendo estas a las que se dirige la sátira y la burla más feroz. Entre las féminas que pertenecen a la clase baja o son sujetos marginales están los miembros del servicio, las prostitutas, las pobres o las sometidas, como las protagonistas de “El sótano” o “La escalera”. Mujeres protagonistas y empleadas domésticas son las niñeras y planchadoras de “La calesita” y “Las repeticiones”, la costurera a las órdenes de Artemia de “Las vestiduras peligrosas” o las criadas que atienden benévola y cariñosamente a las niñas en “La muñeca” o “Clotilde Ifrán”.

En otros cuentos la mujer es sujeto y objeto de la expresión artística, ya que muchas se vinculan con la creación artística, por ejemplo, hay artistas en “La creación”,



“La lección de dibujo”, “Así sucesivamente” y el “El cerrojo”. En “La pluma mágica” tenemos a una protagonista autora de ficciones, otros son meros aficionados. Por ejemplo, Irene de “Autobiografía de Irene” escribe un diario, en “El impostor” se elabora un diario de sueños, en “La casa de los relojes” un trabajo para el colegio, un diario por encargo en “El diario de Porfiria Bernal” o numerosas cartas, como en “Carta perdida en un cajón”, “Carta de despedida”, “Cartas confidenciales”, “La furia”, “La continuación”, “La pluma mágica” o “El fantasma”. Esas últimas ficciones con forma de epístola no suelen llevar fecha ni firma, en todo caso aparece un destinatario. Sin ningún elemento fantástico, por el destinatario de “Carta de despedida” sabemos que el joven dirige su adiós a su Madrina, de la que está enamorado, un amor que su madre nunca le perdonó y que los celos que despertó al verla con otro hombre le llevan a recurrir a la violencia. Avergonzado por sus actos, se marcha de la casa familiar: “entraré en un claustro. Pediré a la Virgen un favor: no celarme nunca ni inspirarme celos” (CC I: 457). Este es uno de los pocos cuentos en los que el protagonista rechaza su instinto y pide perdón por sus hechos. Igualmente, en “El crimen perfecto” las mujeres cumplen los preceptos burgueses hasta el final siendo las perfectas amantes y anfitrionas. Otras mujeres que acatan las reglas son las actantes “Las esclavas de las criadas” (CC II) de *Los días de la noche* en el que se procede a una crítica a la moral burguesa en su interés por la comodidad y el buen servicio doméstico. Aquí unas mujeres que van de visita a casa de la señora Bersi guardan excelente compostura al mismo tiempo que querrán contentar a su ejemplar criada, Herminia, a la que intentan sobornar. Las damas interesadas encarnan los valores del oportunismo, la manipulación y la hipocresía. A medida que aumentan las ofertas a la joven estas serán cada vez más disparatadas e hiperbólicas, lo que aumenta el efecto risible y contrasta con la delicada salud de Bersi, ante la cual no muestra ni un mínimo de piedad la protagonista. El elemento fantástico está en la “accidental” muerte de todas y cada una de las mujeres que le hicieron atractivas propuestas a Herminia y la mejoría de la señora Bersi, para la cual: “este milagro de su longevidad se lo debía a Herminia, así lo confesó a ella misma a los cronistas. –Dios concede a Herminia todo lo que le pide. Es una perla, ha prolongado mi vida” (CC II: 54). Sorprendentemente, y digo esto por la tendencia a los finales dramáticos, anormales o cerrados, Herminia decide permanecer junto a su ama, quien se recuperó y disfrutó de una larga vida.

En “El pecado mortal” se construye la sexualidad conforme al ejercicio de las relaciones de poder. El poder aquí lo encarna el hombre, quien controla el deseo, el acto

sexual, así como los pensamientos de la protagonista e incluso del lector. Sería un ejemplo de la relación entre poder y sexualidad que Foucault desarrollaría en “Cuerpos dóciles”<sup>34</sup>. Así, cuando dejan al empleado solo en casa con la niña él le ordena: “Mirarás por la cerradura, cuando yo esté en el cuartito de al lado. Voy a mostrarte algo muy lindo. Se agachó junto a la puerta y arrimó el ojo a la cerradura, para enseñarte cómo había que hacer. Salió del cuarto y le dejó sola.” (CC I: 446), incitando u obligando a la niña a observar una masturbación masculina para satisfacer los deseos de observación de él. En este relato y en otros tiene especial importancia el silencio, el cual mantiene la ambigüedad y, por otra parte, contamos con vacíos de significación o un silencio irremediable e impuesto físicamente, como lo es para Adriana, protagonista de “Las fotografías”, enferma e ignorada a la que nadie escuchará mientras agoniza.

Por otro lado, desde la ginocrítica podrían estudiarse algunos relatos de Silvina Ocampo, ya que en ellos se ejemplifica la construcción del género y la identidad femenina de una forma novedosa y particular. Por ejemplo, en “Las vestiduras peligrosas”, “El vestido de terciopelo”, “Las fotografías”, “Los celosos” o “El sombrero metamórfico”, presentan una serie de dispositivos femeninos –vestidos, modistas, costureras, telares, recogidos, peinados, maquillaje– que se utilizarán de forma diferente a lo esperable, y no precisamente para la construcción del sujeto femenino ideal, sino para destruirlo o abrir la puerta a la fantasía. La mayoría de protagonistas están a la moda, sufren la tiranía del vestido, del corsé y de los peinados, mientras, en otros casos, son utilizados como creación oficial de una misma para dejarse ver, para imponer una idea sobre el otro únicamente con la mirada. Así sucede con Artemia de *Las vestiduras peligrosas*, que muere por efecto que sus vestidos provocan en el varón. Asimismo, el contacto con estos objetos puede despertar una sensación erótica en la mujer, como sufre Cornelia Cantalpina en “El vestido verde aceituna”, relato en el que la identidad de la protagonista se la da el vestido.

Durante algunos segundos Casilda trató inútilmente de bajar la falda, para que resbalara sobre las caderas de la señora. Yo la ayudaba lo mejor que podía. Finalmente consiguió ponerle el vestido. Durante unos instantes la señora descansó extenuada, sobre el sillón (CC I: 257).

El terciopelo hace rechinar mis dientes, me eriza, como me erizaban los guantes de hilo en la infancia y, sin embargo, para mí no hay en el mundo otro género comparable. Sentir su suavidad en mi mano, me atrae aunque a veces me repugne. (CC I: 258)

---

<sup>34</sup>Michael Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, (Paris: Gallimard, 1975), 155.

Si la libertad femenina parte en muchos casos de la liberación de su cuerpo, de su exhibición libre y pública y del disfrute sexual sin tapujos, la violación es el acto atroz de apropiación del cuerpo femenino por parte del hombre que profana lo más íntimo. Pero cuando esta sucede en los cuentos de Ocampo suele estar rodeada de silencio e impunidad. Al respecto Klingenberg añade:

The ambiguity of Silvina Ocampo's rape stories creates doubt, not just in terms of how the act happened, but in the very terms at issue for modern courts: is what happened 'really' rape? The irony or black humor that Ocampo occasionally brings to the subject [...] and her willingness to subject the female narrator of rape stories to the same vulnerability of all narrators are both aspects of her stories guaranteed to make North American feminist uneasy.<sup>35</sup>

Tenemos un caso de violación infantil en “El pecado mortal”, narrado desde la perspectiva de la niña ya adulta. Por otro lado, en “La calle Sarandí” los huecos y silencios narrativos crean una ambigüedad que nos complica saber qué sucedió. Es similar a lo que pasa en “La muñeca”, que hasta textualmente incluye espacios textuales y una clara fragmentación que se asemeja a las fallas de la memoria para olvidar el trauma. En “Las vestiduras peligrosas”, Artemia se viste de hombre y acaba satisfaciendo su deseo de ser poseída, pero los artífices del acto, los o las artífices, ya que el cuento no lo determina, serían pues bien u homosexuales, que al igual con ella también satisfacen su deseo. La vestidura es la que determina el género en esta historia.

Si la iniciación sexual, voluntaria o no, suele ser unas de las formas de pasar de niña a mujer, no podemos olvidar que en muchos relatos, y por cuestiones ritualizadas, el paso de niña a mujer, de la infancia a la edad adulta se refleja en el vestir y se simboliza en la utilización de determinadas prendas. Obsesionadas por la apariencia física están las jóvenes que conversan sobre vestidos y tejidos en “Voz en el teléfono”, preocupadas por el efecto que tienen sus cuerpos en el hombre ante sus deseos de provocar una reacción en ellos. Para Ostrov, quien estudia la importancia del cuerpo y sus disfraces en los relatos de Ocampo, “el cuerpo solo deviene inteligible culturalmente en la medida en que es sexual y genéricamente categorizado y, en tanto sexo, género y deseo mantienen

---

<sup>35</sup> Klingenberg, *Fantasies of the feminine. The Short Stories of Silvina Ocampo*, 239.

relaciones de identidad (de adecuación) y no de contradicción”<sup>36</sup>. Esto se rompe en “Los celosos”, en el que Irma Peinate, la dedicada esposa, encarna las características propias un canon de belleza utópico e irreal, pero ocultas bajo un disfraz perfecto: las gafas, las pestañas postizas, el pintalabios, el tinte, los zuecos. Hay un contraste entre el conocimiento del marido y lo que sabe el narrador –y lector– de su mujer y de la artificialidad de la apariencia de su esposa.

Sos el tipo de mujer moderna que tiene aceptación en todos los círculos. Alta, de ojos celestes, de boca sensual, de labios gruesos, de cabellos ondulados, brillantes, que forman una cabeza que parece un soufflé, de esos bien dorados, que despiertan mi alma golosa. ¡La pucha que me das miedo! Si fueras una enana o si tuvieras ojos negros, o el pelo pegoteado, mal peinado y las pestañas descoloridas...o si fueras ronca, ahí nomás, si no tuvieras esa vocesita de paloma. A veces me dan ganas de querer a una mujer así ¿sabes? Una mujer que fuera lo contrario de lo que sos. (CC II: 345)

La mujer es descrita como un manjar que encarna las características del estereotipo burgués además del comercial y del canon de belleza de la cultura popular. Cuando el disfraz cae, el juego termina y el marido, quien cree que acaba de descubrir la infidelidad de su esposa, con el zarandeo resultado del ataque de celos, la ve en su estado natural y no la reconoce: “discúlpeme señora. La confundí. Creí que era mis esposa...Ojalá fuese como usted; no sufriría tanto como estoy sufriendo” (347). A pesar de todo, ella se mantendrá firme y repetirá su disfraz tanto como sea necesario, encarnado sin miedo lo que de ella espera el sistema. Ella, aparentemente la controladora de su propia situación acabará convirtiéndose en víctima, y él, como hombre y como de costumbre en los cuentos ocampianos, en un ignorante de la situación y sin voluntad. Por otro lado, Artemia de “Las vestiduras peligrosas” obedece el modelo cultural, pero este se contradice, cuando acata la norma hasta el extremo, muere. La feminidad como artefacto, como máscara y construcción artificial que hemos comentado antes aparece también en “Los celosos”, “Las vestiduras peligrosas” o “La propiedad”. Ostrov observa al respecto que:

La puesta en escena de la intervención de las tecnologías en los procesos de construcción subjetiva así como la acentuación paródica de la identidad en tanto encarnación o representación de un modelo confieren a los textos femeninos una dimensión eminentemente

---

<sup>36</sup> Andrea Ostrov, “Género, escritura y reescritura”, *Lectures du genre*, núm. : Dissidences génériques et genre dans les Amériques, (Tours : Presses Universitaires, 2013), 115.

crítica y contestataria que apunta a exhibir no solo la convencionalidad de las normativas de género, sino principalmente su funcionamiento disciplinario<sup>37</sup>.

Víctimas de las imposiciones genéricas son los personajes de “La boda” (*La furia*). Roberta afirma que a los veintisiete años las mujeres tienen que enamorarse o tirarse al río” (CC I: 269) y que por ello Arminda, su prima, tiene más suerte que ella al estar prometida; la última, la niña, que es también la narradora, será la que lleve a cabo la venganza al matar a la novia para la satisfacción de la celosa Roberta. En este cuento el contexto es intensamente femenino. Lo masculino solo se alude. La protagonista juega a transgredir en dos sentidos: el primero es con respecto a la relación de amistad entre Roberta y Gabriela, siendo esta última la que realiza la fatal transgresión: colocar la araña en el rodete de su amiga Arminda durante la boda, que acaba convirtiéndose en un velatorio; como, en segundo lugar, por la realización y la confesión del crimen, que quiebra, pues, el pacto de silencio con la otra amiga, quien no volvió a dirigirle la palabra.

Ellas quieren ser admiradas por el sujeto masculino para controlar su deseo y su mirada, no solo por contentarlos. Igualmente, las mujeres de su narrativa no tienen características ni comportamientos estáticos. Se desplazan, sufren traslados, incluso en su posición como sujeto u objeto de la acción. Frente a estos, “Isis” o “El automóvil” presentan a mujeres rebeldes, insurgentes que toman una nueva forma de ser. La transgresión puede darse también dentro del núcleo familiar y, por ello, entre las protagonistas femeninas de Ocampo encontramos a numerosas malas madres o esposas, como las de “Voz en el teléfono”, “El goce y la penitencia” o “El retrato mal hecho”. Mala es también la madre de “La calesita”, quien por no haber mirado nunca la cara de sus hijas, ocultas tras las viseras de sus gorras las pierde en la ciudad. Hay mujeres crueles en otros relatos, como las “Las fotografías”, “El incesto”, “El chasco”.

Normalmente, si contamos con un progenitor en el relato será la madre. Alguna cae en el filicidio, lo que supone una ruptura profunda con el hecho de ser mujer, con esa naturaleza dadora de vida. Otras delinquen por la enfermedad mental que padecen, pero como conclusión lo que se nos presenta es un inédito universo familiar con dispares representaciones de la maternidad, poco optimistas y criminales. Sánchez clasifica dos tipos de madres en estos cuentos: la primera es “La madre biológica ‘alta’ y culta, que

---

<sup>37</sup> Ibid. 116.

genera la poesía de Silvina Ocampo y la narrativa de tono marcadamente poético, surcada por referencias literarias inobjetable” y la segunda sería “la madre sustituta, la madre ‘baja’ y por oficio, quedará para los cuentos del delito y la crueldad y los relatos de las transformaciones, donde se invierten las jerarquías.”<sup>38</sup> Un ejemplo de la primera es la de “Viaje Olvidado” y uno de la segunda, “El retrato mal hecho”, en el que se describe una atípica relación madre-niñera, en la que Ana, la empleada será el personaje cruel y la madre, impasible ante el asesinato de su hijo “se abrazó largamente a Ana con un gesto inusitado de ternura” (CC I: 33).

De las malas madres pasamos a las malas esposas, de las que ya hemos dado algún ejemplo más arriba. En los relatos ocampianos hay espacio para el adulterio, en la mayoría de los casos, femenino. Hay mujeres adúlteras en “El goce y la penitencia”, en el que la madre a petición de su esposo acude a un pintor para que retrate a su hijo, con el que comenzará una relación mientras mantiene a su hijo encerrado, pero en cada encuentro “nos abrazamos como si nos despidiésemos, desesperadamente. Todo fue natural mientras mirábamos el malogrado retrato de Santiago” (CC I: 302) que nunca llegó a parecerse al niño. Llega a poner su goce personal por encima de su hijo y de su esposo. El adulterio aquí no es castigado ni juzgado y toma un final mágico y positivo. La madre se volverá a quedar embarazada, y años después:

Durante una mudanza mi marido comprobó que era idéntico al retrato de Santiago. Colgó el cuadro en la sala.

Nunca sabré si ese retrato que tanto miré formó la imagen de aquel hijo futuro en mi familia o si Armindo pintó esa imagen a semejanza de su hijo, en mí. (CC I: 302)

“Voz en el teléfono” es otro relato en el que una mujer relata a sus amigas sus aventuras extramatrimoniales mientras es escuchado por su hijo. El cuento concluye con la venganza del niño por la mentira hacia su padre: carboniza a las cotillas e infieles mujeres, hecho que para Klingenberg<sup>39</sup> tiene dos lecturas posibles: la venganza del niño por la indiferencia de la madre hacia él, o un castigo, a la manera tradicional, por el adulterio. Por otra parte, se procede a una revisión histórica de la relación matrimonial en “Epitafio romano”, otro cuento en el que el marido, consumido por los celos, encierra a su mujer y la hace pasar por muerta al escribir su epitafio sobre una tumba y encerrarla a espaldas de todos. Aquí la escritura es un acto de habla declarativo, aquel que crea un

---

<sup>38</sup> Matilde Sánchez, *La reglas del secreto*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 15-16.

<sup>39</sup> Klingenberg, *Fantasies of the Feminine: The Short Stories of Silvina Ocampo*, 131.

nuevo estado de cosas en el mundo por medio de la palabra, es decir, la mata con el acto de escribir sobre su tumba. Podrían verse hasta casos de una homosexualidad latente, como en “El castigo”, en el que la mujer quiere suicidarse para matar ese aspecto que hay en ella que no le gusta y que la hace diferente al resto.

Otras, por el contrario, no tienen límites a la hora de satisfacer el deseo masculino extendiendo al máximo lo esperable de ellas y velan por sus hombres hasta la enfermedad. En “El incesto” la narradora, modista de profesión, intenta ser seducida por el marido de la dueña del taller para el que trabaja, pero la patrona, la señora Ferrari, no cree que sea ella a quien quiera conquistar, sino a su propia hija, la joven Livia y de ahí el nombre del relato. Para protegerla y evitar el pecado se embarcan rumbo a Francia, dejándole pues el camino libre a Horacio y a la modista. Predomina pues el beneficio personal, ya que la narradora afirma: “Para declarar su inocencia yo tenía que acusarme. No dije nada. Dionisia confiaba en mí. Me quería tal vez más que a su hija, que era una coqueta” (CC I: 395).

Los protagonistas femeninos subvierten un orden social preestablecido y un ideal “realista” de la mujer. Las mujeres típicamente ocampianas se ejemplifican principalmente en *La furia*, lleno de mujeres rivales, que se mueven por la venganza y que triunfan sobre el resto de los personajes en sus propósitos. Ellas muestran una sexualidad abierta que roza lo vulgar, como en “La venganza” se emplea un tono cómico y tranquilo frente a la tragedia narrada, siendo este uno de los relatos más vulgares y toscos de la producción de Silvina Ocampo. En él, una dama elegante y remilgada, la señora Mercedes de Umbel, padece los maltratos del portero de su edificio, que la insulta o la maltrata, hasta que un día ella planea una desagradable venganza narrada sutilmente, con toque de ironía, pero bien explícita:

A la hora en que toda la gente de la ciudad duerme la siesta, Mercedes de Umbel, después de vestirse, puso papel higiénico en su bolsillo. Papel rosado. Bajó los ocho pisos sin utilizar el ascensor. En el último tramo de la escalera se detuvo unos instantes. Después, con lentitud, salió de la casa, poniéndose los guantes. Cuando la señora volvió del cine, el mismo día, Toño vociferaba, en la puerta, rodeado de vecinos y de moscas.

Algunas voces decían:

–Fue un perro, seguramente.

– ¡Qué perro ni perro! –Contestaba Toño Juárez–. Perra digan ustedes. Gran perra.

Esta escena se repitió a diferentes horas en los subsiguientes días. Toño Juárez resolvió quedarse en un lugar estratégico día y noche, esperando. ¿Esperando qué? El cumplimiento de un sueño premonitorio que tuvo no hacía un año, cuando le dio por redoblar la limpieza de la escalera.

El sacrificio no fue vano.

Con el corazón trémulo, como en sus mocedades, vio el sueño hecho realidad: desde la penumbra del patio donde había un ínfimo jardín, divisó a la dama en la postura prevista. Se acercó y, obedeciendo a la continuación inevitable del sueño, con un certero puntapié descargó su venganza contra palomas y señoras elegantes (CC I: 372)

En “La propiedad” tenemos a otra mujer sometida al estereotipo femenino, víctima de una serie de regímenes, dietas y tratamientos hormonales, varios de ellos con efecto adverso al esperable. Igualmente, la cocinera de la casa aprovechará las vacaciones para someterse a tratamientos estéticos para quedar “bonita como nadie” (CC I: 226). Ambas son presas del estereotipo femenino, de los sacrificios que de su género se esperan y manipulan su cuerpo para satisfacer el deseo del otro. Sin embargo, la primera, una vez que el hombre irrumpe en el espacio doméstico y toma el poder, la obliga a comer lo que él desea, la joven recupera los kilos perdidos y muere. La mujer burguesa es aquí, además, un personaje que carece de voz y discurso propios debido a que la historia es narrada por la cocinera. El hombre, quien la había conducido a tal desgracia con sus imposiciones, intenta ganarse a la criada al final del relato:

–Tengo que darte una buena noticia. La señora te deja una pequeña fortuna, a condición de que cuides esta casa, que ahora es mía, como la cuidaste siempre para mí y para ella, que seguirá viviendo en nuestra memoria –y agregó, conteniendo las lágrimas–: ¡Ya ves lo que es la vida! No quiso ser mi novia y ahora es la novia de la muerte, que es menos alegre que yo.

Un zumbido de moscardones llenó la sala: mujeres enlutadas rezaron.

Perdí la cabeza.

Me arrojé en los brazos que Ismael Gómez me tendía como un padre y comprendí que era un señor bondadoso. (CC I: 229)

No obstante, todo parece haberse convertido en un asesinato inducido y progresivo con un solo objetivo: quedarse con la fortuna de la señora y con los buenos servicios de la empleada.

Zapata<sup>40</sup> lee los cuentos de Silvina como una impostura. En su estudio la feminidad es siempre una representación “resultado de una minuciosa puesta en escena que requiere el concurso de directores/as, maquilladores/as, y sobre todo modistas capaces de realizar el vestuario que corresponde a cada acto, a cada escena y en el género adecuado”<sup>41</sup>. Aunque parte del mundo femenino propuesto está ritualizado: las empleadas cosen y limpian, las mucamas cuidan con fervor a los niños, las niñas miran y aprenden recatadas a sus mayores y las europeas son institutrices, otras féminas tienen rasgos viriles, son

---

<sup>40</sup>Mónica Zapata, “Breves historias de género: las feminidades tramposas de Silvina Ocampo”, *Panorama n°5: Féminité(s)*, Université Paris 8, (2005), 251-262.

<sup>41</sup>Zapata, “Breves historias de género: las feminidades tramposas de Silvina Ocampo”, 261.



rudas, violentas, malhabladas, fuertes e independientes económicamente, conducen y tiene una profesión. Por ejemplo, en “Jardín de infierno” o “El piano encendido” hay mujeres dominantes. En el último, la pianista, pareja del narrador, despierta los enfermizos celos de él hasta que lo conduce a prender el piano en el que ella está tocando mientras seduce con la mirada a un joven durante un recital. Pero todo se vuelve ambiguo en esta primera persona masculina que odia y tiene intensos deseos pirómanos, por lo que en realidad leemos la descripción de un ser que sufre algún tipo de patología que distorsiona la realidad y sus sentimientos, que además se incrementan por sus deseos de muerte.

Si Miss Hilton tenía “una piel transparente de papel manteca”, “un pelo muy rubio”, “había viajado por todo el mundo”; otra institutriz, Miss Fielding, comparte también un pasado viajero o una “transparencia excesiva de la piel”. Se supone que deberían ser encarnaciones de la moral recatada y ejemplar, pero luego muestran una doble cara, escapando del rol que de ellas se esperaba. Así, Miss Edwards “se volvió loca”, Miss Fielding, como relata el diario de Porfiria, se enamoró del hermano de la niña a medida que su metamorfosis en gato avanza y por su parte, Miss Hilton, quebranta las reglas del recato del hogar familiar, por lo que será despedida, desacralizando los roles que de ellas se esperaban.

Del odio del varón, a la venganza de la protagonista de “Endimia Urbano”, a la mujer enamorada de un caballo de “Azabache” que rechaza sin sutileza al narrador, un amor irracional y sin medida lleva a los personajes a la locura o a la muerte. Otras podrán, mágicamente, comunicarse con los animales: como en “Isis” y “Keif”, con gatos, con perros en “El mi, el sol, el la” o con un mono en “Miren como se aman”.

El amor es parodiado y desacralizado en cada cuento que presente una relación amorosa. Se parodia el amor heterosexual en “El asco”, en otros casos lleva a actitudes crueles o se propone como fin último el crimen y el dolor. Sucede esto en “La furia” o “La oración”, ambos de *La Furia*, colección en la que se entrevé la visión más femenina de los hechos. Opuesto a ellos es “Amada en el amado” (CC II: 19-24), composición clásica de nuestra autora para ejemplificar el tratamiento del amor tradicional, el cual, para Ulla<sup>42</sup>, es la mejor exposición de la redefinición del lenguaje empleado en el amor cortés que Ocampo desarrolla en sus cuentos y poesías.

---

<sup>42</sup> Ulla, *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, 79-78.

Los márgenes, el limen, son una dimensión acogedora a la vez que subversiva. El límite permite la creación de nuevas imágenes y normas al ser un espacio simultáneo, es un estar dentro y fuera y con esta característica juega Ocampo al dar voz a personajes marginales: niños, personas al borde de la muerte (“Visiones”, “La escalera”, “El sótano”), animales (“Los sueños de Leopoldina”) y mujeres: empleadas domésticas, locas, malvadas y prostitutas, es decir, aquellas cuyo sistema normativo de comportamiento estaba menos reglado y estereotipado. En el límite se haya otra tipología de mujer frecuente en estos cuentos: la mujer loca o perturbada, siendo, junto a las brujas o adivinas, las que se escapan de la racionalidad dominante. La locura femenina es una locura trasgresora que se vale de la enfermedad para quebrar límites y liberar deseos. Es cierto que Ocampo modifica los patrones narrativos dominantes, pero cuando se trata el tema de la locura se acentúan en mayor grado. Al respecto, Lagarde, afirma:

Las locas actúan la locura genética de todas las mujeres, cuyo paradigma es la racionalidad masculina. Pero la locura es también uno de los espacios culturales que devienen del cumplimiento y de la transgresión de la feminidad. Las mujeres enloquecen de tan mujeres que son, y enloquecen también porque no pueden serlo plenamente, o para no serlo. La locura genérica de las mujeres emerge de su sexualidad y de su relación con los actos.<sup>43</sup>

Así, en “La furia” tenemos a una mala mujer que enloquece con la felicidad ajena, justificando Winifred, sus atroces actos:

Lavinia era orgullosa y miedosa. Tenía el pelo largo y rubio, la piel muy blanca. Para corregir su orgullo, un día le corté un mechón [...] tuvieron que cortarle el resto para emparejarlo. Otro día, le volqué un frasco de agua de colonia sobre el cuello y la mejilla; su cutis quedó todo manchado (CC I: 238).

Lavinia lloraba de noche, porque temía a los animales. Para combatir sus inexplicables terrores, metí arañas vivas dentro de su cama. Una vez metí un ratón muerto que encontré en el jardín, otra vez metí un sapo. (CC I: 239)

Las locas, perturbadas o delirantes, tienen anormales comportamientos que podrían ser síntomas de ciertos trastornos mentales y no tanto producto de la fantasía y de lo maravilloso. De hecho, en este punto deberíamos volver a recordar la influencia surrealista antes mencionada, ya que el movimiento se familiarizó con el psicoanálisis desde sus inicios junto con determinadas categorías propuestas en sus comienzos por

---

<sup>43</sup> Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, (México: UNAM, 2011), 40.

Freud o Louis Aragon, como el automatismo, lo siniestro, lo maravilloso, las fantasías originarias, el retorno a imágenes familiares o a lo onírico. Así, por ejemplo, en “Anamnesis” (CC II: 76-81), relatado por un psiquiatra, enumera los síntomas de su paciente: sensibilidad infatigable, deseos de contagios de gérmenes y enfermedades, rencor ancestral y repetidos intentos de suicidio, que derivan en una apariencia extraña de animal deforme compuesto de gérmenes y partes de otros seres. En “El sótano” (CC I: 217-218), la narradora en primera persona relata su extraña relación con el resto de habitantes de su casa: los ratones, seres con razón e intuición para ella. Es decir, mágicos, pero al mismo tiempo para el receptor no dejan de ser producto de la inadecuación del sujeto con la realidad, síntoma claro de locura. Podemos citar también a Claude, protagonista de “El pasaporte perdido”, quien padece algún tipo de perturbación dado los pensamientos y visiones que se transcriben. Locura responsable, asimismo, de las actuaciones de Mlle. Dargère en “La cabeza pegada al vidrio” y de sus visiones en los reflejos de los cristales, así como las visiones que parece tener Kêng-Su en “La red”, en las que es perseguida, según ella, inexplicablemente por una mariposa con rostro humano que cuenta con un alfiler como arma y que la conduce al suicidio. Estas imágenes oníricas subvierten la realidad y adquieren el valor de estados análogos a la locura, las cuales se acentúan con los comportamientos obsesivos de muchas de ellas, como la protagonista de “La continuación”, mujer empeñada en humillar al prójimo para obtener placer.

Ana Valera (CC II), del cuento homónimo, es descrita así: “Los ojos de lebre, la boca de anfibio, las manos de araña, el pelo de caballo, hacían de ella un animal más que una mujer” (55), es decir, que se la presenta inicialmente como un ser monstruoso o metamórfico, a medio camino entre lo animal y lo humano. Otra opción sería que los símiles para la descripción fueran un tanto disparatados e hiperbólicos. Pero, alejándonos del físico, si inicialmente era una mujer ideal, que había comenzado una clase para niños retrasados, luego la narradora irá mostrando como los aterroriza y amenaza para lograr su obediencia. Entonces, justo al final del relato el enigma surge:

Si no hubiera sido por el desdichado Mochito, que estuvo a punto de perder la vida entre las flechas de los indios de mármol de la plaza Gualaguaychú, una tarde, Ana Valera hubiera progresado su labor educativa; pero las autoridades cerraron su clase y la llevaron presa por practicar una enseñanza ilegal y por torturar a los niños enfermos. Las madres protestaron: los niños habían progresado, sin vacilar reconocían el nombre de los monumentos, de los próceres. No parecían muertos, como antes. (55-56)

Con esas líneas se cierra el relato y se desvela el secreto. Si antes Ana podía ser una perversa o una perturbada, ahora resulta que las estatuas de piedra están animadas y matan a los niños o que las madres estaban a favor de las amenazas y la obediencia ciega a la maestra. Ahora la mujer perturbada, la valiente, la transgresora, resulta ser la buena mujer, la única que consiguió despertar a los niños.

Otra mujer que sufre una metamorfosis corporal se puede ver en “Y así sucesivamente”, en el que la amada es una sirena, un clásico personaje de los cuentos tradicionales y de la mítica grecolatina. Una sirena, que como sus antecesoras hechiza al hombre, lo enamora y lo hace dudar de su naturaleza y de la naturaleza de los sueños dado que lo único real y tangible de su relación parece ser tan solo una fotografía tomada por él. El carácter rupturista y amenazador de la mujer, capaz de poseer y ejercer su propia voluntad y de engañar al otro es producto de su propia libertad y de su misterio interno que empieza a desvelarse. Una mujer que vivió en libertad y no teme expresar sus últimos pensamientos sin tapujos es la narradora de *La promesa*, en la que además aparecen multitud de mujeres libres y extrañas. Por ejemplo, al describir a su amiga Gabriela reflexiona al mismo tiempo sobre el papel social de la mujer y los deseos de esta:

¿Qué hacen las mujeres cuando no están en sus casas. Cuando eran puras como sus madres se dedicarían a serias ocupaciones, pensaría. Luego, sin duda, pensaría como de costumbre en el acto sexual. Lo que más deseaba en el mundo de su curiosidad era ver a un hombre y a una mujer haciéndolo. Había visto gatos, perros, palomas, guanacos, monos cometer ese acto, pero nunca seres humanos. Juancha, una compañera de escuela, le había dicho que era muy divertido. (*La promesa*: 36-37).<sup>44</sup>

Así, la narradora ve dos tipologías, las puras, las mujeres ángeles, y por otro, las que meditan sobre el acto sexual, el cual, en este caso, se aleja de la normalidad y se inscribe en lo perverso: el voyerismo. Es un capítulo que describe una costumbre, un párrafo está repetido casi con exactitud en la descripción de Irene Roca y Gabriela. Esta última encarna al estereotipo de mujer curiosa, amiga de la narradora de *La promesa*, quien escuchaba detrás de las puertas. “Era una de sus costumbres. El mundo que escuchaba y adivinaba detrás de las puertas era para ella el verdadero mundo: el otro, una representación.” (PRO: 72). De todas las que recuerda en esta novela, Sara Conte, protagonista del último episodio o recuerdo, es la mujer más cruel de la narración “su

---

<sup>44</sup> Silvina Ocampo, *La promesa*, Buenos Aires: Sudamericana, 2011. De aquí en adelante, PRO.

maldad apareció subrepticamente: un día por una discusión, otro día por algún contratiempo, otro por celos o envidia que alguien lo provocaba. Sus víctimas recibían regalos”, regalos para conquistarlos, embaucarlos y enloquecerlos.

La burla al estereotipo burgués, como hemos visto, no recae solo en el hombre, sino también en la mujer, frívola, insensible y superficial. Con la escritura no solo se hacen visibles los vicios y costumbres de su propia clase sino que se exhiben y critican aquellos que muchas de sus lectoras, de las mujeres de su tiempo continuaban y se esmeraban por mantener. En los relatos de Ocampo proliferan mujeres activas, que hacen y deshacen a su antojo y cuyos actos tienen consecuencias fatales. Ocampo ubica a sus mujeres en el centro de unas fantasías que desafían el orden social y los presupuestos culturales que las constituyen como sujetos inamovibles. Las mujeres ocampianas dejan en muchos casos ese rol doméstico de mujer-ángel para convertirse en mujeres activas que circulan libremente por los espacios públicos y no tienen miedo de desvelar su poder oculto. Silvina Ocampo, al exhibir este poder, pronto provocará que su obra sea tomada por algunos como una crítica a la sociedad patriarcal, adquiriendo, por tanto, un valor subversivo, según es visto, entre otros, por Suárez Hernán o Corbacho; este valor subversivo se incrementa con la violencia y la frialdad con las que actúan con frecuencia sus personajes. Rasgos estos interpretados por Matamoros bajo cierto sentido político, como una forma de subversión de la sociedad oligárquica dentro de sus propias historias, pero no estrechamente relacionados con un punto de vista femenino, sino como forma de destapar la situación de las mujeres que viven bajo los dictámenes patriarcales. Su literatura es intensamente femenina pero no en el sentido en que la conocíamos, sino que aporta novedosos planteamientos y perspectivas. La mujer en la escena ocampiana es libre y en ocasiones, la única sabedora de la fantasía y la magia que la rodea. Si el género fantástico es por sí mismo un género subversivo, ya que transgrede hasta los límites de la realidad, la subversión de estos relatos aumenta con la presencia de los personajes elegidos y sus acciones impropias, los cuales se dejan arrastrar por sus pasiones e instintos.

En conclusión, las mujeres en la obra de Ocampo son activas. Ejercen el mal, dominan la acción, la palabra y el silencio. De este modo adquieren la capacidad de alterar un rol y una realidad preconcebida y reglada hasta la fecha. Así, hemos visto que los personajes femeninos de Silvina Ocampo usan máscaras, las cuales, a su vez, son las máscaras que la sociedad burguesa impuso a la mujer, entre ellas: la del maquillaje, la del

disfraz, la del vestido, la de la clase social o la de las niñas inocentes. Estas máscaras inicialmente preestablecidas que, en un primer momento deberían haberse correspondido con la realidad, sirven para ocultar el poder o la crueldad de unas mujeres que desean alejarse del rol de ángeles y dóciles. Las mujeres de sus relatos no son domesticables a pesar de no salir de esos ambientes. Sus actos suelen esconder una segunda intención o provocar un segundo efecto más o menos fantástico, más o menos perverso. De esta forma transgreden la prohibición y asoma el poder que, ocultado en primera instancia, se vuelve destructivo e imprevisible tras aparecer.

#### **4.1.2 Hombres**

La presencia masculina en los relatos de Ocampo es menor, ya sea como personajes o como narradores, habiendo casi el doble de relatos en primera persona femenina con respecto a la masculina y, por lo general, los hombres que aparecen son poco viriles. Muchos buscan la virilidad de la que carecen en otros varones a los que intentan robársela, en incluso en otra mujer. En cuanto a los tipos de varones que tenemos, están los protagonistas, que padecen o provocan la fantasía: como en “Hombres, animales, enredaderas” y “Sábanas de tierra”, siendo en ambos casos el hombre absorbido por la naturaleza hasta formar parte del mundo vegetal, otros protagonistas aparecen en “Celestino Abril”, “Livio Roca”, “Albino Orma” o “Por causa del hombre”. Asimismo, los tenemos como antagonistas, enfrentados a las mujeres: Armindo de “Soñadora compulsiva”, Torcuato Angora de “Amelia Cicuta” o Tuco de “Las esclavas de las criadas” quien acaba muerto por imprudente. Finalmente, ejemplos de hombres narradores, perversos y crueles protagonizan “Azabache”, “El automóvil” y “La furia”. Por último, pero no menos importantes, ya que son el rol masculino predominante en sus cuentos están los hombres ridiculizados, como en “Los celosos”. En gran parte de los relatos, estos hombres tratarán de preservar su poder, pero no lo lograrán siempre, ya que a lo que se alude en estos relatos es a la superación social de la división de poderes.

En “El automóvil” el narrador conserva una visión machista de la mujer mientras que Mirta, la esposa parece querer ser una mujer autónoma que no quiere renunciar a sus aficiones por estar casada ni asumir siempre la voluntad de su marido. Es curioso, además, que a nivel textual a ella no se le dé la palabra en ningún momento, sí se recoge,

por ejemplo, la voz del narrador o su diálogo con el profesor de francés, pero nunca la voz de Mirta. El esposo muestra su patriarcal visión del matrimonio desde el inicio:

Que una mujer pretendiera correr en las grandes carreras de automóviles y en primera categoría me parecía un síntoma de locura. Siempre pensé que las mujeres no sabían manejar (CC II: 181).

Y luego dichos sentimientos se vuelven celos:

Nadie necesitaba violarla, ella misma era capaz de violarse para dar placer a alguien. Había que poner fin a ese estado de cosas, de otro modo me exponía a matarla en el paroxismo de mis celos. (182)

Cuando Mirta se vio frente al automóvil en tierra firme, casi desnuda se abrazó a la máquina. Es difícil abrazar a un automóvil, pero ella supo hacerlo. Espero que a ningún hombre se le haya abrazado de esa forma. Con violencia la arranqué del capot. ¿Qué significan estas escenas?, le grité al verla en posturas tan provocativas. “Si te violan después, no te quejes” (182).

Los hombres de la narrativa ocampiana sufren de una aguda celopatía. En “Miren como se aman” el hombre admite sus celos ante un ser inferior, un mono que acompaña en las actuaciones circenses a su novia. Celos amargan también al hombre de “Los celosos”, quien llega a preferir la fealdad de su esposas para reducirlos.

Muchos son débiles, vulnerables e inocentes. Así lo demuestra el protagonista de “Hombres animales enredaderas” (CC II), atrapado en la rutina de la supervivencia en una selva tras un accidente aéreo. Este no es un hombre fuerte ya que piensa en el suicidio reiteradamente y se ve incapaz de matar a los pájaros de la selva en la que está atrapado. Son hombres víctimas de sus circunstancias que se pierden ante la abertura de una brecha en la realidad o ante el surgimiento de interrogantes productos de determinadas experiencias a las que son expuestos. Por ejemplo, nada tiene que ver el egoísta y loco marido de “Epitafio Romano” con Flavia, una mujer libre, hermosa y envidiada que llega a ser imitada hasta el extremo por otras mujeres. Las amigas llegan a asemejarse extrañamente a ella, poseyendo la misma estatura, el mismo talle o los mismos senos; de hecho el marido clama: “una sola amiga es igual a todas tus amigas” (CC I: 87). Todo cobra un carácter repetitivo entre ella y su marido Claudio, las mismas amigas, las mismas escenas, los mismos diálogos. La monotonía comienza a ser percibida por ambos, él clama:

La vida parece hecha por personas distraídas [...]. Las cosas se repiten [...]. Un solo día es igual al resto de la existencia. Una sola amiga tuya es igual a todas tus amigas. El vuelo de

aquel pájaro, que incesantemente se acerca al cielo de los árboles, lo volveré a ver en este mismo jardín que honra a Diana. Estas palabras que estamos diciendo ¿no las dijimos ya otro día? (CC I: 87)

A lo que ella contestará “Es cierto, [...] se repiten las cosas, pero nunca son iguales y nunca se repiten bastante” (CC I: 87); sentencia esta que podemos trasladar a la poética de la argentina, en la que muchos temas, sucesos u objetos se repetirán incesantemente hasta el final de su trayectoria.

Otros, no tiene poder de controlar sus metamorfosis, como el príncipe convertido en mono de “Miren como se aman” o Enrique Donadío, que de libre profesor pasa a hombre enjaulado en el relato infantil “Fuera de las jaulas”.

Narrado por una extraña mujer, en “La voz” (REP: 47-49) ella nos cuenta su eterno noviazgo con Romirio, del que adora todos sus atributos salvo la voz, “esa voz visceral, impúdica, escatológica” (REP: 48) y que impide que se produzca el casamiento ante la sorpresa de todo su entorno. Finalmente y dando un giro al relato, Romirio, quien dormía cada noche con su gato es atacado por este en el cuello, quedando el joven sin voz para siempre para satisfacción de la mujer, que lo prefería en silencio. El cuento, por tanto, concluye así:

Romirio quedo sin voz desde entonces y los médicos que lo vieron dijeron que no la recobraría jamás.  
–No te casarás con Romirio –dijo llorando su madre–. ¡Por algo le decía yo a mi hijo que no durmiera con el gato!  
–Me casaré –le respondí.  
Amé a Romirio desde aquel día. (REP: 49)

De forma semejante, comentaremos que la voz de Rufina es la característica más odiada por el narrador de “La persecución”, con quien todas sus amistades quieren unir. Así, con la convivencia y enfermo de odio y rencor un día:

...la golpeó con cualquier objeto que tenga a mano. La última vez fue con el tizón de fuego que por desgracia estaba al rojo vivo. Le marqué la cara con una quemadura indeleble. Nadie pudo borrar la marca, ni el doctor Kaminsky, ni el doctor Negrote, ni el tiempo; el dolor no pareció conmovérlo tanto como la certeza de que esa marca quedaría como una prueba de mi violencia (REP: 116).

El patriarcado había sido uno de los espacios tradicionales del ejercicio del poder masculino. En él, dominan los intereses de los hombres y se oprime a las mujeres, niños, jóvenes, ancianos, homosexuales, minusválidos, miembros del servicio o de la clase



trabajadora humilde, los indígenas, los analfabetos, los explotados, etc. Justo con ello se acaba en estos relatos con la intervención fantástica. El poder patriarcal ha sido sexista, racista, imperialista y homófobo y de nada de ello hay rastro en estos cuentos, sino todo lo contrario, la identidad masculina se constituye en sus ficciones a partir de sus relaciones de dependencia. El hombre en estos cuentos no es libre, tampoco erudito, ni gran trabajador, ni buen padre, de hecho, permanece ajeno al ámbito familiar en casi todos los relatos. No es elocuente ni posee dones ni poderes mágicos casi en ningún caso. Así pues, un cuento con protagonista masculino sin personalidad y débil es Rómulo Pancras de “Atingano” (*Los días de la noche*, CC II: 44-47), un cuidador de un terreno baldío de Buenos Aires ocupado por una comunidad gitana que crecerá ante sus ojos irremediamente. Despechado ante los sobornos a los inspectores municipales, la única forma de recuperar el poder sobre dicha propiedad será, finalmente, unirse al grupo pidiendo la mano de la hija del jefe de los gitanos, Atinganos, la adivina de la familia. Este es un relato sin ningún elemento fantástico ni sobrenatural. De hecho hay referencias a Fidel Castro y su barba, a la corrupción de las instituciones argentinas, a la distribución de la población o al racismo. Por otra parte, en “El enigma” (*Los días de la noche*, CC II) tenemos dos protagonistas masculinos, a Fabio y al narrador. Fabio, que carece de voluntad, ha conocido a Alejandra por teléfono y es un cobarde incapaz de presentarse a la primera cita, aunque en su lugar va su amigo, quien tampoco es capaz de enmendar el error al llevar una fotografía del joven enamorado. Tras el encuentro con la joven y avergonzado por la confusión, los celos de pensar en su futuro noviazgo con Fabio lo impulsan a abandonar al narrador y a Alejandra. De la misma colección es “Celestino Abril”, relato con protagonista y narrador masculinos, el cual tiene acceso a toda la intimidad de Celestino, incluso a la confesión de este en su lecho de muerte, momento en el que se desvela la verdadera cara del santo, generoso y sacrificado Celestino: el asesinato del hermano que tanta fortuna le proporcionó y del que tan arrepentido está. Absuelto el pecado y confesado el crimen a sus allegados, don Celestino sobrevivió y se curó. Atendamos a como se narra el hecho:

–Podré darte la absolución, hijo mío, si haces pública tu confesión. No muestras bastantes signos de arrepentimiento. [...]

Don Celestino, sintiendo que le quedaban pocas horas de vida rezó sin equivocarse, dio orden de dejar pasar a toda al agente, para que oyeran su confesión. Las visitas y los sirvientes rodearon su cama. Exaltado por el relato del crimen, que cautivó la atención de la concurrencia, recobró el pulso y la respiración normales. Algún amigo lo aplaudió, muchos lo abrazaron, otros lo felicitaron al verlo beber, como los oradores, un vaso de agua.

El sacerdote, después de la ceremonia, lo absolvió. Los médicos no tardaron en darlo de alta. (CC II: 64)

Dada la indiferencia del narrador y al tono empleado nos da la impresión de que hemos asistido a un juego de simulación, a una puesta en escena por parte del inteligente Celestino para poder aliviar su culpa y quedar, de nuevo como un santo sincero.

Livio Roca, otro protagonista masculino del cuento homónimo es descrito por su amigo el narrador: “Se llamaba Livio Roca, pero lo llamaban Sordeli, porque se hacía el sordo. Era haragán, pero en sus ratos de ocio (pues consideraba que no hacer nada no era haraganear) componía relojes que nunca devolvía a sus dueños” (CC II: 70). Sin embargo, la desgana y el hastío de Livio se achacan a la muerte de su prometida cuando eran muy jóvenes y que provocó que Livio no volviera a tener contacto femenino hasta la venida de Clemencia, quien será asesinada de un balazo como acto de venganza tras haber lucido el sombrero que Livio le confeccionó con la tela de la bata de su abuela, reliquia de adoración para algunos miembros, quedando de nuevo soltero y triste.

De los pocos hombres valientes es el caballero de “El bosque de Tarcos”, con estructura y protagonistas del cuento tradicional. Otro hay en “George Selwyn”, que se inicia indicando el marco espacial y temporal, Inglaterra, 1719 y es de los pocos cuentos en el que el hombre posee poderes mágicos, aunque sea un don torturador “decían que tenía el placer de ver a personas condenadas en el momento de la ejecución” (CC II: 201). Relatado en primera persona la historia sale a colación por el narrador porque el momento ficticio de la escritura, en la Argentina de 1945 ha aparecido un poema atribuible a George Selwyn. Lo que sorprende es que “el lenguaje no concuerda con la época, pertenece más bien a la época prerrafaelista” (202) lo que llevaría al caballero a ser un viajero en el tiempo. De nuevo, la ambigua y fantástica conclusión del narrador:

Tantos misterios quedan en la vida sin aclarar que este puede pasar inadvertido, salvo que George Selwyn haya sido un fantasma que apareció en 1945 en Buenos Aires.

Los ingleses siempre amaron a los fantasmas y amaron establecerse en Buenos Aires. ¿El tiempo no cuenta, no existe? (CC II: 203).

El cuento reflexiona también sobre la escritura, sobre las diferencias en el estilo y la retórica a lo largo de los tiempos y sobre la fijación de la autoría de poemas antiguos.

Por último, “El Moro” tiene dos paratextos, una dedicatoria a Luis Saslavsky, director de cine argentino y un epígrafe; “Indio volvéme mi moro/ que me has llevado la

vida”, dos versos de la canción “El Moro” (1918) de Carlos Gardel, que está vinculada con el tema del relato. En el cuento, un niño de ocho años se embarca con Francia como destino para llevar unos caballos entre los que se encuentra el Moro, su favorito. Durante la travesía sufrirá toda clase de maltratos por parte de la tripulación pero al final logra su propósito: salvar al animal de la muerte. Es un cuento con única presencia de varones en los que solo hay alusiones a la madre del chico. Los marineros son hombres rudos y violentos que no dudan en maltratar al chico, vengarse de otros tripulantes, o robar y emborracharse. No encarnan, pues, ninguna cualidad moral destacable ni positiva.

Entonces, por lo general, los protagonistas masculinos de la obra de Silvina Ocampo son obstáculos para las mujeres e incluso para la fantasía. Todos sus rasgos asociados a la masculinidad se llevan hasta el extremo. Si son celosos, este delirio les lleva a la locura o la violencia, otros impiden que sus mujeres sean felices, o la violencia que ejercen sobre ellas o sobre los niños anula a estos personajes. En adición, los grandes crímenes, los hechos más traumáticos, como las violaciones, los asesinatos o el maltrato infantil o femenino son provocados siempre por varones en estas ficciones. Así pues, ellos son los actantes del mal, los realizadores del crimen, los culpables de toda degeneración personal o social. La crueldad y la perversidad femeninas o infantiles casi siempre serán más sutiles, más inteligentes, menos violentas. Si los niños se vengan lo hacen como parte del juego o por acabar con un orden o una imposición asfixiante. Las mujeres, las malas madres, actúan fuera de la ley para liberarse del poder patriarcal, como resultado de alguna patología clínica o para eliminar el poder del hombre. De hecho, si ellos acaban siendo sus víctimas lo serán por desobedecerlas o como resultado de sus propias leyes o imposiciones, por ejemplo, tras el matrimonio sufrirán celos, al liberar al más desfavorecido acabarán encerrados, si cumplen una misión divina no serán recompensados o si son coleccionistas los objetos acabaran torturándolos. Otros hombres se utilizan para parodiar algunas cualidades que les habían atribuido a las mujeres. Muchos hombres aquí lloran, son curiosos, son vulnerables o ante las palabras de odio de las mujeres, son incapaces de competir con ellas o rebatirlas, como en “El automóvil”, incluso, incapaces son hasta de competir por el amor de ellas frente a un animal, como en “Miren como se aman” o “Paisaje de trapecios”. Por último, es notable para nosotros los lectores que muchos de ellos están ausentes, sobre todo en el ámbito doméstico, ya que la mayoría de las casas están ocupadas por la servidumbre, las señoras y los niños, si algún

hombre aparece, prácticamente nunca será el padre, sino el vecino, el jardinero, el amante o el tendero.

### 4.1.3 Niños

Los niños son componentes en un segundo plano de la organización oligárquica, estando relacionados con otros tantos elementos y personajes marginalizados por la sociedad patriarcal que Silvina incluye en su obra: las mujeres, el lumpen, los animales o los sirvientes. Según López-Luaces, la autora “privilegia la infancia sobre la madurez como un modo de subvertir las estructuras sociales del mundo adulto –familia, amistad, religión, educación.”<sup>45</sup> Estos niños aparecen en lugares disímiles o poco apropiados para ellos ejerciendo una voluntad y un saber que tampoco les eran característicos, ya sean personajes o narradores, lo que conlleva que sean los que puedan aumentar, en ocasiones, la perspectiva grotesca en muchos cuentos. La infancia descrita por Silvina Ocampo en sus relatos “no parece, sin embargo, haber sido filtrada por la censura del adulto, que decide lo que ha de recordar y desecha lo que prefiere olvidar. Es una memoria clara, omnívora, atroz.”<sup>46</sup>

La infancia se exhibe en los cuentos y en las novelas de Ocampo como un período de fascinación, pero no esa niñez inocente y neutral, sino sobre todo se prefiere escribir sobre esos niños, o especialmente niñas, atípicos y malvados que sus acciones y pensamientos suponen una desacralización de la niñez y de todos sus valores y actitudes. Los niños y niñas de los textos se desvincularán del mundo adulto con ciertas actitudes precoces y crueles, mientras que otros mostrarán una inusual inteligencia y dominio sobre los mayores. Podríamos llegar a hablar de la infancia como una forma de disfraz, como un momento en el que ocultos bajo la apariencia de inocencia e ignorancia, los niños son capaces de demostrar un saber que se les creía ausente o posterior. Así, para Mattalía, “la dúctil figura de niños y adolescentes, su condición de seres informes, no acabados, permite el juego de figuras que se mueven en la frontera de lo permitido y lo

---

<sup>45</sup> Marta López-Luaces, *Ese extraordinario territorio: la representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*, (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001), 104.

<sup>46</sup> Cozarinsky, “La ferocidad de la inocencia” prólogo a *Silvina Ocampo: antología esencial*, 12.

excluido.”<sup>47</sup> Por su parte, en “La nena terrible” de Matamoro, primer análisis sobre la importancia de los niños como personajes y narradores en la narrativa ocampiana, se les enfrenta al resto de miembros de una clase social, igualmente deficitaria o marginal.

La nostalgia con la que se ve la infancia es atribuida a la dimensión autobiográfica, como destacó Bianco en la reseña a *Viaje Olvidado* ya comentada. A la vista de ello, Mancini<sup>48</sup> rastrea los referentes históricos de los cuentos de la narradora, esos mendigos que acudían a la casa de San Isidro, la remisión a las clases sociales altas, las fiestas, las institutrices europeas o los viajes. De todas formas, se quedan estos datos en meras remisiones breves o detalles atribuibles a Ocampo pero poco precisos y contaminados de una excesiva fantasía, que pronto se aleja de una infancia conocida o en apariencia real para sumergirnos en una temprana juventud sin reglas, irreal, intuitiva y que tan pronto es anhelada como se provoca su destrucción. De hecho, como se afirma en “El impostor”, “Atravesar la infancia es una severa prueba para la razón” (CC I: 144) ya que, en ella, realidad e imaginación se vuelven equivalentes.

Los estudios fundamentales sobre la infancia surgen en Europa durante el siglo XVIII no solo con respecto a su aparición como motivo literario o artístico en general, sino como un componente fundamental de la organización sociopolítica, atribuyendo al niño desde entonces nuevas funciones sociales. En el ascenso de la burguesía había primado la privacidad familiar y el papel de la mujer como madre dentro del núcleo familiar, posición esta avalada por el psicoanálisis y que autoras como Silvina Ocampo o Norah Lange rebatieron en el ámbito hispanoamericano. La valoración de la infancia que se realiza en los cuentos o en *La torre sin fin* es similar a la que habían hecho los surrealistas, como Breton o Villiers y que era una recuperación de la concepción romántica del niño. Para los surrealistas, esta etapa vital fue vista como un periodo de libertad e inocencia, lleno de creatividad espontánea; una época en la que la sociedad todavía no ha aprisionado a la persona, que se mantiene pura y el niño sería el único capaz de captar una realidad mucho más verdadera y libre de prejuicios.

Martínez Pérsico<sup>49</sup> realiza un estudio sobre cómo es presentada la infancia en *Viaje Olvidado* siguiendo los aportes de la psicología cognitiva de Jean Piaget<sup>50</sup>. Según ella,

---

<sup>47</sup> Sonia Mattalía, “Imperio de los sentimientos. Imperio de la angustia”, *Pasajes*, núm. 19, Valencia, (Invierno 2005-2006): 75.

<sup>48</sup> Mancini, “Amo y esclavo, una relación eficaz: Silvina Ocampo y Jean Genet”, 73-86.

<sup>49</sup> Marisa Martínez Pérsico, “Resurrección de la infancia y literalidad discursiva en *Viaje Olvidado* de Silvina Ocampo. Un abordaje transdisciplinario de lo fantástico desde la psicología cognitiva”, *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 4, (2012): 1-9.

muchos de los personajes actúan como si entendieran la realidad de una forma prelógica, egocéntrica, animista, atomista, concreta y acumulativa. Los niños, pues, toman la literalidad de la imagen, la metáfora y el símbolo, rasgo que como señaló Todorov, también es característico de la literatura fantástica. Piaget reconoció una serie de pensamientos comunes permanentes en diferentes edades como el pensamiento intuitivo, el concreto y el formal o el hipotético-deductivo. La primera infancia es ese momento antes de la comprensión de la función simbólica en el que el pensamiento es todavía concreto, ligado a los impulsos empírico, prelógico, egocéntrico, animista y tomista.<sup>51</sup> Esta concepción es asumida por muchos de los niños ocampianos, inocentes e incapaces de encontrar el lado racional de los hechos.

Con respecto a los personajes menores de sus cuentos para niños, nunca antes en la literatura argentina de este género habían aparecido jóvenes tan extraños, especialmente las niñas feas, curiosas, crueles, ultrajadas o defectuosas. Siendo menos ficcionales, sentimos la tentación de relacionar, por ejemplo, los *Cuadernos de Infancia* (1937) de Norah Lange con otras memorias o autobiografías ficticias que tuvieron, a su vez, contacto entre ellas, como son las *Memorias de Leticia Valle* (1946) de la catalana Rosa Chacel (1898-1994) que residió en Buenos Aires desde 1939 hasta finales de los sesenta; y el relato “Autobiografía de Irene”, de Silvina, que comparte con las otras autoras la evocación de la muerte y la enfermedad cuando a la infancia se refieren. *Viaje Olvidado* y *Cuadernos de infancia* fueron publicados el mismo año y guardan semejanzas como han indicado muchos aunque la infancia es tamizada en la ficción de Ocampo. Al respecto Roger afirma:

En conclusion, nous pouvons nous demander dans quelle mesure *Cuadernos de infancia* et *Viaje olvidado* proposent dans leur diégèse et dans leur écriture, une mise en abyme de la scène de la crise, et qui va au-delà du simple récit d'événements traumatiques et qui s'inscrivent dans une écriture du chaos et de l'instabilité. Nous pouvons nous demander si la crise dans le sujet narratif, dans le temps, la focalisation, la rupture des codes, ne peut

---

La misma autora, en mayor profundidad trata el mismo tema en “Una lectura genética de los cuentos de Silvina Ocampo en *Viaje Olvidado* (1937)” en Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar (Coord.): *Alma América. In honorem Prof. Victorino Polo*, vol.II, (Murcia: EDITUM, 2008).

<sup>50</sup> Jean Piaget (1986-1980) fue un psicólogo suizo creador de la epistemología genética cuyos aportes enriquecieron el campo de la psicología genética con estudios sobre la infancia y su teoría del desarrollo cognitivo.

<sup>51</sup> Jean Piaget, *Seis estudios de Psicología*, (Barcelona: Planta Agostini, 1993), 89.

s'étendre à un autre territoire, le territoire du langage, de la littérature dont les deux textes figurent la primauté.<sup>52</sup>

No obstante, Lange no fue la única mujer que por estos años publicó una obra con tema de recuerdo infantil. Por ejemplo, de 1937 es *Viajes alrededor de mi infancia* de Delfina Bunge, otro libro que lidia con la visión infantil, con sus respectiva infancia con un filtro ficcional más o menos acusado. En consonancia, la narrativa de Elena Garro tiene la concepción de la infancia como un tiempo mágico, desprovisto de lógica y leyes. Por su parte, Alejandra Pizarnik realizó un viaje a su infancia en su lírica, lo que le llevó a vivir en una nostalgia desgarradora al sentirse lejos de la inocencia y de la armonía primigenias, aunque esa añoranza se convertirá en un tortuoso sufrimiento, que configuraran un yo sombrío y oscuro impotente ante una realización vital inalcanzable. Evoca la infancia como ese espacio de libertad, de lo salvaje, de sueño profundo y primordial. Frente a todas ellas, Julio Cortázar, comparte su visión de la infancia para Silvina como territorio utópico y perdido, un origen al que el adulto quiere volver y que resultará inalcanzable. Otro escritor, Felisberto Hernández, hunde muchos de sus argumentos en la infancia, vista a veces como tiempo mítico, recreando recuerdos y evocando un tiempo pasado más positivo. Toma, incluso, la mirada de la infancia, aludiendo a las emociones del niño y su forma de enfrentarse al mundo.

Según Ballesteros Rosas, en la obra que estudiamos “se mezclan la voz de la infancia y la voz de la razón”<sup>53</sup>, y ello combina la mirada infantil, irracional e imaginativa con la racionalidad y la regulación del comportamiento del hombre adulto. Además, no se trata solo de la infancia como periodo ideal y carente de peligros, sino que muchos cuentos están ambientados en una niñez atormentada. Por un lado podemos encontrar a infantes que evidencian una crueldad tan intensa que se les llega a atribuir a fuerzas sobrenaturales. Son niños que muestran una argucia fuera de lo común, con la cual son capaces de manipular la realidad o al orden adulto valiéndose de la máscara de inocencia que implica la juventud. Por otro, habrá cuentos en los que los niños son el polo opuesto a la perversidad de los adultos, convirtiéndose en víctimas de un mundo infantil ubicado al margen del orden adulto, lo que tiene dos consecuencias posibles, o

---

<sup>52</sup> Julien Roger, « Crise et autoreprésentation. Silvina Ocampo et Norah Lange », *Líneas, Numéros en texte intégral*, 4/ Juillet 2014 : Crises et représentations, Partie 2 : Représentations littéraires de la crise. Disponible en: <http://revues.univ-pau.fr/lineas/1349>. Consultado el 23/09/2014.

<sup>53</sup> Luisa Ballesteros Rosas, *La escritora en la sociedad latinoamericana*, (Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle, 1997), 206.

son marginados por dicho orden, o reaccionan sorpresivamente ante el orden adulto con una ferocidad inesperada. Los niños presentados en los relatos muestran una inteligencia prematura y un manejo del lenguaje más fluido e impropio para su edad, una doble intención en lo dicho o realizado y además, cuentan con sus propias leyes ajenas a las del orden adulto, al cual superan o pactan con él. Son muchos los cuentos en los que figuran niños desde la primera recopilación, siendo *Autobiografía de Irene*, la obra en la que no se cuenta con ninguno de ellos. Hay quien vincula la crueldad de la que son capaces estos niños con la educación recibida, restrictiva y carente de toda libertad de movimiento que tenían los niños por fecha. Para ello se recurre a la biografía de la autora, la menor de las seis hermanas y miembro de la oligarquía porteña, lo que conllevaba la necesaria aprobación parental de cada uno de sus actos y una restrictiva formación.

Hablamos de infancia, pero quién sabe en qué medida de recuerdos infantiles. Habrá cuentos que lleguen a parecernos relatos autobiográficos de infancia, de hecho, su hermana Victoria intuyó ver en ellos algo del pasado juvenil compartido o “la aparición de una persona disfrazada de sí misma.” Esta impresión de que lo leído es cierto se debe al ambiguo uso de la primera persona que hace la autora, como en los comentados “Cielo de claraboyas” o “La calle Sarandí” en los que tenemos un *yo* que nos proporciona algunas marcas que podríamos atribuir como autobiográficas o próximas a la realidad; por ejemplo, la narradora de “La calle Sarandí” podría coincidir con Silvina en que ambas tienen seis hermanas y mientras que la escritora perdió a su hermana Clara, la narradora ficticia las pierde a todas. Se confunden así las fronteras entre lo narrado y lo vivido. Cuentos como “Autobiografía de Irene” o “El pecado mortal”, ambos en primera persona tienen a una narradora que rememora un episodio infantil. Esta retroactividad enfrenta la mirada infantil con la de la adulta y manifiesta la dificultad de recuperar la pureza y la claridad de la mirada del niño.

En *Viaje Olvidado* los niños protagonizan relatos como “Los funámbulos”, “El vendedor de estatuas”, “La siesta en el cedro”, “Viaje Olvidado” o “El palacio de los lagos”, entre otros tantos, y que ya revelan a esos chicos que luego recorrerán toda su producción, los cuales, pertenecen a diferentes status sociales y negocian con esas barreras que separan dichas clases y los dividen a unos y otros, o a ellos de los adultos, quienes tratan de entender, comunicarse o controlar a los niños, encontrándose con frecuencia con obstáculos que lo impedirán. Recordemos que esta colección, según su hermana Victoria, contenía episodios de una infancia compartida entre ambas, pero



marcada por la diferencia de edad entre una y otra y entremezclada con los sueños. Para Linck

Después de *Viaje Olvidado*, Silvina Ocampo toma aparentemente sus distancias con su infancia. Pero todos sabemos –y los escritores lo experimentan– que los personajes tienen una función compensadora. Me pregunto si lo fantástico no será entonces una manera para ella de seguir conservando el lazo con la infancia, permitiéndole rescatar lo más valioso: la capacidad de crear, dentro del orden habitual, una dimensión aparte.<sup>54</sup>

Estas relaciones, abandonadas en *Autobiografía de Irene* se retomarán en *La furia y otros cuentos*. De hecho, en este último, dieciséis de los treinta y cuatro cuentos tienen a niños como protagonistas, como narradores o actantes. Muchos de estos niños son portadores de cualidades sobrenaturales. En primer lugar, en “Autobiografía de Irene”, podríamos considerar a la joven Irene como una parricida imaginaria, ya que la adivinación o el pensamiento de la muerte de su padre en la niñez, se convierte en realidad. Es un cuento más en el que los bienintencionados padres subestiman la naturaleza de sus hijos, la cual es asumida cuando ya no hay remedio ni vuelta atrás. En “Autobiografía...” la mujer es a la vez niña debido a las continuas superposiciones temporales. Su paso a la madurez, su alejamiento de la infancia, se produce con la muerte del padre, hecho que ella previa e involuntariamente conocía: “me creí culpable de la muerte de mi padre. Lo había matado al imaginarlo muerto.” (CC I: 163) La indiferencia que muestra ante tal acontecimiento no fue perdonada por nadie, conllevando esa desconfianza el paso a la adultez. Ocampo llegó a escribir en algún momento “no inventes lo que no quieras que exista”<sup>55</sup>, razonamiento que ella parece que no aplicó en vida, ya que imaginó e inventó todo tipo de universos que más parecen pesadillas; pero también es una locución que podríamos adscribir a Irene Andrade, quien convierte en real lo pensado. Otro don sobrenatural parece que poseen las niñas de “El pabellón de los lagos”, en el que las dos amigas protagonistas muestran una inteligencia fuera de lo común. El breve cuento más que una historia desarrolla una imagen onírica en la que todo parece posible, desde el encierro de una equilibrista que baila aislada en una caja de cristal a la posibilidad de mover palmeras para descubrir el tesoro que hay bajo ellas:

---

<sup>54</sup> Anouck Linck, “Sangre y poesía: resonancias cinematográficas de Cocteau en “Cielo de Claraboyas” de Silvina Ocampo”, *Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, Réécritures I*, Université Paris-Sorbonne, n°4, Milagros Ezquerro (dir.) y Julien Roger (ed.), 2009, [<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/linck.pdf>], 3. Consultado el 04/05/2016.

<sup>55</sup> Sentencia recogida en la sección “Epigramas”, en Silvina Ocampo, *Ejércitos de la oscuridad*, (Buenos Aires: Sudamericana, 2008).

caracoles o piedras preciosas; con los primeros se dedican a oír el mar, con las segundas, se hieren a sí mismas.

Existen otros cuentos en los que se nos relata este momento exacto en el que los niños descubren una realidad diferente a la suya, por ejemplo, en “El remanso” o en “La siesta en el cedro”, en el que un joven se lamenta de la muerte de un amigo, pérdida que resulta indiferente para el adulto. Asimismo, en un momento de descubrimiento se enclava “Viaje Olvidado”, en el que la niña quiere descubrir o, más bien, recordar ese *viaje olvidado*, el momento de su nacimiento, metafóricamente oculto bajo el viaje que *todos* los niños hacían desde París. Aunque tenga un narrador heterodiegético, adapta el vocabulario y las expresiones al habla infantil de la niña que sigue creyendo que los niños vienen de París y que las mujeres se colocan globos en sus barrigas mientras esperan dicha llegada, hasta que un día:

jugando en el cuarto de estudio, la hija del chauffeur francés le dijo con palabras atroces, llenas de sangre: “Los chicos que nacen no vienen de París, y mirando a todos lados para ver si las puertas escuchaban dijo despacito, más fuerte que si hubiera sido fuerte: “Los chicos están dentro de las barrigas de las madres y cuando nacen salen el ombligo”, y no sé qué otras palabras oscuras como pecados habían brotado de la boca de Germaine, que ni siquiera palideció al decirlas. (CC I: 75)

Desvelado el secreto, llega la tragedia, y la fantasía en forma de metamorfosis y oscuridad:

Un momento después, cuando su madre dijo que iba a abrir la ventana y la abrió, el rostro de su madre había cambiado totalmente debajo del sombrero con plumas: era una señora que estaba de visita en su casa. La ventana quedaba más cerrada que antes, y cuando dijo su madre que el sol estaba lindísimo, vio el cielo negro de la noche donde no cantaba un solo pájaro. (CC I: 75)

En “El vendedor de estatuas” contamos con otra muestra de perversidad infantil encarnada en Tirso, niño de siete años que acosa y causa la muerte de Octaviano, un adulto, siendo así el niño, como en otras tantas ocasiones, el agente del mal. El narrador le otorga omnipresencia al adulto en este cuento, en el que se nos expone el miedo absurdo que siente este solitario varón hacia Tirso. Este hombre se dedica a copiar estatuas hasta el punto de quererlas como si de personas se trataran, es decir, mostrando un evidente fetichismo hacia estos objetos inanimados nada inusual, por cierto, en los relatos de Silvina Ocampo. Sin embargo, de repente, desarrolla un miedo a Tirso sin

razón aparente y decide huir de él e ignorarlo. El niño, desconocedor de sus sentimientos, no entiende el comportamiento de Octaviano. Vemos el infantilismo del adulto en contraste con el poder que tiene Tirso sobre él, quien lo domina y controla con su sola presencia. Al final, el vendedor aterrorizado, decide ocultarse en el armario por las noches, lugar en el que Tirso lo encierra y acaba con su vida como acto de venganza por la indiferencia mostrada.

Por otro lado, en “La muñeca” de *Los días de la noche*, la niña adivina, libre y sin orígenes que rijan su destino, no es capaz de recordar su procedencia ni conoce a sus padres. Esto hace que la chica goce de una libertad pura debido a que se ha librado de toda imposición social o familiar. Es ella la que crea y ve su futuro. Sobre este, Amícola afirma que:

En esta escritora se da, en mi opinión, la mayor crisis en la problemática femenina en su cuento titulado “La muñeca”, que aboga por una liberación de imposiciones de género, y que corre paralela a las protestas emancipatorias de María Luisa Bemberg, con la que le une un vínculo social muy profundo.<sup>56</sup>

Otro niño victimario aparece, por ejemplo, en “El caballo muerto” quien mata al inocente equino con el que se paseaba junto al jardín de las pequeñas niñas que lo contemplan admiradas. Si él realiza tal atroz acto, hay alguien que obtiene un beneficio: la celosa institutriz testigo del rechazo de las niñas en favor del joven y de su animal. Así, el relato concluye tras la muerte del animal con un “Miss Harrington, que estaba recogiendo datos históricos, se sonrió encima de su libro al verlas llegar” (CC I: 23), aludiendo a la felicidad que le provoca tal asesinato. Otro chico perverso, aparece en “Voz en el teléfono”, quien prende fuego a su madre y a sus amigas cuando conversan sobre temas femeninos en un acto de venganza tras haber sido expulsado de su lado después de haberlas espiado mientras estas comentaban los respectivos engaños a sus maridos. Es un cuento lleno de elementos que remiten a la sexualidad femenina y al paso del niño a la madurez. La narración termina con la idealización de la madre muerta, aunque lo único que se salva del incendio es la figurita que representa a una madre con su hijo, metafóricamente representación de la sublimación artística, del triunfo del arte sobre las relaciones personales y de la eliminación de la identidad y del origen del niño al acabar con su progenitora

---

<sup>56</sup> José Amícola, *La batalla de los géneros. Lo novela gótica versus la novela de aprendizaje*, (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003), 239.

“La oración” (*La furia*) es protagonizado por otro niño asesino, el cual tras ahogar a su propio amigo en un charco es recogido por una generosa señora, Laura, en su casa, que justamente fue testigo del crimen sin impedirlo ni sobresaltarse. Poco a poco, comienza a percatarse de la precoz perversidad de Claudio: el niño de ocho años, intenta matar al perro y odia a su marido, odio que aprovechará en su propio beneficio. No obstante, todo aquí parece haber sido un plan cruel y perfecto trazado por ella. Durante la confesión sacramental, escuchada por el chico, ella había admitido no amar a su marido, y que el niño acabe con él se convierte en su única y anhelada salida. Es, además, otro ejemplo de violación de la mujer, ya que Laura será ultrajada por el obrero que trabajaba en el domicilio familiar días antes de contraer matrimonio.

La violencia es ejercida por la niña Winifred en “La furia”, que quema y asesina a su amiga Lavinia, crimen motivado por los celos y la envidia. Lavinia encarna las cualidades de la mujer ángel, tanto con respecto a la belleza como a su comportamiento, al contrario que Lavinia, ejemplo de mujer fatal. Estos crueles niños, ansiosos de poder y de ejercer la dominación sobre el otro se oponen, en muchos de los relatos, a los adultos que nunca crecen, siendo esta una manera de inmortalidad, una forma alternativa de vivir sin morir que está presente en “Viaje Olvidado”, “Autobiografía de Irene” o “Icera”.

En “Viviana la curiosa”, cuento infantil, la niña mezcla crueldad con una inocencia que la lleva a la extrema curiosidad. Por otro lado, en “El diario de Porfiria Bernal” la joven malvada relata sin miedo y sin dudas sus visiones y sus crueles comportamientos en un diario falso e inventado empleando un tono confesional e inocente. Con respecto a “La casa de los relojes”, cuento narrado por un niño con un destinatario concreto, cumple con la tarea de redacción de la profesora de la escuela, aunque el texto se acabe convirtiendo en el testimonio de un crimen. Es una historia de crueldad en la que, tras un bautizo, el narrador sigue a un grupo de chicos que humillarán y matarán al plancharle la joroba a Estanislao Romagán, el relojero jorobado:

– ¿Me desnudo? –interrogó Estanislao.

–No –respondió Gervasio–, no se moleste. Se lo plancharemos puesto.

– ¿Y la giba? –interrogó Estanislao, tímidamente.

Era la primera vez que yo oía esa palabra, pero por la conversación me enteré de lo que significaba (ya ve que progreso en mi vocabulario).

–También te la plancharemos –respondió Gervasio, dándole una palmada sobre el hombro.  
(CC I: 202)

Observamos como la atrocidad no se narra explícitamente, sino que se insinúa: “Aquello parecía, aunque usted no lo crea, una operación quirúrgica. [...] entonces, para mí al menos, se terminó la alegría. Comencé a vomitar.” (202) Finalmente, el inocente niño tras la desaparición del relojero, le preguntará a su madre dónde fue Estanislao, ante lo que contesta, típicamente, con un “Se fue a otra parte” (202). De cualquier modo, en estos casos los chicos han obrado como adultos, desafiando con sus acciones lo esperable y a todo el aparato legal. Con la lectura se desprende que asumir el rol adulto implica el crimen, el asesinato, el maltrato y la crueldad. La imitación del otro, del mayor, por parte de los niños, se lleva al extremo, se rebasa el límite hasta el extremo opuesto. En este sentido, Calafell Sala afirma que,

Del centro al margen y, desde aquí, a la ruptura, la infancia toma posiciones y se reivindica en todo su poder: porque es a través de ella que la distancia que media entre el decir y el hacer disminuye; y porque es también mediante su mirada que es posible desafiar un universo—el de los adultos, y más generalmente, el de los humanos— que les es tan hostil como enajenador.<sup>57</sup>

Es el anterior, además, uno de los máximos exponentes para Gisle Selnes de la obscenidad, la crueldad y la abominación que surge en muchos de los relatos de Silvina, como también ocurre en “Las fotografías”, “Azabache”, “La casa de azúcar” o “Cielo de claraboyas”, ejemplos que le sirven para exponer su tesis sobre la obscenidad y la perversión presente en sus relatos y que derivarían de una particularidad que adquirió el género fantástico en pluma femenina. A los niños se les permite subvertir la realidad y el orden, pero no con la inocencia en estos casos, sino mediante sus acciones crueles, atroces y monstruosas. Se convierten pues, en niños terribles, practicantes de mal y antagónicos a los modelos tradicionales. Otros, por el contrario, se niegan a la pérdida de la inocencia, como la chica de “Icera”—incluido tanto *Las invitadas* y *La naranja maravillosa*—, en el que la chica se niega a crecer y encuentra como solución a tal disyuntiva vestir la ropa de muñecas que le regalaba el juguetero del Bazar Colón, ya que “si diariamente se calzaba los zapatitos, si se ponía el vestido, los guantes y el sombrero de muñeca, forzosamente siempre seguiría siendo del mismo tamaño”(LNM: 47).

Por su parte, en “Los amigos”, Cornelio, a medio camino entre santo y endemoniado, media con sus poderes para provocar la enfermedad o la muerte de los

---

<sup>57</sup> Nuria Calafell Sala, “La conjura de la invisibilidad: el sujeto infantil en algunos cuentos de Ana María Matute y Silvina Ocampo”, *Lectora*, núm. 16, (2010):171.

otros. Cornelio, un niño místico y devoto, no se aparta de su misal y presume de que “cuando rezo para pedir una gracia, me la conceden” (CC I: 304). Opuestamente, al narrador, a la sombra del bondadoso Cornelio, le es asignado el papel de perverso por los demás. “La dominación que ejercía Cornelio sobre mí era grande: jamás quise lo contrariarlo, ni disgustarlo, ni herirlo, pero él exigía que lo contrariara, que lo disgustara, que lo hiriera” (CC I: 304). Luego se descubre que las oraciones del niño tienen fines macabros: si pidió una inundación que se volvió mortal para muchos fue para no ir al colegio y el propósito de la epidemia fue acabar con la profesora y su tía. Luego, si el narrador o su amigo Andrés se vuelven en su contra, los castiga con enfermedades o caídas. Todo hasta que un día, el cansado narrador planifica una venganza: provocar la muerte de Cornelio, el brujo, incitándolo a sumergirse en las revueltas aguas:

Luego oí que Cornelio pronunciaba su propio nombre. No advertí, tan grande era mi estupor, que Cornelio se había arrojado al agua; no trataba de alcanzar el pájaro; se debatía en el agua, se hundía, pues no sabía nadar. Andrés le gritó sin inmutarse, con voz agria, de loro:

–Atorrante. ¿De qué te sirve ser brujo?

Comprendí, después de muchos años, que a último momento, Cornelio cambió el contenido de su último ruego: para salvarme, a cambio de la mía, que tal vez ya estaba otorgada, pidió su propia muerte. (CC I: 308)

Como vemos en el ejemplo anterior, la perspectiva del adulto se interpone en el desenlace del relato y lo reelabora. Quizás, para poder librarse de la culpa el narrador busca una explicación alternativa a lo sucedido y provocado por él.

En “Los funámbulos” nos movemos entre la crueldad, el humor y la parodia. Tenemos a una madre sorda, planchadora de una casa burguesa, y a sus hijos, quienes se entretienen con toda clase de raros juegos inspirados por un libro circense. A medida que las acrobacias practicadas se complican, la angustia se incrementa, sobre todo la experimentada por lector causada por el tono liviano del narrador, cuyo culmen está en el salto final de los niños desde la ventana del tercer piso, que causa la muerte de ambos ante la impasividad de la madre, quien los ve caer y tan solo “sonríe y sigue planchando” mientras recuerda sus primeros saltos en el circo. Este relato tiene como actantes a dos niños, Cipriano y Valerio, los cuales parecen desarrollar una temprana vocación circense con trágico desenlace. Asumiendo la infancia como el momento propicio para el descubrimiento de las cosas prohibidas, pronto Cipriano comienza a practicar difíciles y arriesgadas acrobacias en un intento de imitar a sus ídolos del circo alentado por su

hermano enfermo. El cuento se resuelve, de nuevo, con una muerte desprovista de toda tragedia y percibida con toda naturalidad, tanto por la madre como por la narradora:

...parados en el borde del tercer piso, dieron un salto glorioso y envueltos en un saludo cayeron aplastados contra las baldosas del patio. Clodomira, que estaba planchando en el cuarto de al lado, vio el gesto maravilloso y sintió, con una sonrisa, que de todas las ventanas se asomaban millones de gritos y de brazos aplaudiendo, pero siguió planchando. Se acordó de su primera angustia en el circo. Ahora ya estaba acostumbrada a esas cosas. (CC I: 42)

Si antes eran dos niños los que jugaban, ahora son dos jóvenes protagonistas femeninas las que se divierten con extraños y anormales pasatiempos. Alcanzando sus objetivos, logran intercambiarse sin que nadie lo perciba, llegando a asemejarse por completo, lo que implica un juego, no de niños, sino con el destino. “Las dos casas de olivos” revela la obsesión anormal de ambas por la vida de la otra, la cual alcanzan aunque el desafío al destino y a las leyes naturales tenga un final funesto: la muerte de ambas.

Otros niños precoces son Ruperto, rodeado de mujeres en “La santa” o los fieles y crédulos alumnos de “Fuera de las jaulas”, quienes liberan a los animales del zoológico colaborando con su profesor. También en *La promesa*, en el capítulo dedicado a “Alberto, Julio, Perfecto y Clodomiro”, descritos como *cuatro niños sucios*, que además son violentos, fuman, amenazan y dan golpes a otros chicos. En “Anillo de humo”, narrado en forma de discurso íntimo, nos expone una serie de recuerdos detallados que van desde las sensaciones, los sentimientos hasta los primeros dolores del alma de una niña de tan solo once años que pasó por su primera experiencia amorosa. Otras experiencias tortuosas que se cuentan con naturalidad son las de niña menor de “La familia Linio Milagro”, quien toca el piano mientras su casa arde en llamas una noche y muere “como Juana de Arco oyendo voces.” (CC I: 77), o bien, en el mismo tono es anunciada la violación infantil de “La calle Sarandí” y los estragos que provocan los recuerdos de tal atrocidad en la vida posterior de la niña, la cual, ya desde la vejez relata el traumático episodio:

De una de las ventanas surgió una voz enmascarada por la distancia, persiguiéndome, no me di vuelta pero sentí que alguien me corría y que me agarraban del cuello dirigiendo mis pasos inmóviles adentro de una casa envuelta en humo y en telarañas grises. Había una cama de fierro en medio del cuarto y un despertador que marcaba las cinco y media. El hombre estaba detrás de mí, la sombra que proyectaba se agrandaba sobre el piso, subía hasta el techo y terminaba en una cabeza chiquita envuelta en telarañas. No quise ver más nada y me encerré en el cuartito oscuro de mis dos manos, hasta que llamó el despertador. Las horas habían

pasado en puntas de pie. Una respiración blanda de sueño invadía el silencio; en torno de la lámpara de kerosene caían lentas gotas de mariposas muertas cuando por las ventanas de mis dedos vi la quietud del cuarto y los anchos zapatos desabrochados sobre el borde de la cama. Me quedaba el horror de la calle para atravesar. Salí corriendo desanudando mis manos; volteé una silla trenzada del color del alba. Nadie me oyó. (CC I: 55-56)

Más aún, en este cuento surge un niño con carácter fantasmagórico, el cual le habla a su tía mientras esta cree que dicho discurso procede de una cuna vacía, de una radio, un niño este que podría haber sido suyo si hubiera resultado embarazada. Asimismo, víctima de la perversidad de los adultos es el pequeño de “El retrato mal hecho”, que relata el asesinato de un niño por su niñera, quien en cierto sentido, materializa la voluntad de una madre abúlica a la cabeza de una familia numerosa y acomodada. Aquí el niño es la víctima de las reacciones del adulto y no al contrario, y la muerte es tratada de forma natural y desprovista de toda trascendencia o importancia. De hecho, tras encontrar a su hijo muerto en un baúl, la madre, Eponima clama con toda naturalidad: “Niño de cuatro años vestido de raso y algodón encarnado. Esclavina cubierta de un plegado que figura como olas ribeteadas con un encaje blanco...” (CC I: 33), atendiendo pues a la vestimenta y no a su fallecimiento. Otro niño es asesinado en “Cielo de Claraboyas”, relato inicial de *Viaje Olvidado* en el que se procede a la ejecución de la niña en ese ambiente fantasmagórico a manos de su tía, descrita con una imagen muy visual, como un “diablo negro con los pies embotinados de institutriz perversa” (CC I: 11) que luego vuelve a ser una “pollera con alas de demonio” (CC I: 12) y dejar un rastro de sangre tras las claraboya que se impone como filtro en la visión del crimen.

En “La cabeza pegada al vidrio” se encuentran los niños acogidos en la casa costera de Mlle. Dargère, los cuales son flacos, pálidos e histéricos, pacientes de una desconocida enfermedad que deambulan con cierto aire fantasmagórico y moribundo y se convierten en presencias intuidas más que en reales. Son niños que se funden en el llanto por motivos desconocidos y llegan a adquirir la apariencia de *ancianos con traje de baño* cuando se dirigen a la playa. Víctima y presa del orden adulto y cruel es la niña española de ocho años de “El hórreo”, obligada a hacer toda clase de tareas domésticas y agrícolas hasta que se ve forzada a fugarse. Durante la huida conoce a otro niño, un pecador que robó e ingirió todas las hostias de la iglesia del pueblo. Horrorizada por su crimen decide volver a casa, volviendo a sufrir los maltratos al poco tiempo pero feliz por no haber pecado y por haber conocido a otros más desdichados que ella.



En los relatos ejemplificados, o en otros tantos de su obra completa, Silvina cuestiona las ideas preconcebidas que se tienen del mundo infantil. La conclusión a la que vamos llegando es que la infancia se desmitifica en estos cuentos en casi todos sus aspectos, como veremos a continuación. La fascinación que despierta este tema la llevó a explorar sus límites y sus posibilidades. Convertida en fuente de inspiración y de atracción, la menor de las Ocampo enfrenta la perspectiva infantil, o la ideal que tradicionalmente hemos tenido de ella, a la adulta ya que, como leemos, hay niños que parecen estar más dispuestos a seguir el orden adulto y son plenamente conocedores de este. Del mismo modo, hay cuentos en los que trabaja con el enfrentamiento de la inocencia infantil frente a la madurez, siendo esta más pura, en ocasiones, que la corrupta del niño. Silvina nos revela a unos niños que conocen su poder y lo utilizan, son conscientes de su status superior y de la oscuridad de su ser, así, como han observado López-Luaces<sup>58</sup> y Matamoro los niños de los cuentos de Ocampo “no son ni inocentes ni salvajes, sino que habitan en el margen fantástico desde el que desordenan jerarquías. Su magia [...] es más bien el resultado de una imaginación exasperada y una capacidad para el juego que convierten la fantasía en una fuerza perversa.”<sup>59</sup>

Una buena parte de la literatura de Ocampo se ubica en la infancia, en la casa, en las dependencias del servicio y del personal que las rodeó realmente durante su juventud: institutrices, jardineros, modistas y visitantes. Si esos son los adultos a los que se enfrentan los niños, hay también una amplia tipología de infantes. En primer lugar citaremos a los clarividentes o magos, como en “La sibila”, “La lección de dibujo” y “Soñadora compulsiva”. Por otra parte están los crueles, asesinos, dominantes, como la niña perversa de “La Furia” que prende fuego a su amiga o la de “La boda” en la que otra joven mete una araña en el recogido nupcial de su amiga, cuyo veneno acaba matándola. Como hemos visto antes están los que toman ventaja del propio lenguaje, de una situación o de alguien, como en “El vendedor de estatuas” o “Las dos casas de Olivos”.

Igualmente, la cuestión de la mirada es fundamental, ya que se observa variación entre los cuentos en los que los niños imponen su visión de la realidad, como en: “Las dos casas de olivos”, “La siesta en el cedro”, “La hija del toro”, “El árbol grabado”, “La sogá”, “El pecado mortal”, “Ana Valerga”, “Valentín Brumana”, etc. frente a aquellos en los que ya adultos, recrean o rememoran un episodio de la temprana juventud,

---

<sup>58</sup> En López-Luaces, M., *Ese extraordinario territorio: la representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*, op. cit.

<sup>59</sup> Matamoro, “La nena terrible”, 221.

imponiendo parte del saber aprendido desde entonces. Sucede en “Los amigos”, “Autobiografía de Irene” o “El pecado mortal”. En alguno de estos casos descubriremos un adulto en el todavía habita el alma del niño. Por otro lado, en “La siesta en el cedro” una niña observa y valora el comportamiento de los mayores, de los que aporta comentarios críticos y muestra su visión escéptica, resultado de esa mirada que es capaz de acceder a un mundo invisible para el adulto. “Informe del cielo y del infierno” refleja su interés por la exploración de relaciones opuestas y extremas. En esta historia encontramos un movimiento en los límites entre los que deberían de moverse niños y adultos. De igual forma pasa en “Extraña visita” en la cual el adulto vuelve a sentir amenazado por el niño, seguro y consciente de su poder y de su influencia sobre el adulto al que controla. Pueden darse, incluso, niños que ejercen el papel dominante en las típicas relaciones amo-esclavo que se dan en la narrativa de Silvina, como en “El diario de Porfiria Bernal”; el desenlace de “Las esclavas de las criadas” o en “El vendedor de estatuas”. Otra relación de dominación inversa se da en “El goce y la penitencia”, en el que un niño es ignorado por la madre mientras esta busca el placer con el pintor que retrata al chico. Entonces, esa penitencia del título se vuelve goce y disfrute, relación típica de placer-dolor que comparten muchos personajes de la narrativa de Ocampo, no teniendo que ser necesariamente niños.

Otros niños se negarán a ser adultos y rechazan su crecimiento, ya físicamente o como adscripción al mundo adulto. Ello intentaba Icera, o los chicos de “La raza inextinguible”, de los que la gente comenta: “pretenden ser niños y no sabes que cualquiera no lo es por una mera deficiencia de centímetros” (CC I: 312) y de igual forma comentan los chicos como el tamaño reducido impone una perspectiva diferente de la realidad:

No nos preocupa tanto el peligro de que nuestros padres ocupen el lugar que nos han concedido, cosa que nunca les permitiremos, pues antes de entregárselas, romperemos nuestras máquinas, destruiremos las usinas eléctricas y las instalaciones de agua corriente; nos preocupa la posteridad, el porvenir de la raza.

Es verdad que algunos, entre nosotros, afirman que al reducirnos, a lo largo del tiempo, nuestra visión del mundo será más íntima y más humana. (CC I: 312)

“El diario de Porfiria Bernal” es uno de los cuentos que más se ha utilizado a la hora de ejemplificar las relaciones de poder de los niños sobre los adultos de la obra de nuestra autora. El cuaderno que escribe la niña es un objeto mágico: “Me repugnaba la

idea de leerlo, me parecía, vuelvo a repetir, que ese diario podía herirnos, que era una especie de vínculo secreto, un objeto clandestino, que me traería disgustos” (CC I: 467), y efectivamente lo hará ya que las calumnias y las invenciones de Porfiria escritos en él conducen a la institutriz a la obligada demostración de que todo lo que en él fue escrito es mentira.

Es destacable al mencionar quién mira o cómo lo hace en estos relatos que cuando aparecen niños discapacitados, la narración se realiza en tercera persona. Sería el caso de “Tales eran sus rostros”, en el que los dos jóvenes son sordomudos. En este relato volvemos a tener a dos niños varones dobles, que comparten los mismos sueños y cometen los mismos errores:

Todo deja presumir que los niños lo supieron simultáneamente [...] sus mentes, como pequeñas máquinas hilaban la trama de un mismo pensamiento, de un mismo anhelo, de una misma expectación.

La gente que los veía pasar endomingados, limpios y bien peinados, en los días patrios, en las fiestas de la iglesia, o en cualquier domingo, decía:

"Estos niños pertenecen a una misma familia o a una cofradía misteriosa. Son idénticos. ¡Pobres padres! ¡No reconocerán al hijo! Estos tiempos modernos, una misma tijera corta todos los niños (las niñas parecen varones y los varones niñas); tiempos sin espiritualidad, son crueles." (CC I: 315-316)

Luego el personaje se torna colectivo al resto de alumnos de la clase, que tras una excursión a la playa padecen la tragedia. Abruptamente, se inserta este comentario en el relato:

La noticia apareció en los periódicos; he aquí un texto: El avión en que viajaban cuarenta niños de un colegio de sordomudos, que volvían de su primer veraneo en el mar, sufrió un accidente imprevisto. Una portezuela que se abrió en pleno vuelo ocasionó la catástrofe. Sólo se salvaron las maestras, el piloto y el resto de los tripulantes. La señorita Fabia Hernández, que fue entrevistada, asegura que los niños al precipitarse en el abismo tenían alas. Quiso detener al último, que se arrancó de sus brazos para seguir como un ángel detrás de los otros. La escena la deslumbró tanto por su intensa belleza que no pudo considerarla en un primer momento una catástrofe, sino una visión celestial, que jamás olvidará. Todavía no cree en la desaparición de esos niños. (CC I: 319)

Se introduce, pues, la magia, el desenlace fantástico e imposible tomado como cierto por la profesora y por el resto de habitantes de la ciudad, quienes asumieron con naturalidad la naturaleza milagrosa del hecho. Otro relato en el que la enfermedad de la joven impide que hable en él es “Las fotografías”.

“Anillo de humo” de *Las invitadas*, es un cuento tanto de niños como de adultos. En él, una niña se enamora de un chico violento hijo de un asesino. Este la embauca con

su experiencia, presume de las obscenidades que le cuenta hasta que un día, en un arrebato de vanidad, ella le pide que lo acompañe a las vías del tren en busca de un anillo que perdió. Sin embargo, el propósito era otro, la niña quería suicidarse junto al joven como acto de amor. Él impide tal atrocidad y se separan para siempre, lo que provocó que “durante veranos sucesivos, lo imaginaste deambulando por las calles, cruzando frente a las quintas, con su traje azul de mecánico y ese prestigio que le da la pobreza” (CC I: 362), perviviendo el recuerdo del primer amor frustrado de la infancia.

Temáticamente, hay cuentos regidos por oposiciones entre el mundo de los adultos y el de los niños, gran binomio de la literatura de Silvina junto al de la clase alta frente a las clases sociales inferiores. Del primer enfrentamiento, tenemos como ejemplo “Las dos casas de Olivos”, “La caja de bombones”, “Ulises”, “Extraña visita”, “La siesta en el cedro”, “Viaje Olvidado” o “El caballo muerto”. La oposición entre ambos órdenes se manifiesta en los espacios ocupados por cada uno: los niños ocupan los jardines, el dormitorio o el salón de juegos, mientras que los adultos conversan en las salas o en el dormitorio, de hecho, habrá niños que pasen de una edad a otra, de la niñez a la madurez, por entrar en un espacio vedado, como en “El vendedor de estatuas”. Además, los niños son de los pocos personajes de Silvina Ocampo que pueden cruzar las fronteras de las clases sociales, relacionándose con trabajadores o entablando amistad con niños de todo origen, destacando la atracción de los niños por las clases bajas y miembros del servicio doméstico, que ella mismo sintió en su juventud. En muchos relatos se expone la relación del niño con su criado favorito, con el que llegan a tener mejor relación y un vínculo más profundo que con los padres. La ambigua relación entre el niño y uno de los criados fue santificada por la ideología de la burguesía, debido a la importancia atribuida a las niñeras, institutrices o mucamas, las cuales llegaban a suplantar a la madre, sustitutas de ella, que pueden ser benévolas en mayor o menor grado, o pasar de ejemplares trabajadoras a crueles cuidadoras. Esto se vincula con la parodia del realismo burgués que lleva a cabo Silvina, siendo una más de sus críticas a determinados condicionamientos sociales. Por eso aparecen, de igual forma, niños alienados, trabajadores insatisfechos o ladrones, niñas tísicas que todas ignoran u otras que no tienen más remedio que tener amigos imaginarios, como Jazmín, el perro de la protagonista de “Autobiografía de Irene”.

Ya comentamos antes la influencia de los adultos crueles sobre los niños, los cuales pueden ser persuadidos para cometer atroces acciones. El fin de la inocencia y el niño

como personaje propenso a ser corrompido en cualquier momento y con facilidad es un tópico recurrente en muchos de los cuentos, aunque se puede trabajar con su reverso, con los niños astutos y controladores plenamente conscientes de sus acciones y de la realidad. De hecho, hay niñas que asumen la culpabilidad de sus crímenes, como en “La boda”, “La hija del toro” o “El pecado mortal”, en el que el hombre es el depravado que obliga a la niña a participar de la sensualidad, equiparándola a otros juegos infantiles. Sin ejercer violencia, invita con sutileza. Existen numerosos vacíos semánticos en este cuento, no es del todo explícito y es un cuento mediatizado por la memoria. Por ejemplo, el momento de la violación es descrito con ambigüedad, tomando la narración la dirección de la mirada de la niña y el efecto de tal atrocidad en su vida futura:

Con su mirada turbia recorría los centímetros que te separaban de él y ya imperceptiblemente se deslizaba a tu encuentro. Te echaste al suelo, con la cinta de la muñeca en la mano. No te moviste. Baños consecutivos de rubor cubrieron tu rostro, como esos baños de oro que cubren las joyas falsas. Recordaste a Chango hurgando en la ropa blanca de los roperos de tu madre, cuando reemplazaba en sus tareas a las mujeres de la casa. Las venas de sus manos se hincharon, como de tinta azul. En la punta de los dedos viste que tenía moretones. Involuntariamente recorriste con la mirada los detalles de su chaqueta de lustrina, tan áspera sobre tus rodillas. Desde entonces verías para siempre las tragedias de tu vida adornadas con detalles minuciosos. No te defendiste. Añorabas la pulcra flor del plumerito, tu morbosidad incomprendida, pero sentías que aquella arcana representación, impuesta por circunstancias imprevisibles, tenía que alcanzar su meta: la imposible violación de tu soledad. Como dos criminales paralelos, tú y Chango estaban unidos por objetos distintos, pero solicitados para idénticos fines. (CC I: 447)

Este, como las “Las vestiduras peligrosas”, sería uno de esos relatos en los que aparecen las “niñas impuras” que cita Araujo, aquellas que pierden su pureza y su adhesión a los valores cristianos al quebrantar algunos tabúes que la sociedad les impone sobre su cuerpo, así, acaba con el poder ejercido sobre la sexualidad infantil, eliminando el castigo y destapando el deseo del niño. Klingenberg valora esto como otro aspecto transgresor de la narrativa de Silvina: “Ocampo’s delight in perpetuating and observing childish perversity feeds into the transgression and game-played portrayed in her fiction.”<sup>60</sup> Se mezcla, pues, la curiosidad y la atracción por la iniciación sexual mezclada con cierta repulsión. De tal modo, el estudio de la infancia que realiza Silvina se ocupa también del despertar sexual del niño o adolescente en textos como los citados o como “El pecado mortal”, ya comentado antes.

---

<sup>60</sup>Mackintosh, *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, 37.

Por otro lado, el fin de la infancia lo puede marcar el primer o más duro contacto con la muerte. Esto se manifiesta desde su primera colección, como en “Cielo de Claraboyas”, en el que el encuentro con la muerte llega provocado por una cruel tía que asesina al niño mientras el crimen es observado por otro niño, testigo del horror a través del filtro de la claraboya del piso contiguo, una muerte a la que se enfrenta la joven sin mediación de la perspectiva adulta. En “La casa de los relojes”, el niño vuelve a situarse frente al terror de la muerte. Redactado en forma de epístola con lenguaje infantil, se dirige a la profesora que solicitó esta tarea de confesión del crimen visto, el cual no se desvela hasta el final del cuento, de ahí que el adulto receptor, la profesora, va recibiendo la misma información que nosotros, creando vacíos de significación provocados por la incompreensión total de lo sucedido.

Frente a este brusco despertar, conservar la inocencia infantil ante la adversidad permite a los niños creer en imposibles. Por ejemplo, en “Clotilde Ifrán” (CC II: 82-83) Clemencia, la niña encaprichada con un traje de diablo para Carnaval, busca el teléfono de una modista para la confección:

En la letra M encontró el número de una modista que había muerto hacia ocho años. Decía así: Clotilde Ifrán (la finada). Pensó: ¿por qué no la voy a llamar? Sin vacilar marcó el número. Le atendieron en el acto. Interrogó:  
– ¿Está Clotilde Ifrán?  
La voz de Clotilde Ifrán respondió:  
–Soy yo. (82)

El elemento sobrenatural es claro: Clotilde no debería de haber respondido el teléfono. Entonces surge la duda, ¿es Clotilde o alguien la está suplantando? ¿Falleció realmente? ¿Ha resucitado? ¿Es un fantasma? Finalmente, Clotilde elabora el vestido pero la unión a la que llegan modista y niña está fuera de lo común y finalmente ambas, dentro de la ambigüedad del texto, se fugan juntas de la mano cargando el traje de diablo y sin resolver ni explicar hasta dónde llega la realidad y ni siquiera la madre echará en falta a la joven.

Los nacimientos se ritualizan y son contados como una forma de representación, en “El cuaderno”, “El goce y la penitencia” o “El incesto”. En los relatos de Ocampo muchos niños son presentados como representaciones o construcciones artificiales, como en “El cuaderno” en el que el niño que está por venir debe cumplir el estereotipo de belleza previamente dibujado. De un recién nacido pasamos a los hermanos y niños son

los protagonistas de “Nosotros”, los cuales muestran cierta perversidad e imposibilidad de separarse cumpliendo el estereotipo gemelar. Los cuentos infantiles se desarrollan en la cotidianeidad de un mundo normal y trivial, que de repente se abre y deja mostrar la flexibilidad y relatividad de las leyes que rigen nuestra existencia. En *La naranja maravillosa*, no hay un alejamiento espacial ni temporal clásico de los cuentos para niños y el entorno es porteño, sus calles, sus plazas. Todos los protagonistas de los cuentos de la colección son niños o animales. En su interior se halla, “Los ruiseñores de Biriátú” con una estructura dialogada, se cierra como una leyenda, dando un tono mítico a lo sucedido: “El ruiseñor no dejó nunca de cantar. A través de miles de generaciones siguió cantando. Y aquellos ruiseñores se llamaron los ruiseñores de Biriátú: parecían mucho, pero era uno solo” (LNM: 24). En estos cuentos infantiles las niñas y mujeres se transforman en las nuevas heroína, dejando de ser pasivas figuras a la espera. Por ello, Balbi afirma en relación a los personajes de los cuentos infantiles que “comienzan a leerse mujeres que intentan romper la “seguridad» de la espera pasiva en el ámbito privado para exponerse a la lucha activa en el ámbito público”<sup>61</sup>.

Hay niños más propensos a respetar el orden adulto y son plenamente conocedores de este, como la joven protagonista descrita de “Átropos,” quien presenta un elevado conocimiento sobre la muerte y el orden adulto con solo cinco años. Los personajes infantiles y adolescentes desarrollan una astucia extrema más allá del juego. En sus cuentos se plantea una supuesta aceptación de ese aparente “juego de niños” como algo dentro de la normalidad cuando en realidad, lo que se muestra, es que esos pequeños están jugando muy en serio, casi dejándose la vida en ello y eliminado toda norma fuera de las reglas de dicho pasatiempo. Así lo hacen los niños de “La caja de bombones” o la niña que juega a las cartas en “Soñadora compulsiva”, que convierte su juego con el destino de los demás y con el suyo propio en una tarea inocente que, además, está por encima del conocimiento y la autoridad de su madre. Con la alteración entre la realidad y el juego con la que trabaja Silvina se crea un pacto ficticio, el niño juega con el orden adulto y nosotros llegamos a creer que realmente hay sitio para ellos, sobre todo debido a la enorme astucia que revelan y al conocimiento que parecen haber obtenido gracias a la observación de los mayores. Por lo tanto, tendremos a niños que viven dentro del orden adulto o a adultos que recrean la perspectiva del niño, considerada esta última como

---

<sup>61</sup> María Noemí Balbi “Silvina Ocampo y sus niñas inquietantes”, *CLIJ, Cuadernos de literatura juvenil*, núm. 27, 2008, 28-36.

forma de reflejar la nostalgia por el pasado y por la juventud, como una manera de evadirse y alejarse del presente. Del mismo modo, hay cuentos en los que trabaja con el enfrentamiento de la inocencia infantil frente a la adulta, siendo esta más pura, en ocasiones, que la del niño. Ocampo nos deja ver a unos niños que conocen su poder y lo utilizan, son conscientes de su status superior y de la oscuridad de su ser, por ejemplo, la anteriormente mencionada joven adivina de “Soñadora compulsiva” nos desvela su precocidad y su sagacidad con respecto a los adultos que la rodean. Igualmente, en “La raza inextinguible” se presenta la posibilidad de un mundo infantil independiente y apartado del de los adultos. Sería un territorio perfecto del que los traidores son expulsados. En el cuento, los adultos se ven abocados a portarse mal, a actuar como niños malos, sobre todo cuando los chicos hayan suplantado todos sus valores. Se refuta, pues, el espacio adulto, se juega con él y se invierte. En “La raza inextinguible” la infancia es una raza aparte que funciona como una comunidad independiente y en la que los roles de adultos y niños se intercambian, ya que los menores se dedican a “edificar, a limpiar, a hacer trabajos de carpintería, a cosechar, a vender” y los adultos “están sentados en sus casas, jugando a los naipes, tocando música, leyendo o conversando” (CC I: 311). En un cuento similar a “La ciudad de arena” (REP, 34-36), en el que se narra en tercera persona los incrédulos murmullos acerca de la construcción llevada a cabo por niños de una bella ciudad ante el sombrero de los viajeros y pese a que no fue producto de la magia, se torna inverosímil.

Hay varios cuentos en los que los niños poseen dones. El más común es el de la clarividencia, aunque existen niños que practican la telequinesis, conversan con animales o provocan metamorfosis. Con respecto al primero, estamos de acuerdo con Calvino cuando clama: “para Silvina Ocampo es natural asociar a los niños el don de la presciencia como si pasado y futuro fueran equivalentes, al igual que la inocencia y la crueldad, desde el punto de vista de los ojos infantiles”<sup>62</sup>. Por otra parte, “Por causa del hombre” tiene como protagonista a Noé, “un niño serio que no pensaba solo en diversiones” (REP: 106), muy trabajador que mientras deshollina una chimenea asesta un golpe mortal a su abuela. Tiene además un rasgo típico de cuento tradicional, ya que los animales que el joven meterá en el arca ante los pronósticos de lluvia, obedeciendo así a la simbología de su nombre, hablan y se comunican con él, incluso contribuyen en las

---

<sup>62</sup> Italo Calvino, “Porfiria di Silvina Ocampo”, *Saggi 1945-1985*, Berengui, Mario (ed.), (Milán: Mondadori), 1355-1360. La traducción es mía.



tareas de mantenimiento de la embarcación. Acabado el diluvio, se produce la maduración de Noé, impostor ante los ojos de Dios y sin agradecimiento ninguno por su labor, dándose cuenta de que la vida que tiene es una mera invención de los adultos.

“La hija del toro” es otra historia de magia y ocultismo que desvela los poderes de la infancia. Los niños creen en sí mismos y en sus poderes y deciden recrear en figuras a Nieves Montovia y a su yegua, para quemarlos y vengarse de ellos, pero nunca previeron el trágico final: “en el campo dijeron que habían desaparecido. Al principio creí que se trataba de una broma que nos hacía él mismo. Lo buscamos durante varios días en los pajonales, en los porteros del fondo, pero ni él ni su yegua Remigia aparecieron.” (CC I: 322). Crearon, pues, una figura a modo de vudú que trasladó los efectos sobre ellas a los personajes reales.

En *El vidente*, Jacinto, el niño narrador, paradójicamente es invidente, pero en su relato se detiene en gestos, miradas, colores, ve y aprecia cosas. Los lectores desconocemos como procede a ello, sobre todo cuando clama: “Yo fui el primero en advertir que aquel perrito tenía cara de hombre” (REP: 157), o “Cuando Eulalia apareció en el umbral de la puerta, llamándome, esta tarde. Los tres caballos habían salido al galope levantando una nube de polvo. Solo se veía la gran oscuridad poblada de murciélagos” (REP: 167). Es un niño marcado por la desgracia: su ceguera, la muerte de su madre y la desaparición periódica de habitantes de la villa rural en la que vive. A pesar de ello, el niño posee un don maligno: la videncia o adivinación, que es precisamente la que desencadena los hechos de su alrededor y de lo que él mismo se beneficiará al recuperar la vista. El desenlace, aumenta la fantasía de esta novelita, ya que si el don de Jacinto ya era sobrenatural, que el relato en primera persona haya salido de la pluma de un muerto aún más:

Entró un joven con un revolver en el cinto. Su ánimo era pelear.

–Pelear no, por favor –supliqué.

Ahí mismo me pegó un balazo; y estoy muerto.

El que lea este pegó un balazo; y estoy muerto. El que lea este manuscrito pensará que no lo he escrito yo, y que fue más bien la señora de Valdés quien lo escribió, pero que el incrédulo se desengaño: aquí pongo mi firma con una gota de sangre. (REP: 200)

En la otra novela corta incluida en *Las repeticiones*, *Lo mejor de la familia*, volvemos a tener a un niño como protagonista: Nardo. El joven tiene la extraña habilidad

de enfermar o curar a personas o animales y cierta inclinación a la maldad, además, quiere seguir siendo eternamente un recién nacido:

En su afán por conservar los privilegios de recién nacido, voluntariamente detuvo el crecimiento de sus manos, de sus nalgas y de sus orejas, que parecían de muñeco mal formado. La sonrisa, que fue diabólica para algunas personas, no apareció en sus labios hasta los dos o tres años. Detalle alarmante: no llegó a decir mamá y papá hasta que el papá y la mamá compraron un loro que aprendió a decirlo con él cuando cumplió cinco años. (REP: 204-205)

Nardo es, además un niño cruel, perverso, que mata con la mirada a animales y plantas, hecho que causa su satisfacción, y no la sorpresa, sino la indignación y el horror, por parte de los otros. El don se revertirá, adquiriendo la capacidad contraria, la de revivir los seres muertos, hasta que un día, sin previo aviso, se torna como al inicio, causando la muerte indeseada de otro personaje, Ariel. Esto provoca que Nardo, arrepentido, se suicide con su propio don:

Nardo miró a Ariel. Se interpuso Bruto:

– ¡No lo mires! –gritó, pero ya era tarde. Ariel se desvaneció como las plantas del patio, como los canarios exánimes.

Nardo, con los ojos llenos de lágrimas, corrió en busca de un espejo. Devoró su imagen. Se contempló hasta caer muerto. Logró lo que nadie logró en este mundo: desaparecer. Su vida fue menos importante que la vida de una mariposa. (REP: 244)

Lo que se narran en la mayoría de relatos, como hemos visto, son rituales de iniciación que marcan a los niños de por vida y que los conducen a la madurez. Los hay más tradicionales, como la fiesta de cumpleaños de “Las invitadas” o “Día de santo”, aunque en este último, el ritual se convierte casi en una obligada y forzada representación: “Las personas grandes habían conspirado ese día para hacer llorar a las chicas si no jugaban con bastante entusiasmo o si estaban avergonzadas” (CC I: 61) que impone unas acciones. Otras iniciaciones serán más inhumanas y brutales, como las violaciones o los maltratos que hemos citado. Para Sánchez los niños son los personajes crueles por excelencia, los que provocan las metamorfosis y quienes despiertan un mundo que posee “la mayor intensidad del deseo”<sup>63</sup>. Ellos no miden los efectos de sus acciones porque no los conocen y tampoco asumen las consecuencias de sus hechos ni del lenguaje. Carecen de miedo y en muchos casos de moral. Al otro lado se encuentra la

---

<sup>63</sup> Sánchez, *Las reglas del secreto*, 16.

otra parte del binomio, el niño inocente y débil que es manipulado por un adulto sin escrúpulos. Esta infancia de opuestos es un motivo referencial de toda la obra de Ocampo. A través de ella se establecen otros temas recurrentes como la casa, el juego, las institutrices, el servicio doméstico o las vestiduras. Por lo general, los cuentos de Silvina Ocampo con personajes o narradores niños y niñas rechazan el espacio adulto ya que de él se había expropiado la fantasía de la experiencia y el conocimiento y el único territorio en el que seguía siendo válida era en la infancia. En la infancia el sujeto no ha forjado la identidad ni se ha conformado con plenitud ya que es un territorio libre y sin imposiciones, “desfigurado y borroso”<sup>64</sup> en palabras de Guerrero. Sin embargo, en estos relatos, la infancia no es mítica ni paraíso perdido, ya que los niños pueden padecer todo tipo de torturas o ejercerlas. Como hemos visto, hay niños perversos, transedípicos, con enorme poder de observación, magos, poderosos o en otros casos, abandonados, manipulados, torturados y desamparados. Los niños representados manejan su propio lenguaje, en el que abundan los diminutivos, las imprecisiones, los clichés y un vocabulario más reducido. Incluso con ese lenguaje y con las motivaciones de su comportamiento, el niño juega a crear un mundo para sí mismo, traspone las cosas del mundo en el que vive a un orden nuevo, que puede ser verosímil, arbitrario o fantástico.

Los niños ocampianos pueden encarnar la crueldad. No son amables, ni dulces. No son agradables. Incomodan, están predispuestos a la insensibilidad. En otros casos, la infancia es masacrada, eliminada por un adulto cruel que, tal y como se nos presenta, causan torturas también en los lectores debido a su forma neutral de exposición y a la impunidad de los culpables.

## 4.2 LA CASA Y EL ESPACIO DOMÉSTICO

A diferencia de los espacios utilizados por Borges y Bioy, que creían necesario trasladar al lector a extraños e imaginados mundos en sus ficciones, a la hora de proceder al topografía de los cuentos de Ocampo, salta a la vista que los personajes se mueven en una realidad conocida, ordinaria y casi siempre doméstica y urbana. De hecho, más de cien cuentos de este estudio tienen lugar en una casa o en alguna de sus dependencias. Los objetos comunes y prescindibles son los que se transforman y las estancias conocidas,

---

<sup>64</sup> Claudio Guerrero, “La infancia, ¿un lugar posible?” *Grifo* 23, (2011): 4-8. [https://issuu.com/pixelpoema/docs/grifo\\_23\\_infancia\\_y\\_literatura/6](https://issuu.com/pixelpoema/docs/grifo_23_infancia_y_literatura/6). Consultado el 13/03/2016.

cuyo uso es prácticamente ritual y reglado, las que ocultan todo tipo de peligros y entradas a imprevisibles fantasías. La casa será único refugio o despiadado enemigo. Si era el espacio de intimidad por excelencia, el primer espacio de la cotidianeidad, el espacio protector, la casa de Ocampo es un espacio vivo y mágico que encierra a los personajes y es testigo, o productora, de sus crueles actos. El predominio de los espacios interiores es sobresaliente en la narrativa de Silvina. La habitación, el despacho o el estudio artístico son espacios personales propensos para la intimidad y la soledad, sin embargo, en estos cuentos las actividades privadas no están exentas de observación externa. A veces el sujeto desconoce al observador, en otras, elige quién las conocerá, y bajo qué punto de vista, como el sirviente de “El pecado mortal” cuando sitúa a la niña tras la el agujero de la cerradura, convirtiéndose en voyeur de la masturbación masculina dentro de su propia casa.

El mundo doméstico de Silvina Ocampo, se asienta firmemente sobre las clases sociales. La vivienda es burguesa, de varias plantas, llena de lujosos objetos, retratos y mantenida por un eficiente servicio doméstico. Muchas de ellas están rodeadas de jardines, y de otras se nos ofrecen hasta sus ubicaciones en barrios residenciales de Buenos Aires, como Palermo, San Isidro o Belgrano. Aun así, junto a las casas reales están las casas que se recuerdan o se sueñan, pobladas de imágenes y de objetos que nos remiten a recuerdos y tiempos pasados. En estas casas a las que se accede a través de la memoria entra con facilidad la imaginación, cubriendo los vacíos de la mente o atribuyendo de fantásticas explicaciones hechos pasados en un entorno, que sobre todo para los niños, se llena de magia. El topoanálisis de la ensoñación de Bachelard indica:

El topoanálisis sería, pues, el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad solo se conocen una serie de fijaciones en espacios de estabilidad del ser.<sup>65</sup>

Así el espacio modifica el recuerdo y lo trae al presente. Entonces, más que el asesinato, la niña recuerda la claraboya ensangrentada de la casa de la infancia, las ventanas, los vestidos, las escaleras. El espacio se modula o limita, por ejemplo, en “La escalera” el espacio es reducido a los escalones de la casa. Al mismo tiempo es un cuento en el que el espacio está estrechamente vinculado con lo femenino, en el que la mujer

---

<sup>65</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 38.

impone dos tiempos al relato: el presente y el de los recuerdos, la evocación de acontecimientos pasados y los terrores presentes hasta llegar a la identificación de Isaura, la mujer, con la escalera en la que parece vivir. Con respecto a este relato, Corbacho afirma: “L’espace contribue à mieux cerner le personnage féminin et son rapport au monde. Ici, nous observerons essentiellement les contes « El sótano » et « La escalera » qui explorent la relation –symbiotique, créatrice ou pathologique– de la femme avec l’espace.”<sup>66</sup> De acuerdo con ella estamos en la vinculación entre mujer y espacio que se desprende de los cuentos de Ocampo, ya que la subversión del rol femenino, encerrado en lo privado y lo doméstico debe partir de aquí para trascender a la vida pública. Es en la casa donde la mujer de Silvina comienza su revolución y proclama su emancipación del patriarcado, por ello, además, es complicado que su obra sea calificada como feminista, porque los cambios sociales que se llevan a cabo en este entorno son leves y muchas veces producidos por la fantasía más que por una voluntad de transgresión. En estas casas los personajes no están a salvo y la familia, se convierte no en el núcleo protector, sino en el de la violencia.

Igualmente, el espacio doméstico se puede volver claustrofóbico. Por ejemplo, la mujer de “El sótano” no sale de allí y de hecho es encerrada en él hasta la muerte en este espacio subterráneo y sombrío, que al ser narrado en forma de monólogo incrementa la soledad de la mujer, incapaz de conversar con nadie. Este es, además, un espacio cuya imagen representa lo oculto, lo irracional, lo inconsciente. En este relato de *La Furia* la protagonista es una prostituta, trabajo aludido, por la reiterada presencia de unos “clientes” varones, que habita en un sótano a punto de ser derruido. Finalmente, es encerrada por los dueños de la casa en un intento de ocultar su oficio, “me encerraron con llave; porque les tengo rabia no les pido que abran la puerta” (CC I: 218) y allí permanece hasta que demuelen la casa con ella dentro, una casa invadida pero de la que no se siente prisionera:

El techo se está desmoronando, caen hojitas de pasto: será la demolición que empieza. Oigo gritos y ninguno contiene mi nombre. Los ratones tienen miedo. ¡Pobrecitos! No saben, no comprenden lo que es el mundo. No conocen la felicidad de la venganza. Me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda. (CC I: 218)

---

<sup>66</sup> Corbacho, *Le monde féminin dans l’œuvre de Silvina Ocampo*, 173

En “Voz en el teléfono” cada personaje ocupa el lugar que le corresponde según su género u ocupación: las niñeras en la cocina, las madres en el íntimo salón, los niños en una sala vacía para ellos. Además, la casa aparece como espacio en el que tienen lugar una serie de rituales domésticos, como el cumpleaños de Adriana en “Las fotografías”, el bautismo de Rusito en “La casa de los relojes” o la boda en “La boda” (*Las invitadas*). Normalmente, el espacio cerrado impone las organizaciones genéricas y sociales: mujeres y hombres, padres e hijos, señores y sirvientes, propietarios o visitantes van a intentar quebrar las estructuras preestablecidas en estos relatos debido a que se subvierten las jerarquías de poder en lo doméstico y se rompe con el orden y la tranquilidad doméstica con la irrupción de lo fantástico.

Estos hogares están repletos de objetos mundanos, a veces ambiguos, excesivamente queridos o mágicos. Otras veces, pueden convertirse en parte de la realidad psíquica de los personajes y fundamento de nuestra existencia en el mundo. En la casa, en los cuentos, los objetos fascinan, sean de la naturaleza que sean, o por el contrario, de repente, provocan la más terrible repulsión. En el entorno doméstico de Ocampo la descripción se pierde en los detalles. Por ejemplo, en “Los grifos” la narradora siente una inusual y obsesiva predilección por los grifos y el sonido del goteo, el cual regula y modifica para crear melodías. De hecho, parece que tal atracción podría ser fruto de un oído superdesarrollado, ya que la joven es capaz de oír hasta el rumor de la paja de los sombreros. Para Ocampo el detalle puede ser atractivo y de cualquiera de ellos puede surgir la fantasía, ya que al no prestarles atención en nuestra cotidianeidad adquieren otros valores con su desplazamiento, es por ello que muchos de los personajes tienen afán coleccionista, aunque tal descripción de los objetos tome formas reconocibles del gusto Kitsch o sean excesivamente cursis, rasgo estudiado más adelante. Esta técnica ha sido bien estudiada por la crítica posterior, sobre todo como rasgo caracterizador con respecto al resto de sus compañeros de generación. Así, para Martínez:

Silvina convirtió la cursilería en un elemento siniestro, instaló el crimen, la maldad y lo obscuro en el centro de la familia, insistió hasta límites descabellados en las consecuencias violentas que ocasiona el abuso de poder y escribió sobre ellas en el tono más inadecuado: con humor e incluso indiferencia. Definitivamente, no se esperaba eso de un escritor de *Sur* y mucho menos de una escritora.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> “Silvina Ocampo, fantástica criminal”, en *Miradas Oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea. Límites de lo real, fronteras de lo fantástica*, 130.

Por otra parte, los personajes pueden guardar una serie de objetos portadores de valores y significados en la vida cotidiana o para su propia existencia, los cuales se pueden volver en su contra en cualquier instante.

Si la casa es el espacio determinante, de posesión o desposesión, en el jardín entra la barbarie normalizada de la naturaleza. El jardín es el espacio de la nostalgia infantil, del juego y del encuentro. Podemos vincular los jardines de las ficciones a un espacio nostálgico real, el de los jardines de la infancia pasada en las villas de Buenos Aires. El jardín es aquí el espacio ligado al juego de niños o al encuentro amoroso. Así lo señala Mackintosh,<sup>68</sup> quien los ve en la obra de Silvina como jardines que albergan la nostalgia de esa infancia. En estos lugares se persona el poder de la imaginación que al adentrarse en estos jardines reales los transforma en jardines mágicos, por ejemplo, en “La calesita”, (REP: 14-18), “La mujer inmóvil” (REP, 11-13) o en “El tobogán”, que como en *Alicia en el País de las Maravillas*, el gato de la historia se las ingenia para “volverse chiquito” y se adentra en el jardín encantado dentro de un “cofre volante”. Muchas de esas casas poseen un armónico jardín que las rodea, permitiendo una relación con la naturaleza, la cual fue fundamental en su obra, tanto lírica como narrativa, como en “El caballo muerto”, o las niñas que juegan tras los árboles, en “Extraña visita”, casa rodeada de un jardín que también cuenta con servicio doméstico o en “El remanso”, donde se refleja esta entrada de la naturaleza, de lo salvaje, a través de los jardines que siguen permaneciendo intactos junto a las grandes casas burguesas, jardines, los cuales pueden vincularse a los espacios rurales y campestres, como es el caso de “El impostor.”

Para Mieke Bal los espacios en la literatura pueden operar de dos maneras, pueden ser tematizados o únicamente como marco o lugar de la acción. Teniendo su clasificación en cuenta, los espacios de *La Torre sin fin*, “El crimen perfecto”, “El banquete o “El color de los vidrios” serían espacios tematizados, ya que son lugares de actuación y según sus palabras, “influencia a la fábula y esta se subordina a la presentación del espacio. El hecho de que ‘esto está sucediendo aquí’ es tan importante como ‘el cómo es aquí’<sup>69</sup>. Así, el espacio condiciona la acción y las actitudes de los personajes.

La ficción puede trasladarse a otros espacios, como el manicomio de “Visiones”, las tiendas, los barcos o Europa, aunque no siempre es así, ya que en otros cuentos el espacio no es más que el marco de la historia y llega, incluso, a no estar identificado o

---

<sup>68</sup> Mackintosh, *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, 39.

<sup>69</sup> Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, (Madrid: Cátedra, 1995), 103.

definido claramente. Inicialmente, el narrador nos puede situar en entornos reconocibles, triviales y comunes, pero de pronto, se abren, se transfiguran y se convierten en otros, accesibles a múltiples interpretaciones. Muchas veces esto se logra por la imprecisión de la descripción del espacio y otras por la presencia de la fantasía. De un entorno tranquilo y apacible pasamos a un terreno incierto e ilusorio, moviéndonos entre la realidad y la irrealidad. En gran parte de los cuentos, el entorno es principalmente urbano: la ciudad, espacios conocidos y frecuentados por el lector: la casa, el jardín, las calles –en este caso de Buenos Aires–, los medios de transportes o ciertos lugares públicos. Pocos son los relatos que nos llevan a lugares fantásticos o inventados, apenas unos pocos ejemplos en toda su obra. El espacio en el que se desenvuelven los hechos suele ser reconocido, pero a pesar de todo, como destaca Pizarnik, buena amiga de nuestra autora:

El mundo trivial parece reconocible, aunque extraño y transfigurado: de súbito se abre y es otro, o revela lo otro, pero el pasaje de la frontera es enteramente imperceptible. La ambigüedad de Silvina Ocampo se acuerda con su facultad de transponer un hecho apacible y común en otro que sigue siendo el mismo, solo que inquietante.<sup>70</sup>

En otros casos, los lugares de los cuentos silvinos pueden resultar de difícil localización, desplazados del plano de lo real, pero tampoco enclavados en lo puramente irreal, llegando a convertir en ambientes de la clase media que rozan lo cursi en determinados momentos y que no sabemos si se tratan de una casa, una tienda o un desván abarrotado de objetos inservibles. Habrá cuentos, incluso, en los que no se nos den las referencias toponímicas que enmarcan lo acontecido, siendo innecesarias para el desarrollo de la acción u obviadas para aumentar la ambigüedad o la imprecisión, desplazando así la historia a cualquier tiempo o espacio. Hay casos en los que la atmósfera burguesa, tan reglada y ritualizada, impide que surja la imaginación o la ambigüedad, frente a esas ocasiones en la que el ambiente se agrieta, alejándose de las pautas del decoro y del desenlace del ritual de turno que se estuviera celebrando. Destacamos una preferencia por los espacios cerrados, ya que en ellos se pueden desarrollar mejor la tensión entre los juegos de poder, de engaños y de máscaras. El anclaje a lo fantástico en estos lugares se logra de forma muy particular, de hecho, pueden dejar de ser “solo un lugar de acción para ser lugares de actuación, convirtiéndose

---

<sup>70</sup> Pizarnik, “Dominios Ilícitos” en *Ficciones Argentinas. Antología de lecturas críticas*, 156.



en objetos de representación por sí mismos.”<sup>71</sup> De todos los espacios cerrados el predilecto es, sin lugar a dudas y como hemos visto, la casa, el espacio doméstico, los cuales pueden transformarse por momentos en una prisión, en un mundo cerrado y limitado, saturado de normas y leyes que impiden la libre actuación de los personajes. Disponemos de casas aristocráticas y burguesas en relatos como: “Nocturno”, “El corredor ancho del sol”, “Florindo Flodiola.”, “Esperanza en flores” o “Cielo de Claraboyas.” Frecuente es que en ellas haya un servicio doméstico a su cuidado, compuesto por criadas, planchadoras, jardineros, niñeras y mucamas, los cuales pueblan toda su obra, desde “Los funámbulos”, “El vestido verde aceituna”, “El caballo muerto”, “El retrato mal hecho” al “El Remanso”, relato en el que Venancio, casero de la estancia campestre que comparte profesión con Eladio, de “Eladio Rada y la casa dormida”, quien acaba perturbado como resultado de sus obsesiones.

Los espacios que maneja Silvina recrean una falsa intimidad, lo privado de pronto se desvela, lo cerrado se abre dando lugar a una atmosfera en la que se mueven los personajes con una normalidad cotidiana, monótona, nada fuera de lo común para luego permitir la apertura de una grieta que nos lleva hacia la violencia, lo fantástico y el horror relatado por un narrador que mantiene un tono ecuánime, el cual incrementa nuestra angustia. De igual modo, algunos de sus relatos pueden desarrollarse en espacios en movimiento y variables, como son los viajes. Muchos de los personajes que encontramos están de camino a alguna parte o simplemente de viaje por placer. Pueden tratarse de viajes a Europa, como los que realizaba la misma autora desde su infancia, como es el caso de “El pasaporte perdido” o “El vestido verde aceituna”, relato este último que nos traslada a Oriente. Además, en este cuento el vestido, que parece ser el protagonista material, con el cual Miss Hilton acude diariamente al estudio del pintor para ser retratada, desaparece del cuadro cuando es exhibido, mostrando el cuerpo desnudo de la joven. La vergüenza de esta se deja ver en el símil “se fue de la casa con la cara abrasada, como si acabara de jugar un partido de tenis.”<sup>72</sup>

Así, para concluir, queda claro que el espacio fundamental de la acción es la casa, lugar idílico para que lo domesticado se mezcle con lo extremo, y lo reglado con lo arbitrario. Pero la casa pierde su carácter protector y hasta conocido. Todo en ella puede suceder y a ella entran, con invitación o no, toda serie de objetos y seres mágicos que

---

<sup>71</sup> Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1995, 26.

<sup>72</sup> “El vestido verde aceituna”, Ocampo, *Viaje Olvidado*, 28.

acaban con la armonía doméstica y también con la realidad. En la casa ocampiana se abren portales mágicos que dejan entrar a toda clase de fantasías perturbadoras e inexplicables; a través de ellos, a los hogares llegan fantasmas, objetos de forma impulsiva, objetos mágicos o animales parlantes. Así pues, tomando el espacio más conocido y común posible, aquel que comparten todos sus lectores y personajes, Ocampo se vale de él para introducir la rareza, lo extraño y lo maravilloso que se vuelve aquí más sorprendente motivado por quienes son los que llevan a cabo tales actos, y por el lugar donde surge, del que ya nada extraordinario esperábamos.

### 4.3 LO MÁGICO. EL DOBLE Y LA METAMORFOSIS

#### LO MÁGICO

En estos relatos fantásticos la magia, la intervención de seres mágicos o imaginados que no responden a ninguna ley natural es un elemento común y reiterado. A Ocampo se la conoció como la sibila del trío infernal, por practicar la magia, por jugar a la adivinación en su vida y trasladarla a sus relatos, la cual puede surgir de múltiples formas en sus cuentos, como desapariciones o apariciones imposibles, metamorfosis, adquisición de poderes, clarividencia o como manipulación de la realidad.

A grandes rasgos, el fenómeno mágico ha sido estudiado desde principios de los siglos desde la literatura, la filosofía o la literatura. En uno de los estudios fundamentales sobre el asunto, Piaget clama como la magia es “el uso que el individuo cree poder hacer de las relaciones de participación con propósito de modificar la realidad”<sup>73</sup>. Según él, uno de los principales agentes del hecho mágico es el niño, existiendo diferentes tipos de participación de este en las prácticas mágicas, entre las que estarían:

1ª *Magia por participación de los gestos y las cosas*. El niño hace un gesto o ejecuta mentalmente una operación (contar, etc.) y admite que estos gestos o estas operaciones ejercen por participación una influencia sobre un suceso deseado o temido. [...] 2ª *Magia por participación del pensamiento y de las cosas*: el niño tiene la impresión de que un pensamiento, una palabra o una mirada, etc. modificará la realidad. O también: materializa una cualidad psicológica, por ejemplo, la pereza, etc. como si un ser perezoso produjera una sustancia o una fuerza que obrara por sí misma. [...] 3ª Existe la *magia por participación de sustancias*: dos o más cuerpos son considerados obrando unos sobre otros, atrayéndose y

---

<sup>73</sup> Jean Piaget, *La representación del mundo en el niño*, (Madrid: Ediciones Morata, 1973), 120.

rechazándose, etc., por simple participación, y la magia consiste en utilizar uno de estos cuerpos para obrar sobre los otros. <sup>74</sup> Existe finalmente la *magia por participación* de intenciones. En este caso los cuerpos son considerados como vivos e intencionados. Hay en ello animismo. La participación consiste en creer que la voluntad de un cuerpo obra sin más sobre la de los demás, y la magia consiste en utilizar esta participación. <sup>74</sup>

Los orígenes de la participación y de la magia infantil son explicados desde el fenómeno caracterizado por un orden individual, concebido como realismo y la confusión del pensamiento y de las cosas que este provoca. Del primer caso, de la magia por participación de los gestos y las cosas podemos citar el relato “Celestina”, en el que las niñas al contar trágicas historias a la empleada de la casa la mantienen con vida, el día que cesan las tragedias y solo le relatan felices historias, la mujer fallece. Con respecto a la magia por participación del pensamiento y de las cosas, y admitiendo que no estamos ante un niño, sino una madre, Ermelina, que de tanto dibujar a un bello niño consigue al engendrarlo su mismo rostro en “El cuaderno” o Leandro, protagonista de *La torre sin fin* que consigue traer a la realidad todo lo que pinta en un lienzo mágico. Con respecto a la magia por participación de sustancias, podemos citar a “Los retratos apócrifos”, ya que tras la caricatura encargada, la dueña cree que su inocencia se quedó en ella. Del cuarto caso, bien frecuente en estos relatos, están los relatos en el que los objetos tienen vida propia e incluso llegan a sentir o sus dueños creen que lo hacen, como en “Los libros voladores” o “Del color de los vidrios”.

Por su parte, J. Frazer<sup>75</sup> vio en la magia la sencilla aplicación a la causalidad externa de las leyes de semejanza y continuidad que rigen nuestras asociaciones de ideas. La magia englobaría un conjunto de prácticas y creencias compartidos por un grupo para conseguir un beneficio, ya sea a nivel individual o colectivo. Según él, la magia se sustenta sobre dos principios, sobre la ley de semejanza –lo semejante provoca lo semejante o efectos similares a sus causas– y la ley de contagio –aquella por la que las cosas que alguna vez estuvieron en contacto, ya separadas, pueden seguir conservando esa proximidad física y así, para el hombre, la magia tendría una lógica propia. Por otro lado, para Freud la magia es producto de una obsesión, como cuando los individuos creen que por pensar reiteradamente en un hecho o cosa pueden producirlo o no. Igualmente, los psicoanalistas mediante la utilización del lenguaje producen cambios en la persona o recurren a métodos como la hipnosis o la sugestión para provocar modificaciones en la

---

<sup>74</sup> Ibid. 121-122.

<sup>75</sup> En Jaime Jorge Frazer, *La rama dorada*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1944).

conducta, herramientas que en la antigüedad eran vistas como encantamientos o conjuros. Otra aproximación al tema realiza Laplantine, de la escuela del etnopsicoanálisis, para quien la magia es

La técnica de captación de las fuerzas simbólicas: se basa en la comunicación de que el hombre es capaz de intervenir en el determinismo cósmico para modificar su curso [...]. El pensamiento mágico obedece a las leyes; estas son las leyes del inconsciente y actúan tanto en la cura psicoanalítica, como en las prácticas psicoterápicas africanas, en especial.<sup>76</sup>

Hemos recurrido a estos autores debido a que la magia de los relatos que estudiamos está más próxima al pensamiento mágico primitivo. La magia de Ocampo se ejerce sobre la imaginación y altera las leyes de la naturaleza. Sus niñas y mujeres son adivinas, otras supersticiosas recurren a conjuros o técnicas mágicas para resolver los conflictos. Como señala Mancini, “la magia que aparece en la literatura de Ocampo se imbrica con el erotismo e incide en las operaciones fantásticas del individuo”<sup>77</sup>, pero maticemos que, aunque aparezca un elemento sobrenatural o una solución anormal, se construye con una estética realista.

Por otro lado, tenemos una notable presencia de personajes dotados de un don mágico o sobrenatural, el cual puede volverse en contra del beneficiario en cualquier momento. Este puede tratarse de una capacidad mental fuera de lo común, como la adivinación o la telequinesia, o de una capacidad física: excesiva fuerza, posibilidad de desaparecer o la posesión de una intuición sensible y casi perfecta. El don puede actuar también como forma de supervivencia, como el único modo *natural* de vencer al hecho fantástico para restituir el orden. Es lo que hacen, por ejemplo, los niños, para quienes el don mágico o la adivinación es una forma de superación de algún obstáculo.

Una presencia mágica tenemos en “Diorama” aunque la explicación al hecho fantástico parece ser racional ya que el entregado marido padece una psicopatología: alucinaciones. En este caso, el enfermo cree ver a su mujer por la casa, enfermando como él y requiriendo cuidados médicos, cuidados que el doctor suministra a este fantasma con toda normalidad, a pesar de reconocer interiormente que se trata de una almohada sobre una cama. En el comentado “Fragmentos de un libro invisible” la narradora, en primera persona, declara al inicio una asombrosa revelación: “antes de mi nacimiento, hablé” (CC I: 148). Este discurso prenatal con carácter exhortativo llega a ser recordado por el

---

<sup>76</sup> François Laplantine, *Las voces de la imaginación colectiva*, (Barcelona: Granica, 1977), 211.

<sup>77</sup> Adriana Mancini, *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, 183.

protagonista y emisor de esta historia, el cual tiene una naturaleza próxima a lo salvaje. Si en “Viaje Olvidado” este sería el objeto a alcanzar, el recuerdo previo al nacimiento, en este relato sí se obtiene en forma de don mágico poseído por un ser mesiánico consciente de su sobrenaturalidad.

En “La naranja maravillosa” las niñas Virginia y Claudia hallan una naranja mágica, que se agranda a medida que la muerden y que les da lo que piden, como la inteligencia o la belleza, aunque el don se vuelve en su contra y es rechazado por las caprichosas niñas, dejando una moraleja final:

Sin embargo, a veces, las dos niñas, como eran caprichosas, lloriqueando decían:

–Quiero volver a ser pobre, a ser fea –decía Claudia–. La gente me quería más, me llamaban: «Vení pichicho para acá. ¿De dónde sacaste esos ojos?» Y yo andaba descalza y trepaba a los árboles y comía fruta verde.

Virginia decía:

–Quiero volver a ser desconfiada, a ser un poco tartamuda. Si alguna vez no tartamudeaba me regalaban muñequitas y caramelos, me llevaban a pasear en llamas o en burros. Yo hacía todo lo que quería, en cambio ahora tengo que arreglar hasta la electricidad de la casa porque soy inteligente.

Pero Claudia y Virginia se acostumbraron por último a los inconvenientes de las ventajas y fueron felices. (LNM: 34)

En “El vestido verde aceituna” la autora vincula el deseo, la posesión, el amor, la magia y la memoria en una sola historia debido al poder que ejerce el vestido sobre la portadora. En el cuento la protagonista recuerda el momento pasado en el que venció el deseo erótico sobre su cuerpo gracias a las vestiduras que portaba. Por su parte, los relatos “La muñeca”, “La sibila” y “Clotilde Ifrán” contienen personajes relacionados con el mago/a o la adivina. En “La muñeca” (CC II) la adivina no ve solo el porvenir, sino que lo provoca (103). El cuento es una sucesión de recuerdos difusos y de personas que pasaron por la infancia de la niña huérfana; mientras que los protagonistas de “Magush” y “La sibila” tienen el poder de unir pasado y futuro transgrediendo las leyes racionales y temporales mediante la evocación de los espacios la que nos lleva a otros tiempos. Otra niña con un don sobrenatural hay en “La hija del toro” de *Las invitadas*, en el que la pequeña bruja hace vudú y lleva a cabo una venganza mortal. Asimismo, hay casos de reencarnaciones en “La red”, “Keif” o “La liebre dorada” o de extrañas y mágicas malformaciones corporales de “La cara en la palma”, en el que la protagonista tiene una cara en la palma de la mano izquierda que le habla:

Es un defecto de nacimiento. Por sola que esté, jamás estoy sola. Por segura que esté de una cosa, jamás lo estoy, pues siempre esta pequeña voz contradice mis íntimos pensamientos como si fuera una enemiga. Hemos convivido dieciocho años; no he llegado aún a habituarme a ella. (CC I: 396)

Este es un relato a modo de confesión sobre el secreto oculto que la narradora hace a Aurelio, el hombre al que ama. Torturada por la presencia de la mano, que dirige sus acciones cierra la confesión desvelando su intención de cortarse la mano para poder casarse con él:

Si me ves llegar un día con la manga del vestido vacía, como esos guardianes lisiados de las plazas, sabrás que estoy dispuesta a casarme contigo; pero si me ves alejarme como siempre, aparentemente normal, con ese guante tejido, en la mano izquierda, entiende que yo, tu enamorada, vivo oyendo en mí la voz de alguien que te odia. (CC I: 398)

Este juego con la magia es señalado por Pezzoni en “Silvina Ocampo: la nostalgia está en el orden”, la cual puede tornarse inservible para quien posee dicho don, como cuando Camila Ersky es humillada por los objetos descubiertos, Magush y su compañero no saben administrar ni valorar las visiones que descubren en los cristales o Leopoldina no sabe soñar nada útil que se materialice. Sí es practicada voluntariamente por otros, como cuando gracias al narrador omnisciente de “El mal” escuchamos los pensamientos de Efrén, su voz subjetiva, mientras reposa en el hospital y se infringe sutil y mágicamente su muerte. Las únicas voces que escuchamos son las de las visitas o los médicos que acuden a acompañarlo, pero la enfermedad impide la autorrepresentación. A pesar de ello, lo anómalo de la historia, como se desvela al final, es que el mal es buscado por este personaje que ha encontrado la calma en el hospital y es capaz de provocarse a sí mismo la muerte:

El organismo de Efrén, que era fuerte y astuto, buscó un lugar en sus entrañas para esconder el mal. Ese mal era una fortuna: con subterfugios, encontró manera de conservarlo el mayor tiempo posible. De ese modo Efrén durante unos días, con el sentimiento de culpa que inspira siempre el engaño, volvió a ser feliz. [...]

Sudó, se agachó, sufrió, lloró, caminó leguas y leguas para conseguir la tranquilidad que ahora querían arrebatárle. (CC I: 186)

En otros casos se insinúan presencias fantasmagóricas, ilusiones, más que alucinaciones, espejismos que nos lleva a cuestionarnos la irrealidad de los que leemos. El fantasma de estos relatos procede de otra realidad, de otra dimensión de esta, en oposición a la tradición literaria, que provenía del mundo de los muertos, de lo sombrío.

Y frente al intangible fantasma se impone el objeto mágico y embrujado de “Ocho alas”, donde unas fotografías realizadas a las mariposas son capaces de capturar la realidad. Asimismo, son mágicos los envoltorios de los dulces en “La caja de bombones”; la máscara que se apodera de la joven en el cuento “La máscara”; los cuadros y las miniaturas de “Los retratos apócrifos”; los libros que se multiplican en “Los libros voladores” o la alfombra que sobrevuela la ciudad en “La alfombra voladora.” En “El bosque de Tarcos” (*Y así sucesivamente*) los personajes del grabado de Durero *El caballo, la muerte y el Diablo* cobran vida de nuevo en un bosque alemán<sup>78</sup>.

Con la magia, Silvina Ocampo dota de cualidades extraordinarias a elementos inertes, como en “Las predicciones”, con forma de leyenda, en la que un “esclavo exorcista” talla esculturas que se cobran vida haciendo realidad lo que representan, es decir, actuando sobre el futuro y metamorfoseando lo inerte en vivo. Otro objeto mágico tenemos en “El estereoscopio” (REP: 19-23), en el que muchacho que llega de visita no habla por su boca, sino que, “las palabras que decía ese muchacho salían por obra de magia gracias a esos guantes. Cuando dejaba los guantes quietos no podía hablar” (21). La magia de sus cuentos se evidencia en los objetos con vida, en las niñas clarividentes, en los personajes voladores o en los animales parlantes. Es, obviamente, un tema de gran vitalidad en la literatura fantástica cuyas dos manifestaciones preferidas son las que se estudiarán a continuación. Se observa en estos ejemplos, y en los posteriores, que mientras que el niño en los cuentos de Ocampo realiza gestos mágicos y cree que por hacerlos van a tener un efecto sobre la realidad buscado y provocado, cuando la magia parte del adulto será una práctica espontánea que se convierte en indeseada, es decir, que es el niño el que controla la situación y la realidad, es el actante y el ser extraordinario, no el adulto, en un deseo así de subversión de la realidad y sus estructuras. Estamos, además, ante una fantasía femenina de rupturas ya que en la pluma de Silvina la magia toma apariencias, actantes u objetos nunca vistos antes: niñas inocentes, vestidos de terciopelos, camisas endemoniadas, hermosas y perturbadoras vidrieras, guantes o enfermos.

## **EL DOBLE**

---

<sup>78</sup> El caballero, la muerte y el diablo inspiró *Variaciones sobre un tema de Durero*, una compilación de Alberto Manguel de 1968 para la Editorial Galerna de Buenos Aires. Entre los colaboradores, Jorge Luis Borges con su soneto “Ritter, Tod und Teufel” (título original del grabado en alemán) o este cuento de Silvina Ocampo.

La versión de Ocampo del tema del doble diside del tratamiento canónico, cuyo origen en la narrativa fantástica está en el gótico del XIX y su predilección por la figura del doble o *Doppelgänger*. Como indica Amícola:

Todo el gótico del siglo XIX va a presentar una singular atracción por la duplicidad de la persona, pero también por mostrar esta duplicidad mediante diferentes metáforas, como la pérdida del reflejo en el espejo, la pérdida de la sombra o la aparición súbita del otro de nuestra conciencia.<sup>79</sup>

Todas esas manifestaciones están presentes en el fantástico ocampiano, como lo están las enumeradas por Frenzel, quien indica la existencia de otros medios relacionados con el doble “medios todavía tradicionales de duplicaciones del yo –sueño, sombra, imagen reflejada, retrato–”<sup>80</sup>. En muchos casos, el doble, sea reflejo atrapado en un sueño o en un espejo como ente que nos acecha en la realidad, puede tener un aspecto risible, irónico. Cultivado desde el Romanticismo, especialmente por los alemanes, quienes lo denominaron *Doppelgänger*, este doble para la tradición nórdica y germánica lo poseemos todos aunque permanezca invisible casi toda la vida, y en el caso de aparecer, el vidente sabrá que su final está cerca, como sucede en múltiples cuentos de Hoffmann, Robert L. Stevenson, William Wilson o Poe. El doble que conocemos como desdoblamiento del yo es aquel que surge cuando “dos encarnaciones alternativas de un solo yo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción.”<sup>81</sup> En esta existencia simultánea ambos pueden interactuar, tener el don de la palabra y de la acción aunque esta convivencia rara vez será pacífica, sino que los enfrentarán para que solo quede uno en este mundo. Al respecto, Dolezel señala que “por este motivo, las historias de dobles terminan tan a menudo en un homicidio que es, a la vez, un suicidio”<sup>82</sup>, es lo que sucederá, como veremos después, en “El impostor”. Por otra parte está el mito de los gemelos idénticos o *Doppelgänger*.

El desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del otro para intentar llevarlo; en otras palabras, la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la muerte. No en vano, bajo

---

<sup>79</sup> Amícola, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de aprendizaje*, 194.

<sup>80</sup> Elizabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, (Madrid: Gredos, 1980).

<sup>81</sup> L. Dolezel, “Le triangle du double. Un champ thématique », *Revue Poétique*, núm. 64, (1985) : 470.

<sup>82</sup> *Ibid.* 469.



la influencia de Freud, en la literatura moderna, la aparición del Doble es indicio de que la muerte está próxima.”<sup>83</sup>

Y nada más lejos de la ficción, ya que como ejemplificaremos a continuación, por citar un caso, en “Las dos casas de Olivos” el encuentro conducirá a las niñas idénticas a la muerte. Con respecto al modo en que estos seres son contruidos, Bargalló distingue tres procedimientos:

- a) Por “fusión” en un individuo, de dos individuos originalmente diferentes, dicha fusión puede ser el resultado de un proceso lento de mutua aproximación hasta alcanzar la identificación [...] o puede producirse de manera imprevista y repentina, como si se tratara de una aparición.
- b) Por “fisión” de un individuo en dos personificaciones del que originariamente no existía más que uno.
- c) Por “metamorfosis” de un individuo bajo diferentes formas aparentes que pueden ser reversibles o irreversibles [...] La metamorfosis puede originar una forma y una entidad humanas distintas del modelo originario; o una forma y entidad no humanas. Para que la forma resultante pueda considerarse desdoblamiento de la originaria, entendemos que debe revestir la «forma humana» aunque esta se manifieste a través de una entidad «no humana».<sup>84</sup>

El primer caso correspondería al relato “La cara de la palma” o “El vástago”; del segundo ejemplo, con más representaciones que el anterior, “La cabeza pegada al vidrio” o “El impostor” y, por último, según el tercer procedimiento, se duplican los personajes de “El sombrero metamórfico”, “Chingolo” o “El diario de Porfiria Bernal”, metamorfosis que estudiaremos en el próximo apartado.

Por lo general, el tema del doble se presta a la poética particular de cada autor adquiriendo variopintas manifestaciones. Así, en la narrativa hispanoamericana, el uso que hace de este Borges, *leiv motif* de sus relatos, difiere del de Felisberto Hernández, Macedonio Fernández o la misma Silvina Ocampo. Bioy Casares también trabajó con la figura del doble y la presencia de elementos duales, como la duplicidad de narradores, narraciones divididas en dos partes, mundos paralelos, etc. Además, la relación del doble, de los dos en escena, es una regla típica de composición del cuento folclórico, como lo describe el danés Axel Olrik; para quien dos es el número máximo de personajes que

---

<sup>83</sup> Juan Bargalló (ed.), “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis” en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, (Sevilla: Alfar, 1994), 11.

<sup>84</sup> *Ibid.* 17.

aparecen al mismo tiempo en estos cuentos tradicionales, los cuales pueden tener carácter especular<sup>85</sup>, según expone en sus “leyes épicas” del cuento tradicional.

El doble ha ocupado muchos estudios de la psiquiatría clásica, dentro de los delirios de falsa identificación o los síndromes de identificación errónea. De ahí que Freud comente el tema en su ensayo “*Das Unheimliche*” (1919), según el cual el doble supone un narcisismo originario y tiene distintas gradaciones, como la identificación del yo con otra persona hasta llegar a desplazarse el yo al lugar ajeno ocupado por el otro. Tiene también un papel como anunciador de la muerte o como signo del permanente retorno a lo largo de diferentes generaciones, del retorno de lo igual. Freud parte de los estudios de Otto Rank (1914) que tenían su origen en los sentimientos y percepciones del yo ante la imagen reflejada en el espejo o de la visualización de nuestra sombra.

Posteriormente, Lacan<sup>86</sup> aborda la psicosis desde los estudios freudianos sobre el doble o la paranoia, en el que el perseguido encuentra en los otros el reflejo de sus propios sentimientos hostiles hacia ellos mismos, partiendo de la especularidad como raíz de muchos problemas psiquiátricos. En la psicosis, las imágenes que nos asedian son al mismo tiempo un ideal y un objeto de odio, y la agresión a las imágenes temidas suponen el ataque a nosotros mismos. Además, después de la Segunda Guerra Mundial, plasmará en sus estudios la función del espejo como formador del yo, sobre todo, cuando en la infancia, el niño observa ante el espejo su identidad unificada, la plasmación en el mundo visible el yo interior. Realizó, igualmente estudios sobre el cambio perceptivo ante espejos cóncavos o modificaciones de la reflexividad.

Dicho esto, a nivel literario, es interesante el estudio posterior de Jourde y Tortonese en el que proponen una definición y una clasificación basada en las distintas manifestaciones artísticas en las que encuentran como rasgo común el estudio de la unidad y la unicidad del sujeto cuando se confronta ante lo diferente, lo otro:

Le thème du double sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle de la différence et de l'identité. [...] Seul le maintien dans le récit, d'une tension créée par l'excès de ressemblance, en général corporellement enracinée, permet de parler de double. Quantitativement, il faut se résoudre à ne considérer le terme de «double», dans bien des cas, que comme une façon de parler, ou comme une figure de la confrontation de l'un avec l'autre, le non-un. Cet autre peut en effet désigner une quantité quasiment illimitée d'aspects

---

<sup>85</sup> En S. Thompson, *El cuento folklórico* (Trad. Angelina Lemmo), (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972), 577-578.

<sup>86</sup> En Jaques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, *Écrits I*, (Paris : Seuil, 1966).

distincts. Le scandale du dédoublement n'est pas fondamentalement différent de celui de la multiplication par trois, quatre ou quinze mille du même.<sup>87</sup>

Según esto, en la obra literaria, el protagonista o narrador tiene dos posibilidades, encontrarse con su propio doble, o *doble subjetivo o interior*, o con el doble de otro personaje, el *doble objetivo o exterior*. Ambas formas tendrán, a su vez, dos maneras de ser percibidas: como algo físico (un gemelo o un doble humano) o algo psíquico (solo aparece en la mente del sujeto). Esta última posibilidad es un doble interno, subjetivo, porque se debe a una fragmentación de la personalidad.

De ambas categorías tenemos ejemplos en la obra de Ocampo, como los gemelos o dobles físicos de “La casa de los Olivos” o “El vástago” y dobles subjetivo e internos, es decir, fenómenos psíquicos, hallamos en “El impostor” o “La cabeza pegada al vidrio”. El doble adquirirá múltiples encarnaciones en la obra ocampiana: el fantasma, el reflejo, el hermano, un objeto o una alucinación y al situarnos ante estos textos fantásticos no nos podemos quedar en la superficie de lo que se dice y analizando, pues, su trayectoria, el tema del doble femenino será el que predomine todos los demás. Sobre él ha trabajado Klingerberg:

She [Ocampo] has tough to see beyond the images in traditionally male polarization of good woman vs evil woman. As her stories empower the creative monster, however, she discovers the hidden danger of the passive-aggressive angel as well. Finally, in her conception of both path of the woman myth as victims of their seething hatred, occasioned by a patriarchal system which pits women as competitors for male favors, Ocampo has at last exorcised these images for herself.<sup>88</sup>

Esta referencia de Klingenberg puede sumarse a lo que ya expusimos antes de la mujer como personaje habitual en la fantasía de Silvina Ocampo. En el momento en el que esta adquiere una doble apariencia, la esperable y la rupturista, podría enclavarse, del mismo modo, en el tema del doble, ya que muchas veces lo que se produce es un desdoblamiento impuesto por la situación y no un cambio de actitud.

Desde *Viaje Olvidado* encontramos diversas historias que incluyen protagonistas duales, por ejemplo, las dos niñas, una rica y otra pobre que encarnan la identificación asociada con el doble en “Las dos casas de Olivos”, relato en el que se llega a la especularidad extrema cuando las niñas intercambian sus vidas sin que nadie se percate

---

<sup>87</sup> Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *Visages du doublé. Un thème littéraire*, (París : Nathan, 1996), 15-16.

<sup>88</sup> Patricia Klingerberg, “The man doubled in the stories of Silvina Ocampo” en *Latin American Literary Review*, Vol.16, núm.32, 1988, 38.

de ello. Es una historia que guarda semejanzas con la fábula tradicional por su desenlace, en el que ambas niñas muertas ascienden al cielo y la muerte se convierte en la única manera posible de burlar a un destino prefijado y vigilado por los ángeles de la guarda de ambas. Al final solo la muerte les acabando dando el carácter igualatorio deseado. Tanto en este, como en los primeros relatos producidos no se estudia tanto la hostilidad que surge entre ambas caras como la curiosidad que tiene un personaje con respecto al otro, siendo en este caso, las diferencias de clases sociales o estilo de vida y el único enemigo para ambas, si puede ser visto como tal, sería el orden adulto.

El largo relato de “El impostor” es la más extensa de las historias narradas y desde el inicio trata el tema del doble del personaje principal, pero en este caso se muestra más violencia en el tratamiento del tópico, sentimiento proyectado en los personajes. El personaje principal crea un doble aterrador de sí mismo, el cual es el causante de sus miedos y pesadillas y le conducirá hasta su propia muerte, doble del que el narrador no tendrá constancia hasta el final del relato, cuando otro narrador ajeno a los hechos previos nos desvele sus averiguaciones acerca de la muerte de su amigo duplicado. En “El impostor” asesino y asesinado resultarán ser, por tanto, la misma persona, al mismo tiempo que también son autores de las notas que leemos.

Al estudio del espejo se procederá más adelante en este trabajo pero no podemos dejar de citarlo como otro de los procedimientos frecuentes a la hora de crear un doble. Con él simplemente se procede a la duplicación de una imagen artificial, pero en otros casos veremos cómo logra encerrar en sí mismo a otro tipo de seres, convirtiéndose en un portal para lo fantástico y lo siniestro. Este elemento suele provocar una extrañeza irreductible y es capaz de desvelarnos todo tipo de imágenes sobrenaturales y facetas de nosotros mismos que hasta entonces habían sido ignoradas. Para la literatura fantástica la contemplación ante el espejo supone un acto introspectivo y aterrador en muchos casos. Mirar a través del espejo permite descubrir otro mundo y otro yo, un mundo en otra dimensión, en una sola.

En “Autobiografía de Irene”, el desconcertante encuentro con su doble en un banco de un parque provoca la final ascensión de que Irene, deshumanizada, se trata de un personaje atrapado en una representación que no puede morir y cuya historia no terminará nunca. La visión de nuestro otro yo funciona, en este caso, como un momento de reconocimiento de la identidad. Como ejemplo de identidad duplicada se puede

ejemplificar en la “La siesta en el cedro”, pero en este inusual caso, el doble es biológico y natural, Cecilia y Ester son hermanas mellizas.

De dobles naturales y bilógicos pasamos a los artificiales, como en “El cuaderno”, ya que el niño recién nacido es imagen de la foto que la madre, Ermelina, mira compulsivamente cada día, imagen que adquirirá su hijo, logrando la perfección, una reproducción total de un deseo estimulado por un referente externo. Algo similar acontece en “La lección de dibujo”, en el que se trata el tema del doble, del espejo y del juego conflictivo con el proceso de creación. La protagonista conversa sobre pintura en la noche con una intrusa, Anis Vlis, políndromo de Silvina, que toma, como la narradora, clases de dibujo desde la infancia que resultarán en creaciones idénticas a las de la narradora en el futuro, convertida, pues, en su figura doble o imagen especular. En “El goce y la penitencia” el elemento fantástico es el nacimiento del bebe doble que pinta previamente el niño Armindo y que será igual al que luego parirá la protagonista; don mágico reiterado, como vemos, en varias narraciones breves y también en su novela *La promesa*, cuando la narradora describe en el tercer episodio a Gabriela, hija de Irene, quien durante ocho años “había mirado muchas veces la imagen [de la estampa del arcángel Gabriel, de la iglesia de San Apolinar, en Rávena, Italia] distraídamente, sin pensar que su hija iba a parecersele tanto”.

Hay dobles en “El impostor”, “Nosotros”, “El vástago”, “La siesta en el cedro”, “La última tarde”, “La casa de azúcar”, “La vida clandestina”, “Las termas de Tirte”, “La cara en la palma”, “La lección de dibujo” o en “Cornelia frente al espejo”, los cuales rompen el mundo unificado, unos doble que no tiene por qué provocar asombro o duda metafísica, sino que despiertan el horror y el miedo en el otro. “La cabeza de piedra” se inicia así:

Somos nueve alumnas, pero una sola. Nuestros ojos miran para el mismo lado. Tenemos los mismos ideales, el mismo uniforme, los mismos gustos. Lo Único que tenemos diferentes es nuestra casa, nuestros padres. Nos parecemos como gotas de agua, unas más redondas, otras más alargadas. (CC II 218)

La narradora se siente igual al resto de sus compañeras. Hacen todo juntas, hablan todas a la vez. Luego, liberando su curiosidad y visitando a la vecina de su edificio la descripción que esta hace de ellas no es como si fueran iguales ni tampoco niñas: “Si son asaltantes disfrazadas de colegialas, porque algunas tienen bigotes y otras calzan 42,

váyanse, queridas, a otra parte” (CC II: 219), siendo este un doble dependiente de la mirada de la niña, única que ve tal semejanza.

En “Nosotros” el narrador es uno de los gemelos que habla en primera persona del plural con un sentido inclusivo, incluyendo así al hermano gemelo y unificando las identidades. Es una cuestión repetida en “La casa de azúcar”, en la que los personajes dobles vuelven a compartir una sola identidad. “La casa de azúcar” es para Cynthia Duncan<sup>89</sup> uno de los mejores relatos sobre el tema del doble, en el que se explora el concepto de la identidad individual. El narrador masculino es el marido de Cristina quien utiliza un tono confesional y relata su historia, y sus mentiras. “Desde ese día Cristina se transformó para mí, al menos, en Violeta” (CC I: 198), ese “para mí”, aumenta la ambigüedad. Es, además, uno de los cuentos a los que Cortázar<sup>90</sup> atribuye cierta influencia de la literatura gótica. Poco a poco Cristina siente la presencia de Violeta en la casa y como esta modifica su personalidad hasta que se produce la revelación: Violeta antes de morir en el hogar ocupada siente como alguien le fue robando la vida, como su alma transmigró a otro cuerpo. Ella repetía:

Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto será de ella: los hombres no se disfrazaran de mujer para entrar en mi casa sino en la de ella; perderé a la voz que transmitiré a esa otra garganta indigna; no nos abrazaremos con Daniel en el puente de la Constitución... (CC I: 198)

En este cuento vemos la dualidad en las relaciones hombre-mujer, en la que ella es sumisa hasta que aparece la fantasía. Posee además una entidad fragmentada, la de Cristina y la casa se convierte en el relato en metáfora de prisión, o más bien de cárcel de amor, otra construcción dual, placentera y dolorosa al mismo tiempo.

Se trabaja con el efecto contrario, no con la fusión de identidades de dos seres sino con la fragmentación de la personalidad, como en “La vida clandestina”, “La cara de la palma” o “Las termas de Tirte”. En este último, el actor francés Raúl Bertrés puede doblarse a sí mismo para así hacer las tareas más tediosas mientras duerme. Puede llegar a tener conversaciones simplemente usando anteojos que no descubran sus ojos cerrados, habilidad relatada por un narrador celoso y resentido de su poder, ya que con la farsa consiguió seducir a su novia Lucy.

---

<sup>89</sup> Cynthia Duncan, “Double or nothing? The Fantastic Element in Silvina Ocampo’s “La casa de azúcar””, *Chasqui*, Vol. 20, Núm. 2, (Noviembre de 1991): 65.

<sup>90</sup> Cortázar, Julio, « Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien*, Année 1975, Vol. 25, núm. 1, 146

Otra fragmentación de la identidad sucede en “Casi un reflejo de la otra”, un cuento paródico en el que el personaje vive y muere doblemente, tanto en televisión como en la realidad, lo que supone la unión de ordenes opuestos la ficción con la realidad.

“La red”, combina el tema del doble y de la metamorfosis, cuento que puede adherirse a la posible explicación de que todo lo narrado haya sido un sueño. La instancia enunciativa se encuentra duplicada, una narradora anónima abre la historia y Kêng-Su la cierra con lo que le relata una amiga. Esta segunda narradora nos hace plantearnos la existencia real del insecto que persigue a su compañera (...*para mí invisible*, clama) y de que todo lo narrado tenga una consistencia onírica (“...me parece que la conocí en un sueño.”).

Asimismo, en “El vástago” hay dos figuras del doble. Por una parte el narrador y su hermano actúan como una sola entidad, llegando a enamorarse de la misma mujer. Por otra, la del padre de ambos, descrito como el portero de la casa, y el nieto menor, quienes comparten, incluso, el mismo sobrenombre: “Labuelo” y la misma personalidad dominante. Si la historia empieza con los dos hermanos siendo perseguidos por la imponente figura del padre, el que acabará siendo el perseguidor será el “inocente” nieto, convertido en reencarnación de abuelo, una historia llena de elementos grotescos y cómicos en la que vence el más débil.

Por último, en sus dos novelas publicadas también aparecen estos personajes, de hecho, prácticamente todos los personajes de *La torre sin fin* son dobles, figuras que imitan la imagen pintada por Leandro en el lienzo con mayor o menor semejanza dependiendo de la calidad del retrato. Por otro lado, en el episodio de *La promesa* dedicado a Lilia y Lilian se describe a las chicas como figuras dobles o especulares, además, su nombre similar aumenta la confusión y el juego:

Todo el mundo creía que eran hermanas porque se vestían del mismo color. Lilia era rubia y Lilian morocha, pero a veces Lilian se teñía de rubio, lo que la volvía más parecida a Lilia. Las personas que se quieren terminan por parecerse; decían las mismas frases, movían las manos del mismo modo, se mordían los labios con el mismo ademán. Cuando cumplieron veinte años se enamoraron o creyeron enamorarse del mismo hombre. Una veía al muchacho por las mañanas y otra por las tardes. Él creía que las engañaba a las dos, pero no engañaba a ninguna. Las dos lo engañaban, porque en vez de besarlo se besaban, porque en vez de adorarlo se adoraban. (PRO: 53)

Lo que se descubre del pasaje, es una pasión lésbica en el que la semejanza entre ambas acaba por convertirlas en una sola ante el espejo, la cuales se besan en la

superficie y cuya similitud física resalta la contaminación de identidades o, si en el beso al hombre se hallan a ellas mismas, la otra debe tener el poder de encarnarse en la figura del varón, nuevo cuerpo en el que se proyecta el amor entre ambas. En otro capítulo de la misma novela, Gabriela, la mejor amiga de la narradora de *La promesa*, se desdobra al llegar la noche:

Gabriela de noche era una niña sensible, cavilosa, angustiada; Gabriela de día era una niña alegre, a veces despreocupada, curiosa, independiente. Se hubiera dicho que esas dos niñas no eran la misma. Irene al mirarla notaba en ella las diferencias físicas producidas por el día y por la noche. Tenía a veces la sensación de ser la madre de dos niñas. *¿Las madres de mellizos se sentirán divididas entre dos cariños, como yo entre la Gabriela nocturna y la Gabriela diurna?*, se preguntaba. [...] (PRO: 116)

Sin embargo, en este caso lo que sufre Gabriela es una dualidad opuesta, nada complementaria como la anterior.

En la narrativa de Silvina Ocampo hay, igualmente, dualidades en la naturaleza, la luz y oscuridad, sol y luna, sueño y vigilia, mente y materia, hombre y mujer, bueno y malo, cielo e infierno, aunque se presta especial atención al doble femenino y a las variantes literarias del doble en la tradición, como la duplicación, lo sobrenatural, lo fantasmagórico o la personalidad dividida tienen todas sus representaciones aquí, algunas de las cuales serán estudiadas con posterioridad al capítulo dedicado al espejo. Desde la antigüedad, existía la creencia folclórica de que el encuentro con el doble de uno mismo es un presagio de muerte, algo que sucede en “La cabeza pegada al vidrio”, y que fue un motivo de resonancias psíquicas al manifestarse como duplicación o división del yo. Existe desde los inicios de esta tradición el impulso de liberarse del doble de forma violenta, aunque matarlo con la intención de librarse de él no es más que un acto suicida como le sucede al protagonista de “El impostor”.

El trabajo con el doble que realiza Silvina Ocampo es más un trabajo con la identidad humana. Ella plantea la posibilidad de descubrirnos a nosotros mismos ante el espejo, ante nuestra imagen especular, que puede ser artificial o no, e incluso, que nuestra personalidad o nuestra imagen procedan de otra anterior a modo de construcción artificial o inducida por una fuerza superior, que pueden proceder, asimismo, de la luz o de la oscuridad. Tratado desde la ficción, con personajes que no salen del ámbito doméstico, ignorantes o poco reflexivos sobre lo sucedido, el tema pierde sus posibilidades metafísicas y existenciales llegando a ser paródico, aunque imposible se liberarse de la



psicología, el psicoanálisis o la filosofía, para su estudio y tratamiento, ya que afecta al sujeto humano, su identidad y su relación con el otro. En muchos relatos, salvo en aquellos en los que nos encontramos con dobles físicos, podrían verse como una ruptura del esquema unificado del sujeto, es decir, una esquizofrenia. Como hemos visto, es común que los relatos con identidades duplicadas acaben en destrucción, locura o muerte de uno de los dobles, lo que fue interpretado por Nandorfy como la plasmación de las consecuencias trágicas de la diseminación de la subjetividad<sup>91</sup>.

## LA METAMORFOSIS

La metamorfosis ha sido un recurso narrativo empleado desde la antigüedad que se remonta a la literatura clásica y como mito eterno, presente en la narrativa hispanoamericana, desde Colón a Jorge Luis Borges o Adolfo Bioy Casares y formará parte en estos cuentos como otra de esas cosas anormales y prohibidas. De hecho, la metamorfosis ocampiana tiene ciertos matices arcaicos y se presenta tanto de forma ascendente como descendente. Pueden darse transformaciones humanas en formas animales, reiterado tópico fantástico, apareciendo frecuentemente en los relatos e incluyendo la transformación de objetos inanimados en seres con vida propia. La metamorfosis se emplea en algunos casos como una forma de escapar pero, sea como sea, siempre implica una trasgresión ya que rompe la unidad del personaje, convirtiéndolo en una doble entidad, la metamorfosis supone la permanencia de uno mismo y de lo otro en un mismo ser de forma inseparable. La movilidad es otro de los grandes cambios que se logra con la metamorfosis, y con respecto a ella, en su valoración de la obra de Silvina Ocampo, Martínez Cabrera afirma:

La metamorfosis [...] es una estrategia de liberación para otros personajes que consiguen escapar o quebrar la jerarquía que los mantiene presos. Los poderes mágicos, la capacidad de adivinación y metamorfosis, son un don que, en los cuentos de Silvina se trasmite de boca en boca, entre los trabajadores del servicio, los niños y las mujeres cada uno habitante de su margen.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Marta Nandorfy, “La literatura fantástica y la representación de la realidad” en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, (Madrid: Arco libros, 1991), 256.

<sup>92</sup> Erika Martínez Cabrera “Silvina Ocampo, fantástica criminal”, en Montoya, J. y Esteban, Ángel, *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, (Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009), 133.

Estas metamorfosis pertenecen a lo maravilloso y suponen una ruptura de las leyes de la naturaleza, ya que una serie de transformaciones y reacciones afectarán a un ser natural que lo convertirán en otro ser diferente al de su génesis o con distintas atribuciones. El cambio en la forma de los seres ha sido un recurso común en la literatura fantástica especialmente desde el posromanticismo sin perder su valor de, o bien, experiencia libertadora que está presente en los mitos clásicos o en los cuentos folclóricos, o como castigo indefinido e irremediable. Según García, “La pasión metamórfica de Silvina Ocampo se articula en el pliegue que divide y comunica poesía y prosa: sus traspasos genéricos, la doble vertiente en que inscribe títulos como “Autobiografía de Irene o “El diario de Porfiria Bernal” o incluso cuentos ajenos, como “Éxtasis”, poema a partir de un relato de Noemí Ulla.”<sup>93</sup>, es decir, que García estudia una metamorfosis que va más allá del contenido, haciéndose evidente en el nivel del enunciado y en el de la enunciación al emplear procedimientos como la brusca mutación de narradores, el cambio del punto de vista, el cambio de tono, el desvío del tema o de la anécdota a un lugar inesperable, etc.<sup>94</sup> Esta transformación asentada en el lenguaje y la forma es un procedimiento al que recurre Ocampo en múltiples ocasiones y que es comentado también por Sánchez:

La inversión es la transformación, perfectamente simétrica, la metamorfosis más elegante, y, por lo tanto, la más perturbadora. [...] La metamorfosis misma es la inversión de la metáfora: la transformación comienza cuando la metáfora termina, cuando su poesía se convierte en literal<sup>95</sup>.

Ella se queda en el nivel del enunciado, en la metamorfosis que se logra con la metáfora, que trasforma objetos y humanos y les atribuye nuevas cualidades, mientras que Cabrera comenta la transformación que sufrirán algunos cuentos reescritos, convertidos en poemas o cuadros, o cuentos para adultos que se alteran levemente para ser infantiles que toman nuevas formas o nuevos desenlaces con el paso del tiempo y la maduración escritural de Ocampo, que trabaja con la hibridación como principio de transformación.

Si estamos ejemplificando y estudiando que su narrativa tiene una matriz subversiva notable, a ella se accede de múltiples formas siendo la metamorfosis una de

---

<sup>93</sup> Mariano García, “Pasiones metamórficas: la transformación en algunos relatos inéditos de Silvina Ocampo”, *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, Vol. 24, núm. 2, 2008, 308.

<sup>94</sup> *Ibid.* 317.

<sup>95</sup> Sánchez, “Selección, prólogo y notas”, en *Las reglas del secreto: antología*, 151-152.

ellas. La transformación es una transgresión puesto que va contra los límites de lo real y de la naturaleza, incluso contra la unidad biológica y psicológica del personaje. Además, es un fenómeno que conlleva la aparición de la fantasía siempre y cuando las metamorfosis no se correspondan con las naturales.

Por comenzar con las ejemplificaciones, en “La red”, cuento de la segunda colección de relatos de Silvina Ocampo, la metamorfosis sería una unidad temática como tal. La mariposa se convierte en un fantasma dotado de una faz aterradora, en un “pequeño monstruo” debido a su parecido con el rostro humano, la cual persigue hasta la muerte a Kêng-Su, quien anteriormente había perseguido al insecto. Asistimos a una inversión de roles, desde que la victimaria se convierte en víctima y viceversa, y además Kêng-Su, que había acabado con la mariposa como tal, con su imagen original, será asesinada por la mariposa. Somos testigos de la metamorfosis de una mariposa, es decir, del animal que se metamorfosea por excelencia, pero en este caso, en una terrible transfiguración. El frágil animal persigue a Kêng-Su, como si de su sombra se tratara para clavarle un alfiler en el ojo, alfiler que la mujer había utilizado para atacarla previamente. El objetivo del insecto son los ojos de la mujer, la cual medita: “El terror se apoderó de mis ojos indefensos como si no me pertenecieran, como si ya no pudiera defenderlos de ese ataque omnipotente” (CC I: 96). La normalmente débil mariposa desarrolla un instinto vengativo, lo que hace que para la joven “no se trata ya de una mariposa común; se trata de un pequeño monstruo” (96), que más parece ya un fantasma para la asediada narradora, pero un fantasma con doble apariencia: visible, ya que la joven afirma poder dibujarlo si alguien se lo pidiese e invisible para la amiga de aquella, ya que al verla describe: “Luchaba contra un enemigo, para mí invisible.” (CC I: 97). Si para las antiguas culturas la mariposa era “emblema del alma y de la atracción hacia lo luminoso”<sup>96</sup>, la mariposa de Ocampo tiene el efecto contrario ya que la guía a la profundidad del océano. Este cuento, como “Sábanas en la tierra” son ejemplos de las metamorfosis, consideradas como un impulso entrópico por Freud ya que eliminan las diferencias entre el yo y el otro. En estos cuentos, además lo siniestro opera ante la mirada o la presencia del otro.

No sabemos si por resultado de una metamorfosis o víctima de algún tipo de conjuro mágico, en “El retrato mal hecho” tenemos desde las primeras oraciones la

---

<sup>96</sup> J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*, (Barcelona: Labor, 1981), 298-299.

descripción del personaje de Eponima, la cual parece desdibujarse, desvanecerse o adquirir una identidad prácticamente fantasmagórica:

Una mitad del rostro se le había borrado pero conservaba movimientos sobrios de estatua en miniatura. Raras veces los chicos se le habían sentado sobre las faldas, por culpa de la desaparición de las rodillas y de los brazos que con frecuencia involuntaria dejaba caer. (CC I: 32)

Pierde, pues, la joven Eponima su identidad, su cuerpo, mientras que hay metamorfosis íntimas, de la personalidad como en “La casa de azúcar,” en el que poco a poco Cristina se convertirá en Violeta, metamorfosis inducida por los restos de la presencia de la última en la casa en la que vivió y a la que después se mudó Cristina con su marido.

Tenemos otras metamorfosis que responden a la forma clásica y que aparecen en sus relatos infantiles, como “Chingolo” de *La naranja maravillosa*, que se transforma en tigre. Aparentemente sencillo, es un relato lleno de metáforas y remisiones, por ejemplo, el nombre propio del joven nos remite a la batalla del Monte Chingolo que tuvo lugar el 23 de diciembre de 1975, una de las luchas más sangrientas entre la guerrilla popular y el ejército estatal. El verde que cubre al protagonista durante el cuento funciona metonímicamente como el verde los uniformes de los soldados. En otro felino, un jaguar, se transforma el protagonista de “El rival”. En el cuento se presenta un triángulo amoroso en el que el narrador es el tercero en discordia, testigo de la relación amorosa entre la mujer que ama y un buen hombre. La resolución del relato es fantástica, ya se presupone que el novio se convierte en un jaguar por la noche y es reconocido por tener en ambas formas, la humana y la animal, las pupilas cuadradas.

Un cuento ambiguo en el que el resultado de la metamorfosis es el mismo animal es el brevísimo “El jardín encontrado” (REP: 118-119). Narrado en primera persona por una mujer que lo inicia con un “no aparezco en este sueño” para describir las visiones que tiene escondida tras un arbusto hasta que se le acerca un tigre que la devora. Así, continuando con la narración todo parece adquirir un matiz de reencarnación: “a través de sus ojos vi el cielo y el bosque y la belleza del mundo, y tanto me alegré que cerré los ojos y soñé que renacía. Así llegué a la puerta de mi casa, transformada en tigre” (119). Otras veces la metamorfosis concluye en un perro, como en “Okno, el esclavo”, en el que el protagonista cambia de piel, de esa piel oscura y negra que la había hecho esclava,

objeto sexual y marginada y se irá convirtiendo progresivamente, y para su bien, en perro. La metamorfosis de Okno tiene más tensión narrativa que las anteriores debido a las continuas interrogaciones. Es un cuento en el que se superponen varios planos: el primero es el real, de Okno como perro vivo y real; el segundo el imaginario, el de la narradora que desea y, el último, el fantástico, el de la feliz transformación.

En otro cuento incluido en *La naranja maravillosa*, el león se humaniza en “Fuera de las jaulas”. Aquí, el mamífero encerrado en el Jardín Zoológico habla: “la luz me deslumbra a veces” o “Quiero ser libre” (CC I: 363), que son las primeras palabras a Enrique Donadío. El cuento trata sobre la aventura que este profesor llevada a cabo con sus cinco alumnos para liberar a todos los animales encerrados. En la noche pactada, el desenlace se torna imprevisible y el narrador lo cierra con una “moraleja” o reflexión final:

Ese grito destemplado se esparció como un líquido hirviente. Los rugidos cubrieron la noche entrecortada por los gritos. A veinte o cuarenta cuerdas se oía el mismo ruido, o un ruido muy parecido al que se desprende de las tribunas de un partido de fútbol en día domingo.

Se veían apenas las primeras luces del alba cuando Enrique Donadío y sus alumnos advirtieron que estaban adentro de las jaulas. El público que los miraba, unas horas más tarde, se componía en gran parte de los animales que habían puesto ellos mismos en libertad. *Así somos los animales, pensaron; exactamente iguales a los hombres.* (CC I: 368)

La metamorfosis aquí es doble, la de la humanización de los animales y la de la animalización del profesor y sus alumnos, que acaban encerrados cual fieras en las jaulas. En “Isis”, la niña también se transforma en un animal enjaulado con el que vivía obsesionada y observa reiteradamente. Otra animalización hay en “El diario de Porfiria Bernal”, en el que la institutriz se convierte en gato, o esa es la impresión que da el diario escrito por Porfiria, aunque posiblemente todo lo relato por la niña sea mentira, ya que Miss Fielding interviene tras la lectura del diario y se propone mandarlo a una institución mental para que lo analicen, aludiendo a la locura de la niña, de hecho, en su diario confiesa:

Miss Fielding me ve tal vez como a un demonio. Siente un horror profundo por mí y es porque empieza a comprender el significado de este diario, donde tendrá que seguir ruborizándose, dócil, obedeciendo al destino que yo le infligiré, con un temor que no siento por nada ni por nadie. (CC I: 475)

Aun así, la niña observa en la institutriz una metamorfosis progresiva: “es tan distinta de todo el mundo, con sus ojos de gato de angora y con su voz llorona” (CC I: 473); “se lo dije y me cubrió de arañazos” (474); “Miss Fielding me asusta. Todos los gatos me asustan. Le doy de comer para que no me odien” (478) hasta que al final:

Ya no podrá traerme la taza. Se ha cubierto de pelos, se ha achicado, se ha escondido; por la ventana abierta, da un brinco y se detiene en la balastrada del balcón. Luego da otro brinco y se aleja. Mi madre se alegrará de no tenerla más en la casa. Comía mucho, sabía todos los secretos de la casa. Me arañaba. Mi madre la temía aún más que yo. Ahora Miss Fielding es inofensiva y se perderá por las calles de Buenos Aires. (479)

En este caso, como en casi todos los que estamos comentando, la inserción de cuerpos y objetos metamorfoseados acontece en lo cotidiano, en la casa y a todos sus habitantes, sin importar si de niños, madres, ricos o pobres se trata. Las mutaciones pueden ser causales o no, buscadas o no, y raras veces odiadas. Sobre esto reflexiona la narradora de “Visiones”: “pero si la forma de un individuo pasa a otra, si nada se pierde ¿por qué luchar tanto por conservar una determinada forma que, en resumidas cuentas, podría ser la inferior o la menos interesante! (CC I: 355), que admite la posibilidad de una reencarnación o transformación más beneficiosa para quien la sufra.

Una metamorfosis plenamente fantástica, ya que el ser resultado del cambio no es real hay en “Tales eran sus rostros”, en el que los niños sordomudos se vuelven ángeles, como les sucedió a las niñas de “La casa de los Olivos”. En otro ser sobrenatural se convierte la protagonista de “La mujer inmóvil” brevísimos cuarenta y ocho párrafos en el que la mujer se torna sirena inerte de una fuente. Es una metamorfosis progresiva, que comienza sintiéndose con la aparición de un pescado entre sus brazos y concluye con la pérdida de las piernas. El relato tiene lugar entre dos casas con sus respectivos jardines. En el jardín de la quinta había “un gigantesco ombú con piernas gordas de mujer dormida, como un edificio a medio construir lleno de peligros y de refugios”, metáfora que recrea una imagen difícil de reconstruir en la que las raíces serían esas piernas de mujer, pero una mujer que no es gorda, sino que adquiere tal condición mientras duerme, una mujer que dejará de serlo para convertirse en un anfibio. Es un cuento lleno de complicadas imágenes en el que, como de costumbre en su prosa, en la descripción o en la enumeración se inserta un elemento ajeno a la serie para aumentar la ambigüedad de lo relatado y el alejamiento de la realidad, describe, por ejemplo, un ombú como gigantesco árbol, como un edificio que tiene piernas gordas de mujer y luego procede a la inclusión

del elemento discordante en la descripción de la quinta: “un grupo de higueras con higos nunca maduros, un parral con uvas negras, *un gran almohadón de porcelana con borlas* y un montón de otras cosas que no tengo tiempo de enumerar.” (REP, 12). Posteriormente, en el relato de la niña que pasea de su quinta a la de sus abuelos, tiene lugar una aparente metamorfosis de la que no se nos ofrece explicación alguna:

No podía moverme. Un frío muy blanco me corrió por la espalda y contemplé largamente el cielo con un pescado entre mis brazos. De la boca del pescado subían y luego caían lluvias de agua, que me bañaban el rostro, el pecho y la cola festoneada de escamas. [...] yo no podía darme la vuelta y dije en voz alta: “¿Me acostumbraré a ser sirena de una fuente con la cabellera tan suelta y con tantos pescados deslizándose sobre mis piernas? ¿Conservaré bien mi postura de estatua?” Pero los árboles no me contestaron porque ya estaba en una casa de remates. (REP, 13)

A causa de la imprecisión del lenguaje, desconocemos si la “cola festoneada de escamas” es de la nueva sirena o del pescado que cargaba, ya que podemos considerar el *me* como pronombre personal más que como una improbable posibilidad de dativo ético. Así pues, se trataría de una construcción anfibológica con nuevas capacidades sensoriales al poder oír flores y árboles.

“La gallina de membrillo” la protagonista es Blanquita Simara, una perra parlante que desconoce si es macho o hembra, animal o ser humano, y se alimenta de sobras. Su voz será tomada por Rosaura, y en la primera intervención dice:

– ¿Manuel Grasín, que es tan bueno, no nos dejará el cuarto, para que podamos alojar a papá? Por difícil que sea conseguir alojamiento, Manuel Grasín lo encontrará y vendrá a visitarnos y a traernos huesitos de la confitería, y alguna vez, para mamá una gallinita de membrillo. (CC I: 423)

Es decir, toma la perspectiva propia del perro, que al llamar “papá” y “mamá” a los dueños de la casa se siente hijo humano de ellos. Ella, la reina de la casa, es defendida por Rosaura Pringles hasta hacerla darle golpes a su prometido por defenderla y las cualidades del animal se trasladan a la joven, quien toma su voz para conquistar a su enamorado. Esta Rosaura es una mujer que se adapta a su rol y que responderá a los deseos del hombre. Se valdrá de las tretas femeninas clásicas, como el perfume, las pestañas postizas, las pelucas o los bellos vestidos y de otras formas menos frecuentes:

Blanquita Simara empezó a hablar por su boca: no sólo expresaba lo que Blanquita hubiera dicho en tal y cual circunstancia, sino que remedaba la voz que le atribuía: una voz de

acuerdo con su idiosincrasia, que era mezcla de niño mimado, de negro de las Antillas y de viejito provinciano tartamudo. ¿Qué mujer, cuando vale algo, no es juguetona? Ella misma decía "Soy Blanquita". (CC I: 423)

Pero será la pérdida de esta voz la que ahuyente al violento joven, aterrorizado por el cambio inesperado, ya que Rosaura “respondió, aterrada, con su propia voz, por primera vez, para asustar al hombre” (CC I: 425). Ella pues, quien parecía pasiva inicialmente, aprovecha su conocimiento del deseo masculino y como este puede desaparecer con la pérdida de la feminidad, el artificio o de los adornos.

En otro animal sin especificar se convierte la niña “Isis”. Narrado por una amiga, única testigo del cambio, plantea al lector la veracidad de lo ocurrido. El cambio le horroriza a la narradora aunque la metamorfosis subjetivamente, sea vista como una liberación no aceptada. El referente nominal nos lleva a Isis, diosa egipcia vinculada a la metamorfosis, pero esa vinculación en el cuento se realiza de manera accidental “su nombre era Elisa, pero le decían Lisi; algunos quitándole la *l* y agregándole una *s* le dijeron Isis” (CC I: 369). Encontramos también un personaje marginal, Rómula, quien adora a la niña y es al mismo tiempo característico de la obra ocampiana. Si lo único a lo que se dedicaba, para sorpresa de todos, era a fijar su mirada en la ventana, en una de los paseos con la niña descubren el objeto de su obsesión, un animal del Jardín Zoológico de Buenos Aires. La niña se fuga al mundo animal tras su transformación. Siente “la llamada de la selva”, hecho que se describe así:

–Dame la mano –dije a Isis. Y me dio una mano que fue cubriéndose paulatinamente de pelos y de pezuñas. La solté con horror. No quise verla mientras se transformaba. Cuando me volví para mirarla vi un montón de ropa que estaba ya en el suelo. La busqué. La esperé. La perdí. (CC I: 370)

Es un cuento que destaca por los vacíos narrativos, la narradora nos da poca información y no llega a especificar en que se transforma debido a que la mirada se dirige a otro lado. Por otro lado, ni a objeto, animal o cosa pasa el protagonista de “Hombres animales enredaderas”, quien tras sobrevivir a un accidente de avión y refugiarse en una isla o entorno selvático inespecificado, pasa los días durmiendo en el suelo, se enreda en las plantas y se transforma en ellas y en su añorada mujer.

La enredadera seguirá haciendo sus trenzas. Ahora raras veces me despierto sin que haya tejido alguna trenza alrededor de mi brazo o de mi pierna. Ayer no más, se trepó a mi cuello.



Me fastidió un poco. No es que Me diera miedo, ni siquiera cuando se me enroscó alrededor de la lengua. Recuerdo que al soñar grité y abrí imprudentemente la boca. Es extraño. Nunca pensé que una enredadera podía introducirse tan fácilmente adentro de mi boca. (CC II: 17)

Se trata de un tema grotesco dentro de la nómina propuesta por Kayser, que incluye un mundo de plantas exóticas y extrañas. La naturaleza devora y absorbe al hombre. Es uno de los paradigmas del tema de la metamorfosis en la obra de Silvina Ocampo en que el mundo vegetal se fusiona con hombres y animales. A raíz de este cuento, en su estudio, García Ardeo vincula la metamorfosis en la obra de Silvina al laberinto, ya que según su exposición “la metamorfosis es pasar al otro lado, pasar a un espacio nuevo que, como bien lo ilustra “Hombres animales enredaderas”, tiene las características temibles, por desconocidas, de un laberinto”<sup>97</sup>, además es un rasgo que tiende a la apertura, a los universos abiertos y sin normas.

Igualmente, hay objetos que cobran vida, como la cuerda inerte que se transforma primero en juguete de Antoñito y luego en serpiente asesina en “La sogá”. Gracias al objeto mágico, a modo de talismán se logran las metamorfosis de “El sombrero metamórfico”, en el que vestir el sombrero embrujado supondrá el cambio de sexo del portador. Una metamorfosis descendente tenemos en “Pier”, en el que el perro se transforma en un trapo. En este relato de *Y así sucesivamente* se cuenta la relación amorosa entre un perro y un trapo el cual cobra vida y se convierte en “la trapa”. Es a su vez, un texto que sufre numerosas transformaciones ya que sirve para incluir digresiones, reflexiones filosóficas, sentencias eruditas, etc. valiéndose, como no, de la enumeración y creando un discurso desproporcionado si lo comparamos con la nimiedad de la trama:

¿Qué hacen las perras en la calle ladrando? Ante todo olfatean el ineludible excremento, el homenaje del orín todo el tiempo, es interesante pero no basta. Existe el alma. Señor la conoció. Sufiría al ver en el espejo de Cornelio Agripa esa luz, esa angustia, esa inmaterial tortura que priva hasta del apetito, cuando está en las entrañas del que la padece.

¿Qué hacen las hembras soberbias que comen los mismos huesos, la misma carne? ¿Qué hacen las piernas voluptuosas debajo de las mesas, a la hora ritual de las comidas? ¿Qué hace la voz, el silbido, el crujir de las puertas que gimen, los asaltantes, las mandíbulas que mastican, los monumentos, los muros, los árboles mingitorios, el agua de la lluvia, bestia del jardín de noche que se ilumina de relámpagos y de truenos inexplicables? ¿Qué hace el orín repulsivo del gato, el del perro gratificado, los detritos humanos? Todo es interesante. Pero la inquietud corroe. (CC II: 231)

---

<sup>97</sup> Mariano García Ardeo, “Laberintos y metamorfosis: estéticas en tensión en Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo”, *Amaltea. Revista de microcrítica*, Vol. I, (2009): 85

Esta vez, en una muñeca se transformará Icera, niña del cuento homónimo y que comparte argumento con la obra posterior de Oskar Matzarath, de *El tambor de hojalata*. Icera martiriza y tortura su cuerpo con pequeños zapatos y vestidos que impiden el crecimiento. Odia a las muñecas y solo las utiliza como estrategia para evitar la madurez: “Icera consideraba a las muñecas como rivales... sólo quería ocupar el lugar que ellas ocupaban” (CC I: 423) y por eso, “si se ponía el vestido, los guantes y el sombrero de muñeca, forzosamente siempre seguiría del mismo tamaño” (423). Icera es un sujeto anómalo aunque su intento es tomado con la mayor naturalidad por el resto de personajes. Su actitud exagerada: “Icera pensó que al introducirse en esa caja no seguiría creciendo, pero también pensó que se vengaba un poco de todas las muñecas del mundo, quitándole a la más importante esa caja con puntilla de papel” (CC I: 433) es asumida sin afectación por su entorno, incluso por Darío Cuerda, dueño de la juguetería y quien la ayuda a introducirse en la caja. Similar es “La santa”, el cual relata la obsesión de Ruperto por una muñeca a la que termina asemejándose, deseo que comparte con la protagonista del relato anterior: “Lo más asombroso de todo este asunto es que Ruperto comenzó a parecerse a Liria. El cutis de porcelana, que era una de sus características se acentuó; sus ojos brillantes y verdes resplandecieron con una viva luz; la boca [...] adquirió una seráfica sonrisa.” En este relato la metamorfosis no se completa, aunque parece extenderse, ya que a medida que Ruperto se cosifica, la muñeca va cobrando vida.

Volvemos a tener una metamorfosis artificial, ya que en otro objeto, en este caso móvil, transmuta la mujer de “El automóvil”, quien se identifica con el objeto, con lo inanimado, y pronto se irá transformando en él, respirando como él, parpadeando como sus faros hasta un día desaparecer. La desaparición de Mirta en el relato es vinculada por el marido como una metamorfosis de ella en el coche y no como una huida desesperada para poder al fin dedicarse a su pasión prohibida por él. En “Keif”, aparece una mujer nueva producto de la transgresión fantástica que podríamos definir como una transmigración del alma similar a la de “El vástago”. En el primero Fedora, la mujer con deseos suicidas se fusiona con el agua, se diluye al mismo tiempo que se reencarna, se convierte en otro ser que con el transcurrir de la narración se insinúa que es la niña que acude a la casa a comprar el tigre para saciar sus deseos de ser domadora circense como ya había afirmado Fedora con anterioridad.

Una metamorfosis artificial o provocada tenemos en “La cara adversa”<sup>98</sup> (REP: 29-33), que presenta a un hombre de cuarenta años que acaba con lo que llama “su cara de bebé” mediante una intervención quirúrgica, es decir, se trata de una metamorfosis voluntaria con un móvil exacto. La historia es contada por un yo anónimo al que un plural igualmente desconocido le habría contado la anécdota de este político sin nombre. El fin de la transformación no es “llegar a ser hermoso sino diferente a lo que soy” y “habría que buscar la forma de cambio más contundente” (30); aunque el desenlace será funesto. La pérdida del reconocimiento facial supone igualmente la pérdida de la identidad, la cual solo alcanza, no ante el espejo, sino observándose ante los carteles propagandísticos antiguos. Ahora el exitoso político es un ser anónimo cuyo asesinato final ni aparece, como él esperaba, en los periódicos.

En “Las metamorfosis” (REP) se suceden múltiples transformaciones voluntarias en el cuerpo de Toby, que tenía el poder de modificarse en todo lo que a él le gustaba: bombones, caballos, perros, en Niño Jesús, en bicicletas, en burros, en trenes, en toboganes, etc. En este caso, de la satisfacción, del dominio del don, se pasa a la tragedia, a la ruptura, ya que en lugar de sol acaba transformándose en luna, o al enamorarse de una joven, se convierte en ella, desintegrándose el yo masculino pero abriendo las puertas a un nuevo conocimiento de sí mismo. Paradójicamente, como el ser al que más ama es su novia se transforma irreversiblemente en ella, siendo el primer encuentro entre ellos como la exposición ante un espejo. Esto llevará a la muchacha, sin sorpresa ni queja, a disfrazarse de él para siempre y así poder contraer matrimonio.

Hay otros tipos de estos cambios a medio camino entre la duplicación y la metamorfosis como la transformación mágica de “Amada en el amado”, en el que se logra la simbiosis y fusión total de la pareja, similar al caso anterior. Hay otras metamorfosis parciales, como el crecimiento de la extremidad de la narradora de “El zorro” (REP) después de que un zorro le comiera la mano y esta le volviera a crecer con normalidad. Otro tipo de metamorfosis vinculado con el doble es el desdoblamiento del personaje en otro yo o en otro ser “La cara de la palma” o “Amelia Cicuta” que normalmente suponen una transgresión social.

Aparentemente tras días de flotar por el océano, la protagonista de *La promesa* agobiada por la imposibilidad de salvación comienza a sentir que se diluye en el océano,

---

<sup>98</sup> Según Montequin este cuento dataría entre 1958 y 1960, y fue escrito en un borrador en el que aparecen cuentos publicados anteriormente en *Las invitadas*, 1961

que se hace parte de este: “no sé cómo haré para no morir, para no desintegrarme, perder mi identidad totalmente y olvidarme del resto” (PRO: 111). Un olvido que adquiere aquí el significado de muerte.

De igual modo, la metamorfosis es un tema reiterado en su poesía, entre los poemas en los que observamos transformaciones están varios poemas bíblicos de *Enumeración a la patria*, en los poemas “Estrofas a la noche” y “Epitafio en un jardín zoológico” de *Espacios métricos*; “La metamorfosis”, “Transformación” y “El maleficio” de *Poemas de amor desesperado*; “Lecciones de metamorfosis” en *Poesía inédita y dispersa*. Sobre este motivo fantástico se pronunció tanto en la ficción como en sus entrevistas. En “La continuación”, se comenta la metamorfosis como metáfora del cambio que sufrimos los seres a lo largo de los tiempos, la esencia que modifica lo que “somos”, “[...] un compendio de contradicciones, de afectos, de amigos, de malentendidos [...], monstruos, en definitiva”, comentario similar al que realiza en su encuentro con Beccacece, en el que reconoce la atracción por los cambios y como ellos modifican nuestro yo y nuestras percepciones:

¿No te parece maravilloso que una cosa cambie y se transforme en otra? Yo acepto esos cambios [...] Me gusta ver cómo una cosa se hace otra; tiene algo de monstruoso y de mágico. Los seres que uno quiere son divinos cuando te aman, pero se convierten en monstruosos cuando te dejan de querer y, sin embargo no podés prescindir de esos monstruos. Cuando algo resulta distinto, aun cuando se trate de una decepción, siento que me sumerjo en un mundo desconocido. La desilusión tiene algo de excitante: lo imprevisto.<sup>99</sup>

La metamorfosis ocampiana diluye la personalidad. Es una fusión de un ser con otro o del medio con un ser concreto. La metamorfosis es escapar de la forma, diluir un límite y acabar con la regla, con la norma que rige cualquier segmento de nuestra realidad. La metamorfosis de estos cuentos anula la forma y expande las leyes de la naturaleza abriendo las posibilidades del relato y de su realidad para refutar la nuestra. Asimismo, esta metamorfosis suele implicar la cosificación del individuo, ya que pierden el poder sobre sus acciones o sobre su cuerpo y siendo, como hemos analizado, la conversión de sus personajes en objetos o en seres sin inteligencia o voluntad, como plantas o animales la transformación preferida de Ocampo, implicando en la mayoría de los ejemplos una transgresión que atenta contra los límites reales y biológicos.

---

<sup>99</sup> Reportaje de Hugo Beccacece, en *La Nación*, 28 de junio de 1987, citado en Mancini, *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, 70.

## 4.4 LA MÁSCARA. EL DISFRAZ

El motivo de la máscara y del disfraz, vinculados a su vez con el tema del doble tratado arriba, toma en la obra de Silvina Ocampo dos valores, moral al enfrentar la verdad a la mentira y estético, al oponer la ficción contra realidad o la fealdad contra la belleza. El juego de máscaras o con el disfraz es un simulacro, una falsificación del yo y de la realidad en el que la dicotomía entre sujeto y máscara puede disolverse y pasa a ser lo mismo o, por el contrario, la máscara y el disfraz serían estrategias para desdoblar a un personaje, permitiendo, pues, el cambio y la mutación del individuo, rasgo que ha permanecido desde las culturas aborígenes a los cuentos folclóricos. Además, recurriendo a la máscara y el disfraz, el sujeto, y de hecho Ocampo lo hace, puede autorrepresentarse en la obra, oculto tras un personaje o un narrador ficticio. La máscara es en la escritura la metáfora de la subjetividad y al mismo tiempo puede serlo del sujeto representado, de ese yo en transformación y múltiple.

Hay numerosos cuentos en la narrativa ocampiana en los que los sujetos, en su mayoría mujeres, recurren a la máscara o al disfraz para ocultarse o crear una nueva identidad de la que en muchos casos no podrán desprenderse. Sí es cierto que es el teatro el lugar por excelencia de la representación y de la máscara aunque en estos cuentos se dan de igual modo y se portan en el entorno doméstico, siendo utilizadas, como era costumbre, en alguna fiesta o ritual.

En “La máscara” (CFE) la careta funciona como una máscara estética que oculta la fealdad y modifica el rostro de la mujer que se siente vieja y sin belleza, por lo que acude a mágicos remedios para paliar su situación:

Poco a poco la careta embelleció un poco; la miré de nuevo en el espejo, creyendo que el cambio se debía a que entonces me miraba en un espejo diferente. Pensé que habría obrado la magia. Me acerqué hasta tocarlo, lo sentí frío sobre mi frente, tierno de pronto como un abrazo. La humedad del sudor me refrescó. Sentí renacer el triunfo de una pequeñísima belleza en aquella máscara extraña, porque se había humanizado. Nunca fui tan linda, salvo algún día de extraordinaria felicidad en que tuve una cara idéntica a otra cara que me gustaba. (CC II: 323)

Así, la máscara sustituye al rostro como artificio estético y permite al sujeto esconderse y experimentar una libertad producto de la manipulación estética. Paródica y grotesca es la máscara de “Los celosos”. Presa de las imposiciones que de la perfecta ama de casa y esposa se esperaban es Irma Péinate, descrita como la mujer más coqueta

del mundo, permanece maquillada y arreglada para su marido siempre, incluso mientras duermen. Tras perder un diente y verse obligada a acudir al dentista para repararlo, su marido, celoso por su ausencia, la sigue, la encuentra, la zarandea y la agrede. Durante el forcejeo ella se despeina, pierde sus lentes, sus pestañas postizas, y de nuevo, su reparado diente. Acto seguido, el joven, avergonzado, se disculpa ante ella, irreconocible sin todos los adornos. El deseo de provocación de ella aquí es un acto frívolo y trivial que se interpretaría como una crítica al código burgués y patriarcal, siguiendo los parámetros androcéntricos. La mentira al marido y la máscara del maquillaje estarían justificadas mientras estas sirvan para mantener la calma matrimonial. La perfecta apariencia se trata como una obsesión e, incluso, como lo prioritario para muchas de las mujeres silvinas. Incluso las madres, como en “La calesita” (REP: 14-18), parecen cegadas por la vestimenta de sus hijas, quienes tras perderse por Buenos Aires, son imposibles de recuperar ya que la madre nunca se detuvo a mirar sus caras.

En “Las vestiduras peligrosas”, la protagonista es Artemia, quien guarda similitudes con Artemia, diosa de la caza y virgen cruel que reclamaba el sacrificio de otras vírgenes ya que la joven porteña posee, como la diosa, un irremediable deseo de muerte y venganza sobre sus víctimas. Artemia, presa de su cuerpo, lo expone, lo viste y lo disfraza realizando una puesta en escena de su feminidad. El peligroso y fatal desenlace llegará cuando intente borrar las marcas genéricas y se transforma en un hombre valiéndose de esas *vestiduras*. A partir de aquí, el travestismo, como otro exhibicionismo más, revierte el valor del disfraz. La amenaza también se invierte ya que si el exhibicionismo del cuerpo femenino era peligroso en primera instancia, el disfraz masculino, ante los ojos varoniles se convierte en una trampa, en una simulación innecesaria que implica ser castigada. Aquí, el disfraz que provoca el cambio de género, el travestismo, juega con los signos debido a que en el travesti todo es maquillaje y seducción. En el fondo es un juego paródico, una parodia de lo femenino en la que travestirse se convierte en una expresión de otredad, en un desdoblamiento de la personalidad, en un cambio de la identidad que supone un trance crucial.

Por otro lado, hay mujeres en estos relatos usan máscaras de hombres, no estrictamente físicas, sino que son rudas, fuertes, poderosas y controladoras. Otras veces, el disfraz no tiene que implicar una transformación de la identidad y es solo un juego de seducción que desafía las apariencias. Las mujeres y niñas de los cuentos cubren sus cuerpos con trampas, artimañas, vestidos y rituales, es decir, recurren a los adornos

estratégicos de la mujer, muchas veces de forma paródica e hiperbólica. La seducción que juega con el disfraz es, además, otra artimaña para desviarse de la realidad, para Baudrillard, “seducir es morir como realidad y producirse como ilusión”<sup>100</sup> y si lo trasladamos a la narrativa que estudiamos, es apartar a la mujer natural, a la esperable de la realidad y convertirla en otra, en una mujer que no existe, en una ilusión libre y desvinculada.

De hecho, en el siguiente relato se crea la ilusión de ser hombre otro travestismo con iguales consecuencias: la violación. En este caso, el disfraz de Teodora llega a ser tan real que la creen culpable de la violación de Tióbula:

Vestida de varón, toda la gente se enamoraba de ella, pero Teodora sabía que nadie comprendería lo que era vivir de ilusiones. Ver que se morían de amor por ella la llenó de miedo. En aquel tiempo ninguna mujer se vestía de hombre. Era triste sentir esa congoja, pagar de ese modo por su vida licenciosa y desbordante, que tanto había llamado la atención del mundo que la rodeaba. Vestirse de hombre era un acto heroico en esos tiempos. (REP: 120)

Este es un cuento con un doble nivel narrativo. Por un lado está la tercera persona que narra el relato y finalmente, tras el poema que cierra la trama se incluye un párrafo en primera persona: “Este poema titulado “Vivo en soledad” atrajo mi atención. ¿Quién será el autor? Me lo he preguntado varias veces. Es un soneto profundo, inspirado por Teodora. No creo que existan otros sobre este tema, siendo el motivo tan hermoso y contradictorio.” (REP: 124) esto nos hace plantearnos quién es la enunciativa del relato, la narradora que renuncia a su visión objetiva y externa y se incluye en él como testigo directa o como personaje ficticio más, el cual podría corresponderse con Silvina, reflexionando sobre su propia escritura, o quizás, una tercera opción sería que quien habla en el relato es el yo disfrazado, la nueva identidad creada con la máscara.

Otro caso de ocultamiento, y prácticamente de carnaval, ya que en este no hay separación entre espectadores e intérpretes y todos participan de la mascarada lo tenemos en “El Banquete”. En este, la protagonista Élida

Elegía las máscaras que colgaban de un hilo dorado entre el resto de los atuendos que parecían miniaturas. La máscara era para ella lo más importante, si bien las botas caladas color carne y con uñas nacaradas la preocupaban también bastante. [...] Un motivo de amargura para ella era sentirse fea. Le pareció que era tan fea con máscara como sin máscara, cosa que no admitían sus amigas. (CC II: 334)

---

<sup>100</sup> Jean Baudrillard, *De la seducción*, (Madrid: Cátedra, 1998), 69.

Ocultando su rostro por siempre, solo lo mostrará al final del relato en un momento de dicha, pero que le traerá la fatalidad:

Los aplausos ahogaron las últimas palabras del ministro y Élide alcanzo a oír su nombre. Se arrancó la máscara para que Dios le viera la cara, la edad de su piel y el color, y para que uno de los mosquitos la picara, pero se preguntó en los últimos momentos ¿por qué este afán por morir? Y su propia voz ronca le respondió: "Ya ves, la eternidad no es distinta"

Así pues, eliminada la máscara, el destino trágico avanza, es como si acabara la representación y el sujeto se ve abocado a la muerte, como si la mujer enmascarada fuera la protagonista de una tragicomedia. Es, precisamente esta clausura del enmascaramiento a la que se refiere Bataille:

Es la máscara la continua presencia de nuestra animalidad y de nuestra muerte: una imagen de la trágica comedia que, como actores, nos toca representar. Se asocia de este modo con el destino apocalíptico de quien la representa. Se instituye como imagen del caos, de la incertidumbre y del terror: del cambio súbito que amenaza la vida humana. La máscara es búsqueda y huida, evidencia y ocultación.<sup>101</sup>

Vemos, pues, como todas las máscaras de estos cuentos son invasivas, se adueñan del sujeto y lo torturan. La máscara de los relatos de Ocampo posee al yo y borra su identidad sin ser un objeto mágico, sino un disfraz voluntario que con la construcción de otro conlleva la destrucción del yo original.

## 4.5 LA CRUELDAD Y LA PERVERSIÓN

Muchos autores del siglo XX se obsesionaron con lo prohibido, con la muerte, el terror y el castigo, sin importar si cultivaban ficciones fantásticas o literatura realista. En los textos que estudiamos hay lugar para los rituales de humillación, tortura, horror mezclados con el placer y la liberación de los deseos del hombre. Los personajes propenden a un libertinaje en lo violento y en el exceso, desafiando instituciones, rituales y religiones. Concretamente, con respecto a los relatos de Silvina Ocampo, es una mujer

---

<sup>101</sup> Georges Bataille, *Ouvres Complètes II, Ecrits posthumes, 1922-1940*, (Paris : Editions Gallimard, 1970). Tomado de Antonio Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, (Madrid: Gredos, 1982), 45.



la que excede, la que asume el coste del exceso y que llega a arrastrarlo a la sexualidad. Este exceso será castigado en muchos casos porque a la mujer se le pedía ser cauta y recatada, de hecho, la reiterada presencia de la crueldad fue la razón por la que no ganó el premio Nacional de Literatura en 1979. Asimismo, ya hemos dicho que nuestra autora no fue indiferente al surrealismo, así lo señala Percas<sup>102</sup> al estudiar la poesía de nuestra autora, al destacar la sorpresa que en el subconsciente este movimiento buscaba y que Ocampo provoca con su escritura. La recurrencia a la temática de la perversión recuerda a algunas figuras del movimiento que tras la Guerra Mundial difundieron una narrativa que “instalaba lo imaginario en los temas de la transgresión y la experiencia de los límites, condimentándolo todo con misticismo y un vocabulario de connotaciones religiosas”<sup>103</sup>. Nombremos, por ejemplo, a Klossowski, Artaud, Mandiargues o Bataille como representantes de esta práctica. La obscenidad, la tendencia al mal y a la depravación hacen que Bataille trate de descubrir esa metafísica de la carne, una transgresión erótica claramente en oposición a las limitaciones católicas, haciendo de esta una transgresión no solo social o literaria, sino religiosa. En este sentido, Ocampo fue influenciada por la novela gótica inglesa, una fascinación compartida con Alejandra Pizarnik que se manifestó en *La condesa sangrienta*, publicada íntegra en Argentina en 1971. Esta es una breve novela que estudia los vínculos entre la crueldad, el sexo, el placer y la muerte. Una violencia explícita la de la novela de Alejandra Pizarnik que se opone, como señaló Bassnet<sup>104</sup> a la más sutil y oculta de Clarice Lispector o Silvina Ocampo.

Desde entonces, como sucede en los cuentos de Ocampo, los personajes son incitados por sus deseos y por otras fuerzas oscuras que no temen seguir. Se asemeja a la práctica del surrealismo por su fascinación por la violencia y la transgresión y plantea el problema de la brutalidad en la sociedad, caracterizándose la obra de nuestra autora por proponer a la mujer como actante de esas acciones, cerrando las historias con finales poco confortantes de los que las víctimas rara vez podrán escapar. La crueldad afecta a las relaciones humanas y al efecto del yo en el otro, en contraste con la metamorfosis, que relativizaba las relaciones del sujeto y el cuerpo. La crueldad y la atrocidad se trasladan muchas veces a las relaciones personales, íntimas y de pareja y, como indica

---

<sup>102</sup> Percas, *La poesía femenina argentina (1810-1950)*, 616.

<sup>103</sup> Anne Marie Dardigna, *Les Chateaux d'Eros*, (Paris : Maspero, 1980), 39.

<sup>104</sup> Susana Bassnet, “Coming out of the Labyrinth: women writers in contemporary Latin America”, en John King, (ed.), *Modern Latin American Fiction: a survey*, (London-Boston: Faber & Faber, 1987), 251,

Araujo con respecto a la narrativa de Silvina, es “imposible negar que en su narrativa no vive el erotismo como una experiencia concreta sino como la necesaria transcripción de fantasmas que delimitan y conforman la materia textual.”<sup>105</sup>

Pero esta identidad sexual no es presentada a la manera tradicional, sino que los personajes son víctimas o de la depravación o de la pureza impuestas por la sociedad, lo que los conduce a la frustración. Estas actitudes se llevan al extremo y en múltiples cuentos los personajes tienen determinadas conductas masoquistas y perversas, tanto en el ámbito sexual como en el social. Al respecto, Castilla del Pino comenta:

“El masoquismo –o, mejor, la conducta masoquista– no es solo una conducta sexual, es también un tipo de comportamiento que reaparece cuando el sujeto actúa por fuera del ámbito estricto de lo erótico. La contrariedad del masoquismo –la búsqueda del placer por el dolor– aparece nítidamente en la real supeditación del sujeto a un objeto externo, con el que establece unas específicas relaciones de dependencia, que le complementan en su necesidad de sufrimiento.”<sup>106</sup>

Sería, por ejemplo, una conducta similar a la del marido de “Los celosos”, que sufre con orgullo los celos provocados por la belleza de su mujer, una mujer viril que domina y posee al hombre y que supondría un masoquismo moral vinculado con el sufrimiento psíquico según la clasificación del mismo autor:

Tres tipos: aquel en el que predomina el dolor y el sufrimiento ligados estrechamente al comportamiento erótico (masoquismo erógeno); aquel en el que lo predominante es la sumisión y cuya conexión con la conducta erótica es menos manifiesta (masoquismo de tipo infantil o de tipo femenino); este último no debe confundirse con el masoquismo culturalmente inducido en la mujer, ni mecho menos con el masoquismo en personas del sexo femenino; finalmente, aquel en el que se elige el sufrimiento psíquico como pauta dominante, y cuyo nexa con el comportamiento intrínsecamente sexual es aún más laxo (masoquismo moral).<sup>107</sup>

De los citados, solo los dos últimos estarían representados en la narrativa de Ocampo. Ejemplo del segundo caso, de masoquismo infantil o femenino, sería “Nosotros”, en el que el hermano accede a compartir a su amada esposa con su gemelo, lo que le induce a una situación tormentosa que él mismo ha tolerado y encuentra satisfactoria. Es un relato con final anómalo, ya que parece que el esposo resulta ser el

---

<sup>105</sup> Helena Araujo, “Ejemplos de la niña impura en Silvina Ocampo y Alba Lucía Ángel, *Hispanérica. Revista de Literatura*, núm. 38, 1984, 35.

<sup>106</sup> Carlos Castilla del Pino, “Introducción al masoquismo”, en *La venus de las pieles*, (Madrid: Alianza Editorial, 1973), 10.

<sup>107</sup> *Ibid.* 12.

intruso de la relación. Hay muchos más relatos con personajes perversos y crueles, como en “La boda”, “El vástago” (del que hemos estudiado el tema del doble), “La furia”, “Las fotografías” o “Los amigos”, donde se comparte la crueldad y el misticismo; “El vestido de terciopelo”, “Voz en el teléfono” y “La boda”. En *Las invitadas* la crueldad está especialmente presente y la perversidad se observa en “La expiación”, “El diario de Porfiria Bernal”, “La hija del toro” o “El árbol grabado”. Igualmente, hay personas condenadas al ostracismo en cuentos como el “Hórreo”, en el que se maltrata a una niña o se la viola en “La calle Sarandí”. Narrado por una testigo de la fiesta de disfraces, relata el castigo infringido al niño Clorindo de forma irónica y paródica, atacando a la irrupción de tal hecho en una fiesta, algo poco decoroso, en lugar de criticar la agresión al niño:

–No es posible que este niño –dijo– llene nuestros alimentos de hormigas. Contienen ácido fórmico, un laxante muy enérgico.  
–Nos haría falta, después de lo que hemos comido –dijo Delia Ramírez, con amable sonrisa.  
–¿Qué castigo se le puede infligir? –dijo Sara–. Ya comió todo lo que quiso.  
–Buscaré los látigos y lo azotaré delante de todos ustedes –dijo Leocadio–. Es un asesino. Lo mismo hubiera puesto veneno, en vez de hormigas.  
Todo el mundo calló. Don Locadio buscó el látigo, tomó de una pierna a Clorindo. Retiró el plato, los cubiertos y el vaso colocados frente a su asiento y puso a Clorindo sobre la mesa. Le sacó el pantalón y le asestó ocho latigazos.  
–Qué horrible –dijo Pirucha, cubriéndose la cara–. ¡Qué indecente! Es la primera vez que veo un varón desnudo. (CC I: 455)

Pero el perverso niño que no se conforma con el castigo y la humillación pública, toma un cuchillo de la mesa y sin pensarlo lo clava en el corazón de don Leocadio. Es en este momento cuando se vincula el título del cuento con los hechos:

Fue en ese momento cuando los invitados creyeron que habían tenido una premonición, pues al encaminarse al banquete habían visto árboles con un corazón grabado en el tronco y una puñalada profunda en el centro. Clorindo se divertía, como todos los niños, con juegos de su invención; el predilecto había sido aquel juego del corazón grabado por él mismo, en los troncos de los árboles, al que le clavaba un cuchillo, probando su puntería, que era bastante buena. Los árboles del pueblo, desde hacía tiempo, llevaban todos la marca de estos juegos. (CC I: 455)

En “El diario de Porfiria Bernal” se ofrece igualmente el punto de vista del transgresor, el de la niña perversa que odia a su institutriz y conspira contra ella.

En segundo lugar, frente al masoquismo está el sadismo presente en los cuentos que comenta Balderston:

Silvina Ocampo exposes modern, ob-scene violence, brings it out from its underground existence and onto the public scene of literature. This is probably true. But then it must be added that Ocampo actually emphasizes the almost anamorphically distorted appearance of the scenes of violence; they are always presented through the oblique perspective of a witness (often a child) who does not have the necessary experience required to grasp what is actually going on in the cruel event around which her writing circles –or else to a participant whose innocence does not allow him/her (or us) to focus or comprehend the (ob)scene of transgression.<sup>108</sup>

El autor explicita, acertadamente, la ubicación pública de esta violencia obscena pero lo que destaca es que el testigo normalmente será un ser inocente, un niño, que no podrá asimilarla ni juzgarla como se merece o como esperábamos. Esta combinación de dolor y de placer incrementa el horror del lector ante lo narrado, rasgo que comparte, como indica igualmente el autor, con su buen amigo Juan Rodolfo Wilcock, quienes rechazan una estética “en que la belleza se ve como algo decoroso, lujoso, discreto, para plantear la posibilidad de otra belleza, estrechamente ligada al horror.”<sup>109</sup> A la manera de la crueldad teatralizada de Antonin Artaud, el narrador de estas obras disfrutará en muchos casos de las atrocidades narradas. Un disfrute ligado al placer del dolor y, por tanto, a la experiencia sádica, el goce de la tortura y el sufrimiento ajeno. La crueldad se ejerce como violencia física, asesinatos, maltratos, violaciones o descuartizaciones; aunque hay una violencia más sutil y secreta, la que llamaríamos psicológica, habiendo ejemplos de todas ellas en los relatos de Ocampo. Asimismo, la crueldad es lo que otros autores citan como rasgo definitorio de su obra, entre ellos, Bermúdez Martínez<sup>110</sup> o el propio Borges en el prólogo a la traducción francesa de *Faits divers de la Terre et du ciel* (1974): “hay un rasgo que aún no he llegado a comprender: es su extraño amor por cierta crueldad inocente u oblicua; atribuyo ese rasgo al interés, al interés asombrado que el mal inspira a un alma noble”<sup>111</sup>, rasgo que reiteró años después al indicar que en los relatos de Silvina hay “cierta delicada aceptación de la crueldad humana y de la desdicha.”<sup>112</sup> Crueldad que fue percibida por Pizarnik, como vimos en la referencia biográfica de este trabajo.

---

<sup>108</sup> Gisle Selnes, “The Feminine (Ob)scene of Cruelty on the Fantastic, its Genealogy and Margins”, *Orbis Litterarum*, 63:6, 2008, 520.

<sup>109</sup> Balderston, “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, 743.

<sup>110</sup> María Bermúdez Martínez, “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia”, *Anales de la literatura española*, Universidad de Alicante, núm.16, 2003, 5-21

<sup>111</sup> J. L. Borges, “Prefacio”, Ocampo, *Faits divers de la terre et du ciel*, (Paris : Gallimard, 1974), 200.

<sup>112</sup> J. L. Borges, *Cuentos argentinos*, (Madrid: Siruela, 1986), 12.

Tomemos “Albo Zoïnak”<sup>113</sup> (REP: 37-39) en el que la narradora en primera persona relata su romance con el joven de veinte años que pone nombre al relato. Inicialmente normal, conforme lo va conociendo percibe la perversión sexual de su acompañante:

Me di cuenta de que Albo solo pensaba en la procreación. No importaba el lugar en donde se realizaba la cópula, no importaba el tiempo que hacía ni la hora ni la fecha ni la estación, no importaba que él fuera uno de los protagonista, solo importaba la música que oía la pareja en el instante de procrear. Quería engendrar hermosos individuos y esto se lograba con la ayuda de la música más variada. (38)

Pero, según la narradora, de la que destaca la objetividad y la definición de los experimentos llevados a cabo por Albo, lo que él pretendía era mejorar la raza humana y la animal, para lo que había llegado a concluyentes resultados con la elección de la música adecuada. Hasta que la narradora cambia de opinión justo en las últimas líneas del relato: “Yo no comprendía sus teorías, en el primer momento pero cuando quiso que llevara de visita a Evangelina, mi prima, porque la había visto en un retrato, sospeché que se trataba de una perversión sexual” (39). De un hombre vayamos a la mujer de “El goce y la penitencia”, historia del romance extramatrimonial de una madre perversa que antepone su placer sexual a su hijo y a su marido, no pudiendo dejar de mirar el retrato de su hijo durante el coito y que acabará pareciéndose al varón fruto de dicho adulterio.

Nos suscribimos a la opinión de López-Luaces de que la crueldad en los cuentos de Ocampo es una forma de asumir el poder:

A veces esa crueldad se manifiesta como violencia, otras como perversidad. Sin embargo, la crueldad institucionalizada –la de los padres hacia los niños– está tan presente en estos relatos como la crueldad de los propios niños, solo que no se percibe de puro cotidiana: no tiene ningún tipo de fuerza creadora, solo destructiva.<sup>114</sup>

No obstante, es una crueldad inocente ejercida sobre el más débil que nada crea, mientras que para Murena se trataba de una “crueldad minuciosa”<sup>115</sup>, detallada, que emerge del lenguaje y de las acciones con sutileza y a la que el lector se acostumbra ya

---

<sup>113</sup> Ernesto Montequin en la nota al texto señala su posible exclusión como capítulo de *La promesa*, a la que también pudieron pertenecer otros cuentos con nombre propio que se incluyeron en *Los días de la noche*, como “Malva”, “Celestino Abril” o “Livio Roca”, todo, añadimos, que con narradora femenina y con semejante fecha de redacción.

<sup>114</sup> López-Luaces, *Ese extraño territorio: la representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*, 76.

<sup>115</sup> Murena, *Ensayos sobre subversión*, (Buenos Aires: Sur, 1962).

que en los mundos creados en estos cuentos la monstruosidad será la norma. De hecho, la transgresión por sí misma está ligada a esta norma. En la entrevista con Giardinelli, comentando los motivos por los que su obra había sido calificada de cruel por algunos críticos ella contesta: “¿La crueldad? Sí, me hicieron ese tipo de crítica. Pero creo que no, me parece que es falso. El mío es un mundo de paradojas, de alusiones...En todo caso, todo me ha venido de mi mundo onírico, que es paradójico.”<sup>116</sup> Silvina le resta, pues, valor a la crítica, y al atribuirle la función de paradoja, le quita lógica al asunto aunque sin perder su característica de contradicción, ya que aunque presente, será ejercida o sufrida por quien menos esperemos.

Citaremos “La casa de los relojes” de *La Furia* como ejemplo paradigmático de cuento cruel en el que le planchan la joroba a un hombre en un par de ocasiones para que se redujera en tamaño. Hay crueldad en las descripciones de “Las fotografías”, entre las mujeres de “El lazo” o en “El pecado mortal”, en el que el joven es descrito con rasgos crueles y casi monstruosos, además de ser un perverso que arrastra a la chica a las sombras. En un relato con carácter subrepticio, encubierto ya que la perspectiva del transgresor muestra un mundo irónico, hipócrita, que se presenta desde numerosos ángulos. Chango exhala un “aliento de animal”, husmea “como un perro” y es cruel cuando le arranca los pelos a la muñeca de la niña. Es un cuento con referencias a un erotismo sórdido, a la degradación del hombre que lleva a cabo un acto de iniciación destructivo: un acto de seducción que tiene lugar en la infancia. Es un relato en el que tiene especial importancia los espacios, ya que Chango viola el espacio personal de Muñeca y accede a un espacio prohibido para la servidumbre. Junto a la transgresión y la violación espacial, Chango acaba igualmente con la inocencia de la chica, su placer de *voyeur*, oculto inicialmente, es un suceder de actividades clandestinas que concluyen en la consumación y manifestación de su naturaleza lasciva. El narrador de esta historia nunca revelará su identidad, pero las marcas textuales y la reiteración del argumento en otros textos nos hacen suponer que se trate de una historia real o que guarda cierta semejanza con algún episodio vivido en su infancia, que según la crítica, y debido a la ambigüedad de la descripción, podría tratarse desde una violación a un acto sexual consentido. Zullo-Ruiz estudia las referencias religiosas del texto y la recurrencia a la

---

<sup>116</sup> Mempo Giardinelli, “El cuento es superior, ¿no? En Ocampo, *El dibujo del tiempo*, 336-349, original en Puro Cuento, núm. 8, enero-febrero de 1988. En *El dibujo del tiempo* se reproduce la versión de Giardinelli, *Así se escribe un cuento*, (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012). 342

imaginería y el lenguaje católicos<sup>117</sup>, ya que como vimos al inicio de este apartado, la recurrencia a la violencia, lo perverso o lo cruel suponía una afrenta a los preceptos y la moral católica, de ahí que la niña sienta la culpa por el pecado cometido e implore perdón en la iglesia.

El erotismo vuelve a ser perverso en “El goce o la penitencia” o escenas de seducción hay en *Inventiones del recuerdo* y en “Tales eran sus rostros” (*Las invitadas*). Este último fue uno de los que Silvina Ocampo citó como favorito de su producción en una de sus entrevistas. “lo elijo tal vez porque es un cuento en que el protagonista es un secreto místico, un milagro colectivo, un multiplicado e infinito niño, al cual dediqué mi atención con tanto amor.”<sup>118</sup>

En “La sibila” de *La furia* se combina la crueldad con la ironía. En él, Frimo, el repartidor de la farmacia, queda prendado de los objetos de la casa de Aníbal Celino y organiza un robo nocturno junto a un par de compañeros. Lo que no sabe es que durante el allanamiento, la niña de la casa, Aurora, que tiene el don de la adivinación le ayuda a recolectar los objetos más preciados y le echa las cartas como a ella le enseñó Clotilde Ifrán: “Lo están esperando fuera; van a matarlo.” (CC I: 216). Después, continuando con la primera persona masculina el relato concluye abriendo el interrogante: “Como un borracho me acerqué a la puerta y la entreabré. Alguien hizo fuego; caí al suelo como un muerto y no supe nada más” (216); entonces, si el ladrón fue abatido, ¿Quién nos relata esta historia? ¿Desde dónde la enuncia o cuando la elaboró?

Cruel y sanguinaria es Winifred de “La furia”, cuya exposición de violencia adulta e infantil es expuesta por un narrador en primera persona que dirige una carta a Octavio en la que relata su relación amorosa con Winifred, una niñera que prendió fuego a la que fue su mejor amiga de niña, luego abandona al narrador, quien desesperado por el rechazo, mata al niño al que cuidaba ante la falta de respuestas satisfactorias de este: “Comenzó a gritar. Lo tomé del cuello. Le pedí que se callara. No quiso escucharme. Le tapé la boca con la almohada. Durante unos minutos se debatió, luego quedó inmóvil, con los ojos cerrados” (CC I: 242). Dejando claro que no hay límites para ejercer la crueldad y que todos los personajes, a su manera, torturan al resto sin importar sexo, edad o relación compartida. En “La casa de azúcar” una mujer, antigua residente del inmueble y asesinada en él, se venga del nuevo huésped, el que fue su asesino. Es un relato al que

---

<sup>117</sup> Fernanda Zullo-Ruiz, “The Spatial Organization of Rape in Silvina Ocampo’s “El pecado mortal”, *Latin American Literary Review*, Vol.33, núm.65, (Jan-Jun 2005): 88-108.

<sup>118</sup> Abelardo Arias, *Mi mejor cuento*, (Buenos Aires: Orión, 1973), 187.

se refirió Cortázar con elogiosos comentarios: “Raramente el tema de la posesión fantasmal de un vivo por un muerto, que creo conocer muy bien, ha sido presentado con tanta efectividad narrativa.”<sup>119</sup>

Para concluir con los cuentos que tienen la perversión como asunto principal pero sobre los que no nos extenderemos dado que han sido estudiados en otros apartados, citamos a “Carta perdida en un cajón”, un cuento con tema lésbico; “Jardín de Infierno”, cuya víctima es el inocente, pero curioso esposo; “Malva”, en el que la mujer que se come a sí misma llevando a cabo un acto de autofagia síntoma de un trastorno mental que se explica como un autocastigo. “Amelia Cicuta”, “Coral Fernández” o “Voz en el teléfono” servirían también como ejemplos.

Por otro lado está el ejercicio de la crueldad. En “Las fotografías” de *La furia*, la fiesta familiar se convierte en una representación casi teatralizada de la crueldad en la que el narrador mantiene una distancia irónica ante lo narrado, que lo hace parecer ingenuo y superficial. Adriana, para quien la fiesta de cumpleaños ha sido preparada y quien quedó parapléjica tras una enfermedad, es obligada a tomarse cantidad de fotos imprescindibles obedeciendo el ritual fotográfico que deben cumplir las ceremonias de la existencia humana, hasta que muere exhausta. La crueldad es patente en cada comentario, desde que los huéspedes cuentan “cuentos de accidentes más o menos graves” (CC I: 218) para su divertimento hasta cuando Adriana, quien había sido ignorada y tratada como un títere, muere tras la última foto y su cabeza queda colgando “del cuello como un melón” (CC I: 222). A continuación, se suceden una serie de imágenes y comentarios grotescos:

La desgraciada de Humberta, esa aguafiestas, la zarandeó de un brazo y le gritó:

—Estás helada.

Ese pájaro de mal agüero, dijo:

—Está muerta.

Algunas personas alejadas de la cabecera, creyeron que se trataba de una broma y dijeron:

—Como para no estar muerta con este día.

El Bodoque Acevedo no soltaba su copa. Todos dejaron de comer, salvo Luqui y el Enanito. Otros, disimuladamente, guardaban trozos de torta estrujada y sin merengue, en el bolsillo. ¡Qué injusta es la vida! ¡En lugar de Adriana, que era un angelito, hubiera podido morir la desgraciada de Humberta! (CC I: 222)

En este, como en otros cuentos, se impone la distancia irónica para contar lo cruel y lo sádico. Todo se vuelve paródico y los invitados no solo ignoran la muerte de Adriana

---

<sup>119</sup>Cortázar, “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, en *Obra Crítica*/3, 108



sino que llegan a desear la de otros invitados. Esta creación de una situación absurda producto de la fusión de lo real y lo imaginario, lo grotesco y lo real es muy común en los relatos de Ocampo, con cuyas resoluciones resta, además, importancia a lo dicho.

La crueldad llevada a cabo por niños o mujeres no deja de ser una nueva de forma de mirar la realidad, desde el ángulo insano y perverso, como en “El árbol gravado”, cuyos crueles infantes se enfrentan a la previsible inocencia. Los personajes de estos cuentos son desgraciados que nada pueden hacer por evitar un cruel destino y cuya atracción por la fatalidad, el dolor, la muerte y el mal los guía a terribles desenlaces. Por lo general, no hay castigo para los malvados y el crimen, el acto perverso siempre quedará impune debido a que el mundo ficticio de los relatos carece de moral o de prohibiciones aparentes. Además, en pocas ocasiones podemos extraer una moraleja o un desenlace positivo, por lo que los cuentos se convierten en contraejemplos. La crueldad se torna en los cuentos de Silvina Ocampo en el máximo mal cuando de ella obtenemos placer, cuando infringimos mal por voluntad propia y sin aparente provecho, tomando matices masoquistas y perversos. En consonancia, hay una carencia notable de comportamientos sumisos y si estos se dan, predominan en la personalidad masculina. Por otra parte, con respecto al sufrimiento infringido por actitudes crueles y perversas tiene en la mayoría de los casos una naturaleza psíquica más que física. No importa tampoco sobre quien se ejerza o quien la provoque. A los personajes se les agobia con torturas psicológicas, celos provocados, ignorancia perpetua o con el mismo silencio, e incluso con la propia fantasía, con la que se crean situaciones extremas, abrumadora presencia de objetos o desapariciones inexplicables que llenan al personaje de vacíos torturadores. Bataille dijo que “no es que el horror jamás se confunda con la fascinación; más bien, de no poder inhibirlo, destruirlo, el horror refuerza la fascinación”<sup>120</sup>, y esta fuerza es la que parece motivar la escritura de estos cuentos incómodos, y lo que parece guiar a los personajes a sufrir voluntariamente. Es la fascinación que el horror despierta, la curiosidad, el conocimiento del límite del sufrimiento y la crueldad humanas lo que se desprende de estos cuentos, una experimentación con actitudes crueles y perversas que no tienen su lugar en la sociedad, que condenan al ostracismo a quien las practique pero fascinan y enseñan; y, aunque ficticias todas ellas, fueron muchos, quien sabe por qué, los que las encontraron incómodas e inapropiadas en unas colecciones escritas por una

---

<sup>120</sup> Georges Bataille, *El erotismo*, (Barcelona: Tusquets, 1992), 367.

mujer oligarca de Buenos Aires, cuya revelación resultó molesta e innecesaria para una parte de la crítica.

#### 4.5.1 El juego

Otro de los motivos reiterados en la obra de Ocampo, con igual presencia en la narrativa infantil que en la adulta, es el juego, tradicionalmente considerado como el área de la infancia en la que la lógica infantil se manifiesta más claramente aunque los juegos de Silvina Ocampo tienden a ser desconocidos, a no ser practicados exclusivamente por niños y a carecer de reglas fijadas. Asimismo, suelen ser complicados y el final de ellos se alcanza con la tragedia. El carácter lúdico de muchas de las acciones es el único fin que las motiva, sean estas fantásticas, crueles o comunes. Dicho gusto por lo lúdico, por el juego de niños y los juegos de azar fue declarado por los surrealistas, quienes jugaron con la realidad, se divertieron con juegos de niños o escribieron jugando, a modo de dibujos, puzzles de palabras o de adivinación. Al mismo tiempo, si en los juegos tradicionales había algo fijo y estereotipado, esta característica será invertida en los relatos de Ocampo así como en las composiciones de los surrealistas. Con el juego se logra la infracción y volvemos a caer en la transgresión que germina en toda la obra de nuestra autora. En la infancia, se experimenta gracias al juego, así como otros ayudan a la formación del grupo, a la mejora de la competencia frente a los que se basan en la mera imitación de acciones adultas.

En primer lugar, debemos diferenciar los juegos de azar de los de habilidad, ya que en los de azar no existe objetivamente ninguna relación entre experiencia y éxito. El juego de los relatos de Ocampo será una mezcla entre ambos, ya que los habilidosos personajes manejan sus propias reglas, pero con la irrupción de la fantasía en el relato se convierte en un juego de azar debido a que el desenlace es imposible e inexplicable de manera racional. Es lo que sucede, por ejemplo, en “La caja de bombones”, relato de *Cornelia frente al espejo*, donde la simulación de crear anillos con los envoltorios les permite a los chicos transformarse en lo que deseen, sin embargo, Alejo, astuto y malvado, se los ofrece a las invitadas, que se inflan, se convierten en globos y vuelan, hasta que asumen que han sido los anillos los que las han metamorfoseado y se los quitan, todas salvo Esmeralda, que le puso uno a un perro que salió volando de la casa, convirtiéndose en el primer perro hiperbóreo para satisfacción del narrador. Si el niño es serio en el juego “se debe a que, por sus aciertos en el juego, afirma su ser, proclama su

poder, y su autonomía”<sup>121</sup>, como se han hecho los niños en el relato anterior al controlar las transformaciones de los adultos. Aquí juegan en su contra, pero normalmente el fin principal del juego es la imitación de ellos:

Estas consideraciones sobre el gusto del niño por las tareas de los adultos van a permitirnos captar mejor una idea esencial, la de que el niño no sueña con ninguna cosa tanto como en ser adulto. El juego del niño, como toda su actividad, está regido por la sombra del gran mayor.<sup>122</sup>

A esto jugarían los niños de “La raza inextinguible”, que crean una sociedad independiente a la manera de la de los mayores o de “La ciudad de arena”, cuyos pequeños habitantes construyen una bella y gran ciudad imitando a las propias para desvincularse del orden adulto. Así, estos niños crean un nuevo orden en un nuevo espacio físico, rasgo parecido a lo que sucede con lo lúdico, aunque ese nuevo orden creado por el niño tenga como espacio el juego mismo y una temporalidad limitada, lo que lo convierte en algo efímero cuando se clausura. Así, regresando a Chateau, “La desvinculación lleva al niño a un mundo en el cual es omnipotente, en el cual él puede crear. A un mundo en el que las reglas del juego tienen un valor que no tiene en los adultos”<sup>123</sup>, como ha sucedido en los cuentos citados. Por otro lado, para Callois el juego es una actividad ajena a la vida ordinaria y crea un nuevo orden que cancela el regular, cotidiano o histórico:

El juego es una actividad sometida a convenciones que suspenden las leyes ordinarias y que instauran momentáneamente una legislación nueva, que es la única que cuenta, y que es una actividad ficticia en el sentido de que está acompañada de una conciencia específica de realidad segunda o de franca irrealdad en relación a la vida corriente.<sup>124</sup>

En el juego se recupera la libertad perdida, nos alejamos del mundo real, de la costumbre. Así, en los cuentos de Silvina, como sucede también en los de Cortázar, vemos esa oposición constante entre el *homo sapiens* y el *homo ludens*, que se acentúa en nuestro caso por la abundante presencia de niños, y que se produce como lucha entre la visión adulta y la infantil. En la realidad virtual del juego, como en la realidad creada en

---

<sup>121</sup> Jean Chateau, *Psicología de los juegos infantiles*, (Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1973), 19.

<sup>122</sup> *Ibid.* 33.

<sup>123</sup> Chateau, *Psicología de los juegos infantiles*, 16.

<sup>124</sup> Roger Callois, *Teoría de los juegos*, (Barcelona: Seix Barral, 1958), 21-22.

las ficciones, surge un nuevo orden, una ficción, una realidad falseada con sus propias reglas inaprensibles para quien no las comparte o conoce.

El juego lleva a muchos niños al crimen, y éste al horror del lector, como en “La boda”, en el que el juego con el moño postizo de Arminda le lleva a introducir una araña en él, y el insecto con su veneno mortal acabará con el feliz enlace. Gabriela, incapaz de conducir su odio hasta la venganza, lleva esta a cabo gracias al juego infantil. Lo lúdico aquí, aviva lo reprimido, la venganza y los celos sin perder el juego infantil cierta seriedad, ya que el niño se responsabiliza de sus actos aunque en el relato anterior, la confesión del crimen por parte de la niña carezca de castigo, lo que hace permanecer los remordimientos en la chica. Asimismo, el juego se vincula con la creación. La invención es una parte fundamental de este, la cual puede producirse por analogía, por exploración funcional, puede tratarse de una invención arbitraria o por adición. Así, el niño encerrado de *La torre sin fin* juega con su lienzo, dibuja, crea seres o imita otros existentes una y otra vez mostrando el gusto del infante por la repetición. Los juegos infantiles de la narrativa ocampiana van a ser, por lo general, secretos y solitarios. Por ejemplo, en “Voz en el teléfono” se juega con el fuego dentro de la casa con la intención de verificar los presagios, ya convertidos en maníos dichos de madre. Por otro lado está el juego de la adivinación, como el niño que ve el futuro en las ventanas de “Magush”, “La sibila”, “Los sueños de Leopoldina”, “Los objetos” o “La casa de azúcar”. Por otro lado, tenemos los juegos de iniciación de “Las invitadas”, una alegoría religiosa, en el que las siete niñas encarnan los pecados capitales. Estamos en una fiesta de cumpleaños, en la que el cumpleañosero, al acabar el evento “ya era un hombrecito”, es decir, ha pasado por todos los pecados, pero de forma simbólica y casi sin experimentarlos auténticamente, sino solo como un juego de niños. Así pues, en los cuentos de Ocampo los juegos estereotipados y convencionales se oponen a los nuevos y perversos juegos. En otros casos, la realidad del juego se convertirá en la auténtica, desplazando a la inicial convertida ya en ficticia. Por tanto, la irrealidad se redefine para convertirse en profunda y corriente, la cual con su propia legislación atribuye a la libertad y la sinrazón del juego la capacidad de operar sin códigos externos y sin asumir cualquier lógica cultural y social.

#### **4.5.2 La muerte, el pecado y otras tantas prohibiciones**

El asesinato, es decir, la muerte provocada fue la prohibición primigenia y ha sido tópico central en el arte desde el principio de los siglos. En la narrativa de Silvina Ocampo su presencia invade todos los ambientes, inunda cada situación y aparece, no como desenlace satisfactorio y equilibrador que acaba con los odios, sino como un nuevo interrogante, una nueva puerta a otra explicación o a otro mundo. La atmósfera de estos relatos está saturada de violencia, sea esta física o mental, los personajes se dejan llevar por unas pulsiones sexuales destructivas en un intento de exploración de la violencia y la sexualidad que puede tornarse obscena. Hemos visto que muchas de las acciones de estos personajes pueden ser fruto de un trastorno o una patología de las facultades mentales, pero en lo que se refiere a la muerte, sea a su provocación o al fallecimiento del personaje, suele deberse a hechos no fruto de la locura, sino de actitudes excesivas. Además, los personajes experimentan una falta de culpa debido a la distancia entre los hechos y su moral y si aparece el miedo, sensación relevante y reiterada en su obra, no será al castigo, sino al fantasma del muerto, a la trasmigración de las almas, o a la aparición de alguna consecuencia fantástica tras el crimen. La muerte es la prohibición por antonomasia, pero en estos cuentos aparecen otras tantas, como la violencia doméstica, el maltrato infantil o verbal, el masoquismo o la comisión de todos los pecados capitales. El pecado como tema, derivado de las imposiciones de la Iglesia y la moral tradicional y burguesa, la cual penalizaba más a la mujer, es uno de los temas más frecuentes en estos cuentos. El tratamiento de estos asuntos, su puesta en escena por parte de los aparentemente inocentes personajes de Silvina Ocampo es una forma más de transgresión en su obra. Los personajes se arrastran sin miedo a los placeres prohibidos, aunque los deseos puedan resultar mortíferos y puedan volverse en su contra. Para Bataille, “El vicio podría considerarse como el arte de darse a uno mismo, de una manera más o menos maniaca, la sensación de transgredir.”<sup>125</sup>, así pues, extendiendo su definición, los personajes de Ocampo, dada su egoísta trasgresión, son unos viciosos. Tienen vicio al crimen, a la sumisión, la acumulación, a las apariencias, al daño al otro y al amor a uno mismo, que en lugar de ser una virtud primaria, se convierte en un terrible pecado cuyo supremo egoísmo llevará al individuo a la realización de todo tipo de atroces actos.

Al mismo tiempo, si la sexualidad es un espacio de indagación del pasado y de las imposiciones culturales, dejarse arrastrar por las pasiones y los deseos del inconsciente es

---

<sup>125</sup> Bataille, *El erotismo*, 261.

un tópico explorado por las mujeres de este siglo en sus obras ya que, como afirmó Jackson, la narrativa fantástica moderna es: “a literature preoccupied with unconscious desire”<sup>126</sup>. Ella observa en este género un dualismo como resultado de la dramatización de un conflicto entre el yo y su original y primario estado narcisista y el ideal de ego que frustra el deseo natural, reprimido por numerosos preceptos patriarcales, de género, religiosos o sociales. Lo que interesa en los textos de Silvina Ocampo de tema católico es, como indica Balderston,

La manera en que repite fórmulas de la fe pero las vacía de contenido. [...] Tal vez acentúa más la ridiculez de los rituales y las fórmulas por ser una mitología que está muy presente en la sociedad argentina. Llama la atención que al hacer suya esa mitología, vacía del todo el concepto de pecado, ya que sus personajes –tanto en los poemas como en los cuentos– se sienten distanciados de sus acciones.<sup>127</sup>

De ahí que no esperen ningún castigo, ni legal, ni mucho menos divino. Por ejemplo, en el comentadísimo “El pecado mortal” de *Las Invitadas* (1961) en el que Chango, el sirviente, le sugiere a la niña, o la obliga, a que lo espíe cuando entre en el baño convirtiéndola en testigo de la exhibición y la masturbación, ante lo cual no reacciona con desaprobación y lo mantiene en secreto. Días después, ante la inminente primera comunión de la joven, ella no confiesa el pecado ni relata la experiencia, por lo que comulga en pecado mortal. Al contar con el punto de vista femenino vemos como es ella la que considera que el acto de voyerismo la convierte en pecadora y, por tanto, la culpable de todo el episodio quedando el hombre impune. Este episodio fue señalado por la autora como autobiográfico y real, y Montequin menciona hasta nueve versiones del mismo episodio inéditas hasta ahora escritas entre 1959 y 1960. Junto a esta, hay referencias a experiencias sexuales iniciáticas en *Inventiones del recuerdo*. Con respecto a la crueldad de estos relatos, ejercida y padecida, para Balderston:

Entrever, vislumbrar, espiar, son verbos y acciones en los relatos de Ocampo y Wilcock, ya que permiten penetrar o violar un secreto ajeno y luego guardarlo para el propio placer. El mironismo en estos autores se relaciona frecuentemente con la violencia o la violación.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Jackson, *Fantasy, the Literature of Subversion*, 63.

<sup>127</sup> Daniel Balderston, “Silvina y lo religioso”, *Anclajes*, VIII, (diciembre 2004), 351.

<sup>128</sup> Balderston, “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, 750.

Esta exploración de lo cruel que atribuye a Juan Rodolfo Wilcock es común a la exploración de la obscenidad que será continuada por Pizarnik, la cual vinculó el sexo con la muerte en su obra narrativa *La condesa sangrienta*.

Por su parte, en los cuentos de Ocampo predomina el sadomasoquismo, que supone una desacralización del sexo y un encuentro del placer en el dolor, con el riesgo de muerte y lo prohibido, convirtiendo el placer físico en un juego peligroso. El sadismo busca el placer y el seguimiento de sus fantasías en el sufrimiento físico o psicológico, frente al masoquismo sexual, que consiste en impulsos y conductas que impliquen estar sujetos al sufrimiento y a la humillación. Por otro lado, cuando trabajamos con la sexualidad femenina en este contexto determinado solemos relacionar el placer con el peligro, ya que su satisfacción se intentó encubrir con connotaciones de peligro, enfermedad y pecado. La narradora de *La promesa* en los momentos finales de su narración recuerda un trágico episodio cuando viene a su mente la imagen de Remigio Luna, un niño “travieso pero precoz” que un día quiso violarla. Si bien no va más allá, solo una referencia al hecho, ni un juicio ni una lamentación. Otros ejemplos hay en “Celestina”, que se alegra de las peores desgracias, pero también de las niñas, quienes sabiendo que la señora se enfermaría al recibir buenas noticias, las enumeran y detallan hasta provocar, sin remordimientos, su fallecimiento. En relatos como “Mi amada” se lleva a cabo realiza un crimen de pasión, mientras que la muerte como un ritual social o de tránsito más aparece en “La sinfonía”, en el que la mujer clama al resucitar: “¡Qué vergüenza si la hubieran encontrado muerta y moviéndose! Un muerto, pensó, tiene sus obligaciones” (CC II: 224.) El tono irónico de este narrador, que introduce comentarios y que reproduce la imagen de la resucitada es visto como algo gracioso: “nadie podía imaginar la belleza de estar muerto hasta no estarlo” (CC II: 223), continuando con:

Vertiginosamente soltó los últimos ligamentos de la mortaja con olor a flores. Bajó del cajón con la agilidad que da el peligro. Las personas que quedaban cerca de la salida roncaban. No la oyeron ni la vieron. Salió con esa inconsciencia maravillosa de la muerte. Un abrigo de piel, que olía a alcanfor, le cubrió el cuerpo. (CCII 224).

Además, ella misma se queda para asistir a la salida del ataúd de la Iglesia aunque nadie pueda verla ya que se ha convertido en un fantasma sin poder de actuación sobre la realidad, de ahí que resignada concluya el cuento: “Pero se dio cuenta de que todo lo que pasaba era ya lo que habían pensado otras personas y que todo lo que estaba pensando

era ya de los otros” (CCII: 225). De igual modo, la muerte no es un destino trágico, sino el lugar utópico y esperado en “Olivos” y “La revelación”. En este último, la muerte vuelve a llegar personificada a visitar a Valentín Brumana, tomando esta muerte la apariencia de una entidad antropomórfica femenina:

La muerte no se hizo esperar. A la mañana siguiente llegó: todo me induce a creer que Valentín, agonizante, la vio entrar por la puerta de su cuarto. El regocijo de saludar a una persona amada iluminó su rostro, por lo común indiferente. Estiró el brazo y la señaló con el índice.

–Entra –dijo. Luego, mirándonos de soslayo, exclamó:

– ¡Qué bonita!

– ¿Quién? ¿Quién es bonita? –le preguntamos, con un atrevimiento que ahora me parece más que atrevimiento grosería. Reímos, pero nuestra risa podía confundirse con el llanto: de nuestros ojos saltaban lágrimas.

–Esta señora –dijo, ruborizándose. (CC I: 331)

Esta presencia mortífera que solo es vista por Valentín, que además porta un velo sobre la cara, es fotografiada junto al muerto a petición de este, y solo semanas después y tras el revelado, el narrador clama:

No fue sino después de un tiempo y de un detallado estudio cuando distinguí, en la famosa fotografía, el cuarto, los muebles, la borrosa cara de Valentín. La figura central, nítida, terriblemente nítida, era la de una mujer cubierta de velos y de escapularios, un poco vieja ya y con grandes ojos hambrientos, que resultó ser Pola Negri<sup>129</sup>. (CC I: 332)

La muerte, resulta ser, paradójicamente, Pola Negri, una actriz que, de todas formas, era imposible que estuviera físicamente allí, por lo que solo podría tratarse de una presencia fantasmal o una imagen espectral. Con respecto a la reiterada recurrencia a lo fúnebre, Mangin expone:

La mort des personnages, dans les contes de Silvina Ocampo, est un thème récurrent mais aussi une stratégie narrative qui permet au texte de se déployer sus des niveaux multiples, elle est, en effet, très souvent envisagée comme seuil ou passage donnant accès à un nouvel état de l'être : passage heureux, voire jubilatoire, car il est libération des entraves anciennes, épanouissement de potentialités nouvelles, expérience d'un temps affranchi de la réversibilité douloureuse.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Pola Negri o Barbara Apolonia Chalupiec (Lipno, 3 de enero de 1897 - San Antonio, 1 de agosto de 1987), fue una actriz polaca de ascendencia eslovaca, una de las grandes divas del cine mudo.

<sup>130</sup> Annick Mangin, “L'air du temps dans un conte de Silvina Ocampo”, *Caravelle*, núm. 76/77, (diciembre 2001) : 559.



Esta concepción de la muerte la expone en cuentos como “Keif”, “Sábanas de tierra” o “La sinfonía”. En “Sábanas de tierra” el jardinero herido se fusiona con la naturaleza y su cuerpo será cubierto por esas sábanas del título. Son frecuentes también en la narrativa fantástica los muertos que resucitan, obviamente sin implicaciones religiosas, y que toman matices originales en la narrativa de Ocampo debido a la trivialidad con la que se trata la muerte o, peor aún, cuando el típico narrador impersonal de nuestra autora trata la muerte como una metamorfosis, como un estado vital más y previsible. Uno de estos narradores impersonales nos informa de la resurrección de la joven compositora de música protagonista de “La sinfonía”, aunque al final ella, clama desde el más allá: “resucitar no es tan agradable como uno podría suponer, sin embargo, es interesante” (CC II: 222), naturalizando el evento de forma irónica. La muerte se convierte en un ritual, en un episodio de nuestras vidas a superar y que juzgamos, como muertos o desde fuera:

L'observation critique du rituel social de la mort est le premier niveau de sens du conte et le plus évident. Le point de vue du narrateur sur les faits et gestes des participants, par la distance ironique qu'il implique, contribue à mettre en lumière le caractère mécanique et convenue des comportements sociaux dans cette circonstance qui se prête particulièrement au conformisme.<sup>131</sup>

Se ficcionaliza la muerte pero sin recurrir a un tono previsible ni al decoro, como ya vimos en la muerte de Adriana de “Las fotografías”. Los rituales que siguen al fallecimiento de la protagonista de “La sinfonía” son los típicos, pero cuando atribuimos causa mágica a los hechos, el narrador con sus comentarios nos abre la posibilidad a que se trate de un sueño: “Yo, muerta. ¡Qué increíble!– repetía en ese lugar de la mente en que se elaboran los sueños”. Algo parecido ocurre en “Fragmentos del Libro Invisible”, donde tenemos un caso muy frecuente de aceptación o negación de la muerte: su confusión con un sueño, por lo que el protagonista le pregunta al otro: “¿No habremos soñado que has muerto? Las cosas que dices no me asombran” (CC I: 153). Todo parece entonces remitir a una experiencia anterior, y si la muerte no ha ocurrido, la única posibilidad es, por tanto, el sueño. La confusión puede oscilar entre el sueño y la vigilia o el sueño y la muerte, siendo estos dos espacios en los únicos que podría tolerarse la aparición de los acontecimientos fantásticos que tienen lugar en torno a Lebna y el narrador. Sobre la muerte versa “El chasco”, en el que la narradora acude al funeral de

---

<sup>131</sup> Ibid. 261.

Eleodora, o en “El bosque de Tarcos” la Muerte aparece como personaje en sí misma, pero no tiene todos los rasgos esperables. En este cuento “la Muerte, que todo el mundo considera tétrica, es simplemente absurda” (CC II: 176), es más pasiva que el Diablo y ambos no consiguen distraer al caballero en su camino. El relato de Silvina incluye colores, matices y dimensiones que el grabado en blanco y negro<sup>132</sup> del que proviene no contiene, sin embargo, la reescritura del cuadro en la pluma de Ocampo se vuelve paródica, por ejemplo, la Muerte le toma el pulso al caballero o este último es “tan presumido como feo” y no deja de comunicarse con argentinismos. Entonces, de pronto el cuento toma una función metaartística. Los personajes parecen asumir que son las figuras de un cuadro:

Lo más importante de todo para nosotros es olvidarnos del tiempo y saber que estamos viviendo en el mundo de quien nos mira en este instante. Que todo el mundo vive en cualquier instante en el mundo de quien lo mira, aunque esto me parezca estúpido y totalmente vano... (CC I: 179)

En “Paradela”, título que juega con la homofonía de “para Adela”, en relación con los muebles que él guarda para Adela, la prima de la narradora y protagonista del relato en el que la muerte es vencida con la resurrección reiterada de Juan Paradela, hecho que no causa más que aplausos entre los asistentes y es tomado como un espectáculo:

¿Cómo sería resucitar? Paradela lo sabe, pero no lo comunica a nadie. Mi prima dice que es un misticador; de detiene su pulso, la circulación de la sangre; que es ventrílocuo. Lo odia.  
Pero entonces yo, que lo amo, le pregunto:  
-¿Por qué no trabaja usted en un teatro?  
Y él me contesta:  
-Siempre que sea con muebles... (CC II: 130).

La muerte aparece desde la primera línea de “Autobiografía de Irene” y es deseada por la protagonista desde que era niña, no logrando tal propósito, sino solo la enfermedad. González Lanuza definió este cuento como ese *laberinto lúcido*<sup>133</sup>, ya que su estructura circular atrapa a Irene en una vida eterna la cual parece que llega a su fin cuando comienza de nuevo. La muerte cobra para ella un valor de *dicha sobrenatural*, un momento ansiado que se convierte en una llegada y no en una despedida. Así, cuando llega al final Irene asume: “comprendí milagrosamente que solo la muerte me haría

---

<sup>132</sup> *El caballero, la muerte y el diablo*, Alberto Durero, 1513.

<sup>133</sup> Eduardo González Lanuza, “Autobiografía de Irene”, *Sur*, n° 175, 1949, 56-58.

recuperar su recuerdo. La tarde que no me perturbaran otras visiones, otras imágenes, otro porvenir, sería la tarde de mi muerte.” (CC I: 168). Irene comienza a morir cuando recobra sus recuerdos y esta es el punto de partida del relato, cuyos tres primeros párrafos aluden al presente de la escritura, al anhelado momento de la muerte que “ni al día de mi cumpleaños ansié llegar con tanto fervor como a este momento de dicha sobrenatural...Hoy estoy muriéndome” (CC I: 158). Es por esto, que la práctica de la escritura autobiográfica inmortaliza el pasado y lo convierte en un presente textual.

En la misma colección, el marido de Flavia en “Epitafio romano” la encierra en una granja en el Tíber y convence de su muerte a los demás, creencia que hace que no tenga que matarla realmente. La escritura del epitafio es lo que crea tal estado fingido porque aquí la escritura fija la categoría muerte o vida, la cual se nos adelanta desde el principio. En un diálogo entre marido y mujer, el marido anticipa: “la muerte a veces sería oportuna; a veces convendría anticiparla” (CC I: 87). No es hasta que el recuerdo parece haberse borrado de los demás cuando decide liberarla, desafiando así los límites de lo esperable por el marido y no por lector, que supone que el olvido no implicará la carencia de existencia de Flavia. Algo similar ocurre en “El impostor”, ya que cuando creemos que el narrador es Maidana este convierte la imaginación en un acto prohibido y tan poderoso que es capaz de alterar la realidad: “Comprendí que nuestra vida depende de un número determinado de personas que nos ven como seres vivos. Si esas personas nos imaginan muertas, morimos. Por eso no le perdono que haya dicho que María Gismondi está muerta” (CC I: 140). Si antes era la palabra escrita sobre un epitafio lo que podía convertir a una persona viva en una muerta gracias a la capacidad de atribución de ese mensaje, ahora es la imaginación la que tiene tal poder, si nuestro recuerdo se extingue de la mente del otro, desaparecemos, morimos.

La muerte puede adquirir distintas apariencias, por ejemplo, la de una presencia fantasmal que asedia a la protagonista de “La cabeza pegada al vidrio”. Por otra parte, “La familia Linio Milagro” es una historia de fantasmas en la que Aurelia lleva la música, su pasión, hasta la muerte, tocando el piano hasta que es devorada por las llamas que prenden su casa una madrugada y ante los gritos desesperados de su familia. Familia que acabará asediada y atormentada de por vida por la presencia fantasmagórica de la joven: “La familia Linio Milagro, perseguida por el piano de las cuatro de la mañana, se mudó infinitas veces de casa” (CC I: 77). Se puede ofrecer un estadio previo a ella, ya que esta se vincula también a la enfermedad y la vejez, dos estados que nos acerca a la

muerte y que están igual de presentes en nuestros relatos. Ya hemos comentado anteriormente como en ocasiones se produce una trivialización de la muerte, como a esta se le niega el significado o cualquier posibilidad de trascendencia. Así ocurre en “El vestido de terciopelo”, “La boda”, “Jardín de infierno”, “El vendedor de estatuas” o “La siesta en el cedro”, en el que Cecilia, la niña enferma de tisis, muere en un ambiente doméstico que dista bastante de lo que esperaríamos, sobre todo cuando el narrador recoge la actitud de sus familiares: “la familia hablaba de manteles bordados, cuellos, tejidos, la mejor manera de ganarse la vida, casamientos, todo interrumpido de risas. Nada parecía haber sucedido dentro de esa casa” (CC I: 44). Observamos, pues, como se le resta importancia al fallecimiento y los personajes fingen normalidad para restarle realidad a lo ocurrido, esperando la venida de Cecilia de nuevo como si nada hubiera pasado.

Por otro lado, la muerte puede surgir no voluntariamente, sino que es provocada por algún asesino, como en “El caballo muerto” cuando el niño salvaje concluye sus paseos con el asesinato del caballo que tanto había fascinado a las civilizadas niñas desde el inicio. En “El retrato mal hecho”, el hijo de Eponima muere asesinado por Ana, la sirvienta, la cual lo deposita en uno de los baúles donde la madre guardaba sus adorados vestidos. Su reacción se resume en pura frialdad: “Eponima se abrazó largamente a Ana con un gesto de ternura”, momento en el que pronuncia una descripción indiferente de su hijo, muy naturalista y similar a las que leía, ensimismada, en las páginas de las revistas de patrones: “Niño de cuatro años vestido de raso de algodón color encarnado. Esclavina cubierta de un plegado que figura como olas ribeteadas con un encaje blanco. Las venas y los tallos son de color marrón dorados, verde mirto o carmín.” (CC I: 33). En este relato se describe el cadáver del niño asesinado como si fuera la foto de una de esas revistas de moda que leía la madre. El efecto de atrocidad que se logra con este procedimiento es mucho mayor que si la madre se hubiera lanzado a llorar, de ahí el extrañamiento del lector, el cual no termina ahí, sino que el cuento finaliza, contra todo pronóstico, con un abrazo entre la madre y la criada que, ahora sí, lloran al hijo compartido y se arrepienten, quizás, de un común instinto filicida.

Cuando tratamos el asunto de la infancia ya vimos como la vida emocional de los niños puede despertarse en el primer contacto con la muerte, así era en “Cielo de claraboyas”, en el que la muerte de un niño ocurre en las manos de su tía, la cual toma una apariencia cercana a lo demoníaco mientras es observada por la joven protagonista a

través de las claraboyas del piso superior. De esta muerte real, pasamos a otra que se presenta como sueño o alucinación, en “Visiones” o como un suceso poco convencional para Cornelia, quien cree que el cuerpo continuará sintiendo tras el fallecimiento:

Los muertos son muy sensibles. Sienten todo. Son más lúcidos que nosotros. Si usted les ofrece carne o vino no lo apreciarán, pero hágalos oír música o regádeles perfume, y verá. Nunca están distraídos. Ven como las palomas los colores ultravioletas. Son refinados, sensibles. Y de otro modo ¿cómo se explica que les obsequien tantas flores? ¿Qué la gente se gaste tanto dinero en flores, en estatuillas, en misas, en coches? (CC II: 270).

Del pasaje anterior de “Corneia frente al espejo” destaca el tono liviano de la descripción que facilita una lectura suave, sin grandes alteraciones en la que todo es sutilmente tratado, hay placer hasta del humor con el que se trata cada asunto, por mi truculento que sea. Así se muestra también en *El vidente*, en el cual el niño relata cómo encuentran el cuerpo inerte de su madre. Se trata de una vuelta atrás en los recuerdos narrados con cierta frialdad: “¿Hasta qué punto podía estar muerta mi madre? Tantas veces había simulado desmayos, hemorragias, pequeñas muertes” (REP: 136) o, “Pero los muertos no tienen arrugas. ¿Por qué, si estaba muerta, esa frente los conservaba?” (REP: 137). Rememorar la muerte de la madre no causa espanto ni tristeza, sino que los interrogantes ante un hecho de profunda trascendencia personal solo plantea livianas preguntas, como la permanencia de las arrugas. No hay, pues, miedo ni melancolía. Si el miedo aparece en estos cuentos, no es provocado por una situación extrema o una fobia, sino que el miedo imaginado es más terrible que el procedente de una cosa o situación real. Dice Silvina en uno de sus poemas:

Por qué lo temes si no existe  
sino en tus sueños ese oscuro instante  
de esta mansión antigua. trepidante,  
donde un fantasma anónimo persiste.<sup>134</sup>

El terror para ella procedería de lo inexistente, de lo imaginado, el cual rige cuentos como “Carta bajo la cama” en el que la narradora reflexiona sobre la naturaleza del miedo: “Me dijiste que el miedo fue siempre una de mis favoritas distracciones. Esas locuras mías son las que te gustan más, porque demuestran que aún queda en mí algo de infancia” (CCI: 325-326). La escritora de la carta está sola en una casa de Inglaterra sin

---

<sup>134</sup> Silvina Ocampo “Espacios métricos”, Sur, XV, núm. 137, 110

rehuir del peligro pero afirmando que le resultaría más satisfactorio compartir el miedo de esa soledad con alguien:

¿Qué es el miedo? Ciertamente cada ser tiene su propio miedo, un miedo que nace con él. En mi caso no guarda proporción con el peligro que me acecha. Hoy por ejemplo, ¿por qué no tengo el miedo de ayer? La misma soledad absoluta me circunda. Las ovejas grises que pastan a lo lejos son como piedras grises que se mueven. ¿Por qué no me dan miedo? (CC I: 326).

No obstante, durante la narración aumenta la intensidad del miedo al suponer que el hombre que en la oscuridad cava un hoyo profundo en su jardín se dispone a matarla y a enterrarla. Todos sus pensamientos transcritos en la carta parecen delirios producto de tanta soledad. Finalmente, recibe la visita de dos vendedoras que cree cómplices del enterrador. Por ello, la carta se interrumpe abruptamente, haciéndonos pensar a los lectores que quizás sí vaticinó su destino:

¿No quieren tomar té? –les pregunto, sin dejar de escribir. Con el índice de la mano izquierda señalo la taza que está sobre la mesa, y la tetera.

–Sí –responden al mismo tiempo, mirándose de soslayo–. ¿Cha cha?

Mientras tomen el té pondré a salvo mi carta. La dirección ya está en el sobre y... (CC I: 329).

El siguiente, “El Destino” es narrado por una joven cómplice y testigo de un crimen: de la cuchillada de Silvio a Roque ante la que nada hace y oculta. Esta visión la perseguirá para siempre como es propio de todos estos hechos traumáticos, que si en un principio despiertan fascinación, luego se tornan en pesadillas. En palabras de Bataille, “el objeto fundamental de las prohibiciones es la violencia”<sup>135</sup>, la cual, cuando se ejerce prefiere esconderse aunque se respalde moralmente. Una insaciable sed de venganza tiene el protagonista de “El árbol grabado” (*Las invitadas*), en el que el joven Clorindo mata a su abuelo a cuchilladas cuando este le había castigado sin motivo.

La muerte es una presencia que no pasa desapercibida en muchos de los cuentos de Silvina Ocampo desde su primera publicación y sería casi igual de reseñable que la presencia femenina. Una muerte deseada en ocasiones que despierta una fascinación fuera de lo común o que se presenta originariamente como enfermedad. Es muy notable en su última colección, por ejemplo, la muerte ronda a Cornelia en “Cornelia frente al espejo”. En el segundo cuento de la colección homónima, la joven adivina protagonista

---

<sup>135</sup> Bataille, *El erotismo*, 45.

de “Soñadora compulsiva” también augura su propio final, al cual desafía. Otra muerte anhelada y provocada hay en “El progreso de la ciencia”, en el que un rey, obsesionado con su juventud, se niega a envejecer, para lo que obliga a los sabios del reino a trabajar contra ello. Logrado el propósito y cansado cientos de años después, planifica su suicidio.

Después de redactar su testamento el rey se suicidó con los sabios, que le agradecieron, hasta en el último suspiro, el honor que les hacía de morir con ellos, sin advertir que lo hacía por egoísmo, o más bien dicho, por interés, para poder disponer de ellos en el cielo o en el infierno, donde creyó que también envejecería. (CC I: 349)

El fin se presenta en múltiples formas como hemos estudiado. Al suicidio sucumbe el marido de “Jardín de infierno”, en “La próxima vez” y “Con pasión” nos cuentan las historias de dos jóvenes enfermas, débiles, que aguardan y presienten su muerte; así como enfermo está el padre de la protagonista de “El zorzal”. Asistimos a la posible muerte de la narradora femenina en “El sillón de nieve”; el sencillo relato “Arácnidas” se transforma en una metáfora de la muerte humana a través de la del insecto; en “El banquete” se festeja la muerte y la enfermedad ajena; en “El mi, el si o el la” (CFE) se clausura adelantando que en el futuro se acabará produciendo la muerte de la protagonista. Este es un relato perverso en el que el fiel animal de compañía de Alma, Terco, siente celos de su nueva mascota, y con alevosía una noche se abalanza sobre ella para matarla, logrando solo arrancarle las cuerdas vocales y dejarla muda. En “Intenté salvar a Dios” la narradora cree de igual forma, que está muriendo y que ya es tarde para todo perdón divino; en “Color del tiempo” todo se llena de pensamientos y reflexiones sobre la muerte, al igual que encontramos la curiosidad y la inquietud que despierta la parca desde la juventud en “Átropos,” cuento que además reflexiona sobre el conocimiento que tiene el adulto con respecto al niño, resolviendo que no es mucha la diferencia: “No era fácil vivir en la soledad ausente del jardín ni en los cuadernos de primer grado o del jardín de infantes. Jugaba, pero jugaba con sabiduría, sin saber qué hacía, como nosotros escribimos sin saber qué escribimos” (CC II: 377). Este cuento muestra la curiosidad de una niña de apenas cinco años por saber que habrá tras la muerte, pero es de la incertidumbre de lo que surge el miedo, tan recurrente en estos casos. Por último, la obra concluye con “Anotaciones” otra fragmentaria composición que supone la clausura, el canto final, el deseo de morir en Venecia.

Dejando la muerte a un lado, luego están los cuentos en los que predomina la trasgresión de una prohibición, propia de los seres racionales y que implica la realización de cualquier pecado llevada a cabo de forma consciente o como conducta excesiva y enfermiza. Por ejemplo, en el relato “La paciente y el médico” la mujer siente un amor obsesivo y unos deseos incontrolables por manipular a su médico. Ella lo asedia con llamadas, cartas, regalos e ingiere veronal para atraerlo a su casa. Finalmente, lo que se produce es el envenenamiento clásico de las tragedias clásicas amorosas, el suicidio propio ante la carencia del enamorado. La atracción por lo prohibido rige las actitudes de muchos de nuestros personajes y como explica Bataille,

La transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa.

Lo que hace difícil hablar de la prohibición no es solamente la variabilidad de sus objetos, sino el carácter ilógico que posee. Nunca, a propósito de un mismo objeto, se hace imposible una proposición opuesta. No existe prohibición que no pueda ser transgredida. Y a menudo, la transgresión es algo admitido, o incluso prescrito.<sup>136</sup>

Así pues, aparecen actitudes pecaminosas como la avaricia de “El almacén negro”, la soberbia en “El progreso de la ciencia”, la envidia en “Rhadamantos” o combinaciones entre ellos en otros tantos cuentos, como de la gula, la avaricia y el exceso de comida en “Los amantes” (*Las invitadas*). Este es un relato en el que solo se describen, de manera muy visual y detallada, los encuentros de una pareja que solo come, pero de forma desproporcionada, ya que “la ansiedad es una forma de dicha que beneficia a los enamorados” (CC I: 399). Por otro lado está la posesión de algún don que contradiga las leyes de la naturaleza, como la adivinación. La misma Silvina afirmó poseerla y tener premoniciones, don que comparte con las protagonistas de “La sibila”, “Magush” o “El diario de Porfiria Bernal”.

Pecan de celos los protagonistas de “La continuación” (*La furia*), que concluye con un triángulo amoroso. En “Mimoso”, igualmente, se trabaja con los temas de la muerte, los celos y la provocación. La ira y la furia se entrevén en la protagonista de “Rhadamantos” que envidia a una mujer que se suicida, momento que aprovecha para vengarse escondiendo cartas falsas en el armario de la muerta. Si inicialmente son celos: “Injusticias de la suerte, pensaba Virginia, mientras subía las escaleras. Yo que he sufrido tanto, yo que soy pura, yo que tengo a veces cara de muerta, yo que no tengo miedo de

---

<sup>136</sup> Ibid. 67.



nadie, yo no me he suicidado. Nadie llora por mí.” (CC I: 449), luego se tornan en una elaborada venganza:

Se puso a escribir maravillosas cartas de amor dirigidas a la muerta, revelando en ellas, con toda suerte de subterfugios, la vida monstruosa, impura, que le atribuía. Al pie de las cartas firmaba con el nombre del supuesto amante. En una noche, mientras velaban a la muerta, escribió veinte cartas, cuyas fechas abarcaban toda una vida de amor.

A la mañana siguiente, al alba, hizo un paquete con las cartas, las ató con la cinta rosada de uno de sus camisones, las llevó a la casa mortuoria y las depositó en el armario de la muerta. (CC I: 450)

“El castigo” relata unos celos irracionales fruto de un puritanismo excesivo. El nivel de posesión sobre el otro llega aquí al absurdo y la relación adquiere matices sadomasoquistas. En “Amor” el marido de la narradora sufre unos violentos celos fruto de las conversaciones de la mujer con otros hombres durante su luna de miel en un crucero; celos de los que ella era consciente: “Durante el momento que estaba con ella me olvidaba un poco de la abrumante tarea que es para una mujer tratar de evitar los celos de un marido desconfiado. Nuestro viaje no parecía un viaje de luna de miel.” (CC I: 441). Sin embargo, no es él el único celoso, sino que la mujer también se torna desconfiada y vengativa: “Para vengarme de las infidelidades, tal vez inexistentes, de mi marido, yo me sentía capaz de hacer cualquier cosa. No me hice rogar demasiado. Entré en el camarote de Luis Amaral como quien se suicida. Cuando me encontré a solas frente a él me sentí avergonzada.” (CC I: 441). Es a partir de este momento cuando la convivencia se hace imposible y las discusiones sonoras e infinitas, hasta el punto de que en el momento del naufragio, enzarzados en una terrible conversación:

El amargo gusto del mar tan parecido a las lágrimas, entró en mi boca. Me desvanecí. No sé quién nos salvó, pero sea quien fuere, no se lo perdono, pues le debo haber quedado en este mundo de peleas, en lugar de haber perecido en un espléndido naufragio, abrazada a mi marido. (CC I: 443)

Por otro lado, el respeto a una ley o a la confianza en alguien puede llevarse al extremo y acabar en crimen o tragedia. Así, en “Las esclavas de las criadas” la impecable Herminia, incondicional al servicio de la señora Bersi, parece tener poderes diabólicos al provocar, directa o indirectamente, debido a la ambigüedad de la narradora, la muerte de todas las amigas que la traicionan mediante los sobornos y las ofertas para que la abandonara.

En “Jardín de Infierno”, que hemos citado antes, muere, o es asesinado, el curioso marido como hicieron sus predecesores. Un tópico recurrente en estos cuentos es el del cuarto prohibido, relacionado con la sexualidad que debe permanecer oculta y con el conocimiento vedado. El cuento incluye una nota final que en un primer momento podría ser una carta de suicidio, pero como el joven firma como “tu último marido”, abre así la posibilidad de que la carta se convierta en una invitación a que la mujer acceda al cuarto prohibido, no para corroborar la muerte de aquellos, sino como un tramposo llamamiento que la conducirá a su fatal destino. La expiación vuelve a ser un acto de placer y de transgresión ligado a la crueldad en “El pecado mortal” o en “Los mastines del templo de Adriano”. En este último, una manada de perros devora a una pareja que reposaba en su lecho de amor. Estos mastines, personificados de inicio a fin serán conscientes del crimen cometido: “como entendieron que habían cometido un crimen, los mastines rodearon a la pareja y levantaron las cabezas hacia el cielo sin luna” (CC I: 489). De igual forma, la señora Laura observa en “La oración” cómo un niño ahoga a su compañero en un charco, pero ella “miraba la escena, como en el cinematógrafo, sin pensar que pudiera intervenir” (CC I: 291). Los mirones, los curiosos que ejercen con pasividad una mirada neutra, se convierten, pues, en cómplices de los crímenes.

Las relaciones filiales, conyugales o amistosas provocan la inquietud en un lector no acostumbrado a su transgresión sistemática y violenta. La relación familiar o los afectos personales en estos cuentos no tienen validez y no son un impedimento para el cumplimiento de deseos antagónicos. Así se muestra en “La propiedad”, ejemplo de relación amorosa con tintes sadomasoquistas que desvela una tendencia destructiva en la relación de pareja. Otra relación teñida de crueldad y posesión es la de Slupicio y la narradora de “Sábanas de tierra”. Él, su compañero de patinaje sobre hielo y su entrenador, la obliga a desnudarse durante las pruebas, a exhibir su cuerpo, a entrenarse hasta alcanzar dolor, aunque el peor castigo al que es sometida es guardar silencio durante el matrimonio. Por ello, acuerdan patinar hasta la muerte para acortar el sufrimiento. Se explotan más relaciones personales en “Los sueños de Leopoldina”, donde dos sobrinas que sucumben a la avaricia, abusan del don de su tía para que esta convierta los objetos soñados en realidad. El deseo se vuelve en contra de las mezquinas niñas cuando la tía acaba soñando con un viento huracanado, el Zonda, que destruirá todo y que ella aprovechará para huir volando junto a Changuito, el narrador de la historia que nos descubrirá en el último que es un perro: “y en un remolino levantó en el aire a

Leopoldina y a mí, su perro pila, llamado Changuito, que escribió esta historia en el penúltimo sueño de su patrona.” (CC I: 263). De igual forma, en “El vástago”, las personas muertas toman posesión de las vivas en un acto de perpetuación de la venganza. La transmigración de las almas acaba suponiendo un castigo, ya que en este cuento la herencia recibida no es material, sino psíquica, y los personajes no pueden escapar de su destino: el encierro y la falta de libertad de acción y amorosa dentro de su propia casa. Los hermanos son vigilados inicialmente por Labuelo, el portero, quien “de algún modo proyectó sobre el vástago inocente, rasgos, muecas, personalidad: fue la última y la más perfecta de sus venganzas” (CC I: 187), es decir, que asesinado el primero como acto de venganza organizada por los dos jóvenes y perpetrada por el hijo de uno de ellos, Tacho y Pingo verán como Ángel Arturo, tomará de nuevo posesión de la casa y será llamado Labuelo, convirtiendo el relato en un círculo del que será imposible escapar y transformando las relaciones familiares y la vida doméstica en un infierno. La venganza es la que guiará las acciones de los protagonistas de “Los amigos”, “La boda”, “La furia” o “La casa de azúcar”, la cual piensa que su vida le fue arrebatada por la propietaria anterior de su casa.

Para cerrar este apartado, debemos reseñar que en los cuentos de Silvina no hay conciencia de la norma: matar, suicidarse, desnudarse, etc., son acciones naturales ante las que no cabe o no resulta necesaria ningún tipo de reflexión ética ni requieren ningún tipo de sanción. Muchos de los hechos narrados están fuera de la ley, haciendo que sus cuentos carezcan de un horizonte moral definido. Los crímenes de Ocampo no serán siempre fantásticos, sino reales e ilegales. Este aspecto, en palabras de Martínez Cabrera, puede sumarse a como:

El egoísmo, la injusticia, la infidelidad, la indiferencia maternal, la humillación y el abuso tampoco reciben siempre la misma respuesta, aunque esta es casi invariablemente violenta. Sobre quien recaiga esa violencia será ya algo impredecible.<sup>137</sup>

Así, los crímenes pueden no ser vengados por sus víctimas, los culpables no se someten a ningún tipo de juicio legal o moral o el mismo delito pasa desapercibido para la víctima, la cual lo asume como otro hecho posible más dentro de los límites de la realidad. La ilegalidad de los relatos de Ocampo provoca que cualquier crimen, violación

---

<sup>137</sup> Martínez Cabrera “Silvina Ocampo, fantástica criminal”, 135.

o asesinato no sea considerado como una transgresión o una irregularidad, ya que las prohibiciones nos vienen impuestas desde fuera del mundo de la ficción y dentro de él pueden ser inexistentes. Estos personajes se guiarán por el principio de placer, aunque el fin del mismo sea dudoso o criminal. Por ello, si el pecado se comete, el castigo no es real, sino que procede de la fantasía: reencarnaciones, presencias fantasmales, asedios espectrales, encierros domésticos, metamorfosis, pérdida de los sentidos, etc. serán las sanciones privadas a los crímenes ocampianos que nadie valorará, ni moral ni judicialmente

#### **4.6 EL OBJETO Y SU FETICHE**

Alrededor de los personajes ocampianos surge un inventario de objetos a los que se desplazará la mirada del narrador y las obsesiones de los personajes, distrayendo al lector con un detallismo superficial y aparente, repleto de elementos kitsch o de personajes vestidos con ropa cursi y recargada, la cual desentonará con lo narrado o con la tragedia que se desvela tras ellos. Silvina deja constancia con su obra de su fascinación por los objetos y por la acumulación de estos en nuestra vida diaria. Los objetos, muchos de ellos insignificantes y comunes, ofrecerán una ilusión de felicidad para sus poseedores. La atención a lo ridículo puede deberse a una manera de revalorización de todo aquello que no había tenido espacio en la literatura fantástica. Por ello, en boca de un personaje de “El impostor” escribe: “las cosas monótonas son las más difíciles de conocer. Nunca nos fijamos bastante en ellas porque creemos que son siempre iguales” (CC I: 105). La excesiva contemplación de ellas podría, como se insinúa aquí, dotar a los objetos de unas propiedades más o menos mágicas que habían pasado desapercibidas hasta entonces. Por otra parte, otros tantos son objetos cursis, femeninos e inservibles que más parecen símbolos de status que un bien útil; o, por el contrario, objetos que ocultan algún tipo de poder mágico. La sola presencia o posesión de alguno de ellos puede alterar la personalidad o las reacciones de nuestros personajes, siendo más frecuente la recurrencia a sus poderes en las obras tardías de nuestra autora. Los objetos pueden atrapar a los personajes o provocarles terror, mientras que otros suscitan una inusitada fascinación. En algunas narraciones las propiedades sobrenaturales de los objetos se aceptarán con normalidad, mientras que en otras aparecerá el desconcierto y la sorpresa ante lo presenciado, tanto por parte de los protagonistas como por el lector. Ya hemos citado la

magia que rodea al espejo que refleja la cabeza en llamas de “La casa de los espejos” o el pasaporte con valor de talismán que contiene la identidad de su poseedora en “El pasaporte perdido”, objeto talismán, que abre paso a lo fantástico.

Tenemos que destacar, por ejemplo, la importancia que se le da al vestido dentro de la poética de Silvina Ocampo. La gran parte de las descripciones físicas con las que contamos hacen referencia a las vestiduras de los personajes, al color de los tejidos, a su composición. La ropa va a ser, incluso, el elemento que provoque la trasgresión: un simple vestido, los cordones de unos zapatos o un guante perdido pueden desencadenar todo tipo de reacciones en el otro o una pérdida irrecuperable. Las vestiduras también son parte de ese catálogo de objetos que connotan un código social y unas convenciones, además de ser parte y decorado de muchos de los rituales que se recrean en estas páginas, como son los objetos de decoración, los muebles, las posesiones y los regalos recibidos. El vestido en la narrativa de Ocampo funciona como fetiche, como exageración y puesta en escena de la feminidad, así como forma de expresión del deseo reprimido. Dos cuentos que podríamos considerar para el estudio de este tema son “Paisaje de trapecios”, en el que el narrador se detiene desde el inicio en el *vestido de lana gruesa bordada en flores*, de la protagonista; o también “El retrato mal hecho”, en el que Eponima, la protagonista, lleva un vestido de *moiré* sobre el cual se le sientan los niños en sus rodillas y lee *La moda elegante*, revista de la que se recrean algunos párrafos mientras tiene lugar el asesinato de su hijo, del cual nada más verlo se dice “niño de cuatro años, vestido de raso de algodón color encarnado. Esclavina cubierta de un plegado que figura como olas ribeteadas con un encaje blanco.” (CC I: 33). Se cierra el relato con esta fría descripción que deja a un lado la atención a lo corpóreo al dirigirse meramente a las prendas que cubren el cuerpo sin vida del menor, una representación más próxima a lo leído por Eponima previamente en la revista de patronaje que a lo que una madre pronunciaría ante tal atrocidad. Este tono provoca y desconcierta al lector por su total indiferencia y frialdad. En segundo lugar, en “El vestido de terciopelo”, la prenda cobra vida y asfixia a la señora hasta que la mata. Simbólicamente parece que el dragón bordado es quien la devora. La muerte llega en un momento ritual, en el instante en el que las damas se prueban sus vestidos inconclusos frente al espejo y la modista realiza los últimos arreglos. No obstante, al ser una niña la narradora de este relato la perspectiva que impone su mirada sobre la muerte es diferente: “La señora cayó al suelo y el dragón se retorció. Casilda se inclinó sobre su cuerpo hasta que el dragón quedó inmóvil. Acaricié

de nuevo el terciopelo que parecía un animal.” (CC I: 258). Otro cuento en el que una prenda de vestir tiene propiedades sobrenaturales es “El sombrero metamórfico”, formalmente próximo a la leyenda y al cuento tradicional en el que un bello sombrero de terciopelo verde tiene el poder de transformar a hombres en mujeres y viceversa.

Silvina Ocampo dotó de movimiento a un orden social fijo y establecido, en parte dando vida a la materia inerte. Las cosas aquí asedian y persiguen, o desaparecen misteriosamente ante nuestros ojos, como cuando en “El impostor” todas las llaves de la casa se pierden misteriosamente, hecho que será asumido como natural por los personajes y que no conduce a su búsqueda o reposición. Los objetos pueden ser los portadores de la magia, pueden transformarse o poseer poderes misteriosos. En otros casos funcionan como talismanes, ocultando su poder bajo la apariencia de lo cotidiano. Por ejemplo, en “La casa de los tranvías” el personaje principal desvela un impulso obsesivo por poseer a través de los objetos, con valor de fetiches prácticamente, a una mujer a la que ve viajando en el tranvía cada día. Las consecuencias inexplicables de la posesión de determinados objetos y su desplazamiento a los sujetos puede relacionarse con la tricota azul en “La enemistad de las cosas”, esa cartera robada de “La casa de los tranvías” o el bañador, también sustraído, de “El mar”.

Los relatos, aun desarrollando un tema intrascendente y muy leve, con una trama argumental mínima, se llenan de objetos heterogéneos a los que se les presta una atención inusual e innecesaria. Ante la desbordante presencia de objetos, y en concreto de objetos cursis y ridículos, Silvina respondió a Ulla:

La cursilería siempre me atrajo, es una forma de horror. No puedo dejar de mirar los objetos cursis, me causan gracia y me horripilan al mismo tiempo. Son peligrosos. Cuando uno introduce la cursilería en un cuento para reírse de ella corre el riesgo de que todo lo que hay escrito se vuelva cursi. Sobre todo cuando se escribe sobre los sentimientos [...] cuando uno interpreta con sentimiento una pieza, a veces cae en lo cursi.<sup>138</sup>

Esta cursilería parece moverse entre lo grotesco y lo humorístico, convirtiéndose en un componente que puede restarle importancia a lo dicho. Además, cuando se ponen en escena siniestras y trágicas historias en un entorno cotidiano integrado por objetos aparentemente insignificantes, surge un contraste entre los personajes y los temas que ellos interpretan, un contraste que tiene un efecto humorístico. Asimismo, los objetos

---

<sup>138</sup> Hugo Beccacece, “Genial, tierna, tímida, imprevista, imaginativa. *Y así sucesivamente*” en *La Nación*, Buenos Aires, 28 de agosto de 1987.

pueden funcionar como distorsionadores de la perspectiva, sobre todo si se tratan de objetos traslúcidos, como el cristal, una ventana o una simple botella. En “El vestido verde aceituna” eran las vidrieras las que “venían a su encuentro” (CC I: 16), cambiando la perspectiva y creando una personificación del objeto en cuestión. Algo parecido ocurre en “La familia Linio Milagro” en donde la llegada de la noche se explica con una imagen plástica y muy visual: “la noche ponía un papel muy azul de calcar sobre las ventanas.” (CC I: 76).

En este trabajo de personificación de los objetos, a los cuales se les llega a dar vida y libertad de movimiento hace que, en determinados momentos, las cosas parezcan personajes y los personajes cosas. En este sentido podemos hablar de cierta antropomorfización, es decir, la humanización de juguetes, herramientas o utensilios de uso corriente. Los objetos en algunos cuentos de Ocampo llegan a formar parte de la puesta en escena de las historias y de las pasiones, adquiriendo las cosas un protagonismo inusitado. Esta presencia puede verse como un resto de su andadura surrealista, incluso propiciada por su maestro Giorgio di Chirico, gran exaltador de lo material y quien pudo enseñar a Silvina su representación y su valoración.

Otra parte de los objetos son portadores de signos y significados, los cuales provocan una percepción sinestésica al afectar a todos los sentidos de sus poseedores. “La enemistad de las cosas”, un relato con cierto carácter fragmentario, desenvuelve el tema del poder de los objetos, que son los que provocan el desenlace de ciertos acontecimientos o actitudes, por ejemplo, el efecto opresor de un vestido azul sobre su dueño, resumido en “recordó que al desvestirse había sentido una liberación” (CC I: 25), liberación la cual conlleva una mejora de sus relaciones de pareja cuando no lo porta. En “Los pies desnudos” Cristián desarrolla un “temor constante de morir asfixiado debajo de los papeles perdidos para siempre en el desorden” (CC I: 78). Vemos así, a un personaje que rige su existencia por la posesión de determinados objetos, que guarda de forma compulsiva, llegando a causar las peleas que mantiene con su pareja Alcira. En la parte central del cuento se retrocede al pasado, a los recuerdos de él y de su relación con Ethel, la cual, en oposición a él, perdía cada objeto que llegaba a sus manos, mientras que Cristián vivía “en una perpetua angustia de haber perdido todo.” (CC I: 78). Se crea aquí una relación de oposición basada en el binomio ausencia/presencia, teniendo ambos ventajas e inconvenientes para Cristián.

La atención al objeto ordinario y a lo material se practicaba desde la Vanguardia. Por ejemplo, en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo los objetos se multiplican, se rompen, se transforman, se vuelven excesivos y multiformes. En *Fervor de Buenos Aires* (1923) de Jorge Luis Borges los objetos penetran en el alma del viandante y manipulan sus percepciones; o *El violín del diablo* (1929) de Raúl González Tuñón los objetos sufren el paso del tiempo, se corrompen. En los cuentos de Silvina Ocampo la serie de objetos aparece, para Mancini como “opresivo paradigma del kitsch”<sup>139</sup> o como “nostalgia de un orden”<sup>140</sup> que no es el burgués en el que ella se movía, sino otro, otro que nos lleva al pasado, a la infancia e incluso a un intento de recordar el periodo prenatal.

En toda la obra de Ocampo aparece el catálogo de objetos, la acumulación de ellos, que toma cierto aire kitsch enmarcado en la sociedad burguesa. Durante la observación del objeto, este puede aparecer y desaparecer ante el yo y, en otros casos, el yo se pierde en la descripción entre tanto detallismo y objetos discordantes y cursis. Sucede en “El vestido de terciopelo”, en el que el dormitorio de Cornelia Catalpina “era todo rojo, con cortinajes blancos y había espejos con marcos dorados” (CC I: 256) y el vestido es comparado con un “dragón de lentejuelas” (258); en “Los objetos”, Camila Esky recupera angustiosamente y contra su voluntad los objetos perdidos durante toda una vida, aunque llegan para atormentarla y torturarla siendo, pues, la pobreza liberadora, ya que la posesión de abundantes bienes puede tornarse infernal. Estos objetos se animan y saturan el ambiente, ante cuya materialización, el sujeto recuerda experiencias pasadas que lo aturden.

La atención del narrador a los objetos y a los detalles nimios es común y notable. Las interminables descripciones con apariencia de catálogos tienen una influencia surrealista resultado del cultivo del detalle trivial. En “Informe del cielo y del infierno” los objetos que mencionan ángeles y demonios para atraer a los muertos son un catálogo kitsch. “El asco” y “La paciente y el médico” son emblemas de la cultura kitsch dentro de la narrativa ocampiana. En el último los regalos que ella le manda al doctor son: una lapicera, una pipa, chucherías, agua de colonia, un pisapapeles de vidrio con flores pintadas y luego, cartas con sobres y papeles de colores, perfumadas y besadas con carmín. Sin embargo, no son los objetos más importantes de este cuento, ya que hay un

---

<sup>139</sup> Mancini, *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, 67.

<sup>140</sup> Pezzoni, “Silvina Ocampo: la nostalgia está en el orden”.



elemento mágico que descubrimos en el desenlace. El médico fue testigo de toda su obsesión a través de un retrato que él mismo le regaló y que ella dejó en su mesilla de noche, permitiéndole ver y oír todo lo que allí sucedió. Ha sido, pues, un voyeur de su enfermedad y de su obsesión y los ojos de la foto fueron sus ojos, vieron todo, se personificaron.

El perro embalsamado de “Mimoso” se convierte, asimismo, en objeto kitsch que pasa de la vida a lo material. Sería casi una metamorfosis natural. “Mercedes era más feliz con el perro embalsamado que con el perro vivo” (CC I: 206) y será el perro untado en venenosos ungüentos quien culmine la venganza: roto por el marido celoso del animal, será el ingrediente principal servido al invitado indeseado:

El invitado se sirvió de la fuente, chupó un pedazo de cuero untado con salsa, lo mascó y cayó muerto.  
–Mimoso todavía me defiende –dijo Mercedes, recogiendo los platos y secando sus lágrimas, pues lloraba cuando reía. (CC I: 206)

La presencia de elementos que podríamos calificar como kitsch es constante en estos cuentos. La atracción por lo kitsch surgió en el romanticismo alemán, durante la segunda mitad del siglo XIX, y desde entonces fascina a artistas y público debido a su atractivo incierto, ya que como explica Kulka, “el kitsch no apela a las idiosincrasias individuales sino a imágenes universales con una carga emocional claramente intersubjetiva”<sup>141</sup>, de ahí que lo representado debe ser rápidamente reconocible por todos y no requiere de conocimientos artísticos elevados al trabajar con estereotipos. El kitsch está relacionado con lo cotidiano y con lo que ha sido devaluado por su uso o su repetición. Como indica Calinescu, “el kitsch se presta a una literatura irónica”<sup>142</sup>, debido al procedimiento de degradación que sufre el objeto, el cual supone una falsificación de la realidad, una copia simple. Igualmente, el objeto kitsch tiene similar origen al surrealista y al fantástico. Los surrealistas trabajaron con los *objets trouvés* o los *objects insolites*, los cuales también están presentes en los relatos de Ocampo, que recogen también el encuentro con esos objetos insólitos que enfrentan al personaje con lo fantástico.

Por otra parte, en *Tres ensayos sobre una teoría sexual*, Freud atribuyó al fetichismo un lugar particular en el estudio de la neurosis y la perversión. El fetichismo es clasificado como una perversión, y la perversión en sí misma, igualmente, es el

---

<sup>141</sup> Tomás Kulka, *El kitsch*, (Madrid: Casimiro, 2011), 15.

<sup>142</sup> Matei Calinescu, “El hombre kitsch, el artista kitsch”, en Kulka, *El kitsch*, 65.

negativo de la neurosis. Sin embargo, el fetichismo es una perversión que no podemos contrastar con la neurosis. El fetichismo es el triunfo de lo material, la atracción por lo inorgánico, y se ha vinculado a lo sexual, mientras que otros lo hacen a la idolatría. Con respecto a las implicaciones sexuales de esta “perversión”, según el estudio de Etxebarria y Nuñez, el fetichismo es un proceso de conversión que se inició en el siglo XIX y que transformó al sujeto femenino en objeto. Así pues, para ellas “el fetiche es cualquier objeto al que su poseedor dota de un significado simbólico, de un “alma”, es, pues, un objeto que representa o simboliza otra cosa.”<sup>143</sup> Desde las culturas primitivas ha habido objetos con atribuciones divinas, de hecho, hasta en el vudú o en el catolicismo siguen manteniendo esta práctica que consiste en atribuirle un valor simbólico a los objetos, exactamente como sucede en los cuentos de Silvina Ocampo, en los que los objetos no son meras cosas inanimadas.

El objeto fetichista adquiere otra significación para el sujeto y se convierte en una metáfora debido a que es un objeto o imagen que nos dice otra cosa y, además, dos cosas que no tienen por qué tener nada en común entre ellas. El fetiche atrae la mirada y el deseo del sujeto, ya que es quien dota al objeto de un valor especial y particular que va más allá de su realidad y de su apariencia tangible. Es la mirada del sujeto la que fetichiza al objeto, por lo que el fetiche existe en tanto que existe un fetichista. Por ello, para Etxebarria y Nuñez:

La actividad fetichista se estructura de una forma similar. El objeto o la parte del cuerpo (o la ausencia del mismo) establece una relación compleja con un observador que lo dota alternativamente e incluso simultáneamente, de una carga significativa añadida a la propia del objeto. [...] El fetiche constituye un objeto inmanente que mediante un proceso metafórico se relaciona con la imagen que el observador fabrica.<sup>144</sup>

De igual modo, la mirada puede convertir a la mujer en objeto de la mirada masculina, por lo tanto, en objeto del deseo. Por otro lado, en “Arácnida” hay una asimilación del animal a un objeto inanimado y apreciado; en “Mimoso” tenemos el antiguo mito de amar lo inerte: al perro embalsamado; en “Mi amada”, el deseo sexual se transfiere al ejercicio de la peluquería convirtiendo el pelo en fetiche o en “La casa de los tranvías”, en el que se muestra la necesidad del mayoral por poseer a la joven a través de

---

<sup>143</sup>Lucía Etxebarria y Sonia Nuñez Puente, *En brazos de la mujer fetiche*, (Barcelona: Destino, 2002), 25.

<sup>144</sup> Ibid. 198

los objetos, fetiches valga decirlo, de una mujer que se monta en su tranvía con frecuencia.

Distinguimos el fetiche del coleccionismo, que supone una acumulación de cosas, normalmente de la misma clase, reunidas por su especial valor o interés para el poseedor que hacen sentir al coleccionista que esos objetos tienen función de rescate y al mismo tiempo de posesión. La colección, el amor por los objetos destaca por su gusto por lo bajo, por su atracción hacia lo inservible, algo propio de la modernidad, por ejemplo: botellas de vidrio, libros, ventanas, vestidos o elementos del tocador son los objetos coleccionados y adorados en estos cuentos. En otros casos, el objeto o pierde su valor o toma uno que no le pertenece. En “Paradela” (*Los días de la noche*) los muebles tienen un poder especial y son los objetos amados por el protagonista; en “Los grifos”, los objetos son capaces de crear laberintos de infinitas imágenes, como un nuevo Aleph borgiano. En el paródico “El automóvil”, se presenta al coche como rival del hombre al ser el coche el objeto de deseo para Mirta, quien le otorga un valor erótico, objeto prohibido e incluso el único capaz de darle la independencia y la autonomía anheladas. La transformación de este objeto se anuncia desde la primera línea del relato con un “Braman los automóviles: se están volviendo humanos, por no decir bestiales” (CC II: 181). El coche es al mismo tiempo objeto de deseo sexual y el lugar del encuentro amoroso, objeto metafórico que la misma autora comentó: “Lo hice pensando en el amor. ¿Cuál es la cosa más desesperada en el amor?...Bueno, yo puse un automóvil porque va rápidamente, te lleva, y es una carrera. Un vértigo. Esa es la metáfora.”<sup>145</sup>

En “Ana Valera” o “La inauguración del monumento” las esculturas también cobran vida. “La inauguración del monumento” es la historia de una venganza meditada y esperada, la de Domingo Alopex contra el general Drangulus, quien en su juventud mantuvo relaciones sexuales con la novia del primero. Pacientemente, Alopex esperó hasta que años después provoca la muerte del general al darle un mal caballo para el combate, pero con el transcurrir del tiempo la historia honró a Drangulus con un monumento de piedra en la plaza de la ciudad. A la inauguración acuden Alopex y su niñita. Y de nuevo llega la tragedia o la venganza: Drangulus matará a Alopex, la estatua cobrará vida y cae sobre el padre. Aunque ahí no reside la sorpresa del narrador:

---

<sup>145</sup> Giardinelli, *Así se escribe un cuento*, 124.

La hija volvió súbitamente. Golpeó las dos manos gritando— “¡Mire! ¡Mire que lindo!”. Alopex ya conocía la causa de júbilo- Alzó los ojos y miró la luna. Pero el índice de su hija apuntaba más abajo, apuntaba a la horrible estatua del general Drangulsus. Alopex no tuvo tiempo de verlo: el monumento se le vino encima y lo mató sin gritos. Asombrosamente la chica llegó sola, esa noche, a su casa. (CC II: 168)

“Los libros voladores”, incluido en la última colección, presenta a los objetos de lectura como seres animados, una animación de lo inanimado propia de la literatura fantástica. Estos libros se mueven, reproducen, procrean. Metáfora de la creación como indica Dupouy, estos libros fecundan otros, así como el escritor real elabora una obra de otros libros previos inspiradores o referentes.<sup>146</sup> Los libros como entidad autónoma que rechazan la intervención del autor, por lo tanto, no son una creación razonada y premeditada. Asimismo, se humanizaba la estatua de “La inauguración del monumento” y en “La siesta en el cedro” los objetos se animan según son recreados en la imaginación infantil. En “La sibila” igualmente, la narradora ve “en el jardín las pelucas despeinadas de las palmeras” (CC I: 212), realizando una más de tantas metáforas entre humanos y objetos.

Por otra parte están los objetos puramente fantásticos, es decir, aquellos con propiedades mágicas, como en “Amancio luna, el sacerdote”, “El sombrero metamórfico”, “El vestido de terciopelo”, “La paciente y el médico”, “Las vestiduras peligrosas”, “Los libros voladores” o “Memorias secretas de una muñeca”. En “Amancio Luna” las piedritas que guarda el sacerdote pueden curar las dolencias de sus fieles o reflejar cualquier imagen del mundo y de la Biblia, según él, porque en cada una “Dios me mandaba un mensaje divino” (CC II: 101). La magia dura hasta que desvela la transgresión y el cura es acusado de brujería. En “Memorias secretas de una muñeca” (*Y así sucesivamente*), ya desde el paratexto se impone la modalidad autobiográfica, pero recae sobre el juguete, el sujeto enunciador de una historia de frustración. El objeto narrará con cierta ambigüedad circundante el abandono de su propietaria en favor de otra muñeca. El cuento expone las relaciones de poder entre la dueña y el objeto poseído y además desvela una relación amorosa de vínculo no heterosexual. Así, la muñeca comienza:

Hace mucho tiempo que la vida me trata como a una muñeca la trata una niña, sin atenciones que no sean pasatiempos. Soy como soy, sin pretensiones [...]. Soy independiente y libre de

---

<sup>146</sup>Sophie Dupouy, “Silvina Ocampo: un discours sur la création”, *Bulletin Hispanique*, 109-1, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, 270.

pensar y sentir como siento, con la menor vergüenza. [...] Soy lo que quiero ser para la eternidad imperturbable. (CC II: 247)

Lo que reclama la muñeca es un trato igualitario, pero tras haber sido cuidada y salvada tras una inundación por Andrómaca, una niña, sufre de su maldad y por los celos que una nueva muñeca le despierta, de ahí que resuelva tirarse por la ventana para intentar acabar con su *vida*, lo cual no supondrá el final de su historia, sino que el cuento se clausura como un sueño, siendo el desenlace, en palabras de Fariña Busto una “narración que parece querer significar una reflexión sobre las relaciones de dominio (con los componentes de plenitud, relegación, abandono, sustitución) interpersonales.”<sup>147</sup>.

Bachelard comentó el valor afectivo de los objetos. Para él “la imagen tiene una doble realidad, una realidad psíquica y una realidad física. A través de la imagen, el ser imaginante y el ser imaginado se acercan más, hay un espacio afectivo concentrado en el interior de las cosas”. Esto es, los objetos que aprecian los personajes son aquellos que tienen un especial valor para ellos, así como son los elegidos por nuestra narradora, todos aquellos que poblaron su vida doméstica, su casa de la infancia, sus juguetes, los objetos cotidianos que si pasan desapercibidos para muchos, son los talismanes mágicos en sus cuentos. Asimismo, diferenciamos entre el objeto y juguete debido al aspecto lúdico de muchos de ellos, como la muñeca, juguete tradicionalmente destinado al género femenino que además de tener un valor lúdico puede enseñar a la niña unos valores determinados, como la maternidad, la responsabilidad o el cuidado físico. Es, además, una imitación de la mujer en miniatura, pero en estas historias, ya no son los niños los que juegan con ellas y para los adultos toman un valor erótico o un ideal inalcanzable. Sobre el valor simbólico de la muñeca versa “La cara”, poema de Ocampo, o el cuento “La muñeca”, que narrada en primera persona la muerte de la madre de la narradora al poco tiempo de nacer esta, continuando con la evolución del personaje hasta la aparición del epónimo, la muñeca.

Hay casos de animismo, entendiendo este como la capacidad de admitir las cosas como vivas y con voluntad. Por ejemplo, en “Visiones”, un personaje relata como el armario de su dormitorio se transforma en otro objeto cuando no lo mira; en “El mal” las

---

<sup>147</sup>María Jesús Fariña Busto, “Mujeres de plástico. Representación de la feminidad artificial en escritoras latinoamericanas”, en *Perversas y Divinas: la representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Meri Torras, Isabel Clua y Carme Riera (eds.), (Valencia: Ediciones Excultura, 2002), Vol. II, 240.

pieles atormentan al soñador, en “La casa de azúcar” heterogéneos objetos amenazan a Cristina; en “Esperanza en flores” la lámpara de kerosene “chistaba a la noche, aquietándola como una madre a un hijo que no quiere dormirse” (CC I: 13). En la narrativa ocampiana esta atribución de cualidades humanas a elementos inertes se ejemplifica también en la escucha de “una voz de pies abotinados”, “una voz de cejas fruncidas”, “un llanto pequeño” (“Cielo de claraboyas”, CC I: 11-12). Otros ejemplos, que combinan la personificación con la sinestesia, encontramos en “se olía de tanto en tanto pasar la respiración entrecortada del tren” (22) o “Apenas parpadeaban las sombras de los árboles a las cinco de la tarde” (23) (“El caballo muerto”). En “La enemistad de las cosas”, el protagonista y narrador razona siguiendo una causalidad mágica: los objetos que lo circundan son sus enemigos. La analogía irracional, mediante la cual elaboramos nuestra idea del mundo de forma progresiva, son propias del egocentrismo y se observa también en “El remanso”, donde el binomio beso-espejo se iguala a beso-amigas por asociación de la frialdad.

En “Los objetos”, Camila Ersky ve como los mismos desaparecen repentinamente a su alrededor para reaparecer de forma misteriosa. Abrumada por la aparición de ellos en cualquier sitio la narradora, clama “vio que los objetos tenían caras, esas horribles caras que se les forman cuando los hemos mirado durante mucho tiempo” (CC I: 232) y finalmente, lo que parecía una dicha se torna en lo contrario: “A través de una suma de felicidades Camila Ersky había entrado, por fin, en el infierno” (CCI: 232). En la enumeración de los objetos que perdió Camila y que luego aparecieron por arte de magia se incluyen toda clase de abalorios kitsch:

La bombonera en forma de piano; la estatua de bronce, que sostenía una antorcha con bombitas de luz; el reloj de bronce; el almohadón de mármol, a rayas celestes, con borlas; el antejo de larga vista, con empuñadura de nácar; la taza con inscripciones y los monos de marfil, con canastitas llenas de monitos. (CC I: 231)

Tanto en “El sombrero metamórfico” como “El secreto del mal”, los objetos representados tienen propiedades mágicas. El sombrero transforma y en el segundo, el anillo que portaba la emperatriz enfermaba y mataba a quien lo llevase puesto. En “Pier”, el trapo del que se enamora el perro de la casa que pone nombre al cuento es tratado por los personajes y descrito por el narrador como un ser con vida: “Ya tiene ojos, boca y

corazón, lengua casi, dientes, aunque nadie los vea, porque el pudor mora en su cuerpo tan pálido” (CC II: 231).

La abundancia o la carencia de un objeto parece ser el móvil de muchas de las acciones de nuestros personajes, como sucede en “Los libros voladores.” El tema de los objetos perdidos, encontrados o desaparecidos misteriosamente es abordado en múltiples ocasiones, pero esta es la primera vez que se refiere a una obra literaria. En “Los retratos apócrifos” tenemos al historia de una mujer que también ha perdido algo, otro objeto de arte, una miniatura que resulta albergar su propio ser, su identidad, su Inocencia. En “Del color de los vidrios” la distorsionada perspectiva la imponen los vidrios de las botellas frente a la imperfecta de la memoria, la de ese autor que ha perdido un cuento, un autor que desde el principio nos hace pensar que es Silvina misma, que se persona en la historia y nos deja de nuevo ese argumento perdido que ahora intenta recordar. De hecho, nos encontramos ante una escritura fragmentaria, llena de pedazos que parecen ser retales de un cuento anterior con nombre similar: *El cuento de vidrio*, ese que ahora se ha roto. Este narrador que lee a los clásicos, así como los leyó Ocampo, los cuales no pueden equipararse con este cuento perfecto en el recuerdo, nos dice “el cuento también en la memoria se va modificando hasta llegar a ser el mejor cuento del mundo” (CC II: 302). En este relato, tras el soliloquio inicial del “autor” se produce la ruptura de la narración y nos encontramos frente al cuento perdido narrado en primera persona masculina, un cuento en el que, en lugar de tener objetos que desaparecen, vamos a encontrarnos una abrumadora presencia de ellos que surgen de la nada. Nuestro protagonista asiste a la aparición de decenas de botellas dentro de su casa. Descartada la posibilidad de que se trate de un acto fantasmagórico asume la invasión de dichos objetos. Como de costumbre, los objetos se animan, empiezan a tomar todos los rincones de la casa y el protagonista afirma: “Las botellas tenían vida propia,” (CC II: 304) hecho que no parece alarmar a nadie y al que se le intenta sacar algún beneficio económico. Acostumbrados a la situación, empiezan a ser atraídos por las botellas de vidrio hasta el punto de desarrollar un afán coleccionista de las mismas, buscando por las tiendas las más extravagantes y con mejor color para así construir una casa con los pedazos de estas. Es en este instante cuando las perspectivas se fragmentan totalmente. Las rajaduras de los vidrios deforman la realidad, los cuerpos y los objetos *nunca reflejaban la verdad*. La sorpresa aumenta por momentos y si este relato intenta contarnos una historia veraz, o con efecto de realidad, el nuevo giro nos aleja totalmente de ello. “Nuestra casa ha

adquirido una particularidad fantástica: en nuestra imaginación se desplaza” (308). Aun así, el lector no sabe qué pensar. Puede que la casa no se mueva y sean ellos los que distorsionan la realidad, quién sabe si por efecto de la magia del vidrio o por la desaparición del reflejo por la ruptura de los cristales: “las rajaduras del vidrio inventaban posturas, las multiplicaban, pero nunca reflejaban la verdad” (CC II: 308). La abundancia les rodea, pero para nuestro narrador la situación solo le produce un sentimiento: el temor. Él reflexiona: “¿Por qué será que la dicha y la desdicha inspiran el mismo temor?” (309).

#### 4.6.1 Los espejos

Muchos de los protagonistas de Ocampo se observan en espejos. Ellos se encuentran con un reflejo más o menos esperable o lo convierten en nexo de unión entre el pasado y el futuro, lo real y lo anhelado. Los espejos pueden ser portadores y residencia de la identidad, siendo un tipo de amuleto que conserva todos los rostros que en él se miraron, o pueden despertar la nostalgia por un reflejo anterior que se vio una vez pero que nunca más volverá. Ante todo, se convierten en portales de entrada a lo fantástico, a un mundo del que desconocemos sus reglas y sus efectos. Panesi<sup>148</sup> elabora un estudio sobre la recurrencia de los espejos en la obra de Silvina Ocampo y como estos son uno de los medios por lo que entra la otredad, así como la diversidad de imágenes que son los otros. Igualmente, el espejo es un espacio atemporal. En él vivimos en un eterno presente que se actualiza con cada mirada y que es, a la vez, punto de partida para el recuerdo, ya que nuestro hoy es comparado con el ayer a través de una simple imagen. En este sentido, el espejo,

Presenta una paradoja temporal: la imagen especular se establece como evidencia inmediata del tiempo presente, pero, al mismo tiempo, funciona como evocación memorística y comparativa del tiempo pasado o como medio para vislumbrar el tiempo futuro a través de la codificación del devenir incesante.<sup>149</sup>

Al respecto se pronunció la misma Silvina, cuestionándose:

---

<sup>148</sup> Jorge Panesi, “El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo”, *Orbis Tertius*, 2004, IX (10), 1-6.

<sup>149</sup> Carlos G. Román Echeverri, “Espejos, transparencia, reflejo, contradicción e interacción”, *Cuadernos de Música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 6, núm. 1, (Enero-junio, Bogotá, 2011): 76.



Manuel, ¿nunca te preguntaste si el tiempo de los espejos coincide con el de nuestras vidas? Pienso en un espejo de arena para perdernos, irremediablemente. O acaso para encontrarnos, irremediablemente. La arena es el vestíbulo de la dispersión total.<sup>150</sup>

Por otro lado, es el objeto por excelencia relacionado con el doble. Vinculado a lo maravilloso, el espejo supone la contemplación de la imagen invertida del mundo o de uno mismo. Esta fascinación de nuestra autora por los espejos se torna en un continuo ejercicio narcisista, que lleva, tanto a la narradora como a sus personajes, a una autocontemplación reflexiva cuyo exceso les puede conducir a la muerte e, incluso, a la metamorfosis. Es evidente en “El remanso”, cuento en el que Cándida, como Narciso, “un día se acercó tanto al espejo que llegó a darse un beso” (CC I: 21), objeto que desde el inicio había despertado una fascinación inusual entre las niñas de la casa y que, al contrario que en *Blanca Nieves* donde mostraba algo que no se quiere aceptar, para Cándida, como para Narciso, es una superficie de absorción y no de reflexión. Del mismo modo, este supuesto narcisista se puede extraer del desenlace de “La cabeza pegada al vidrio”, relato en el que hay una yuxtaposición entre el cristal y el espejo. Mlle. Dargère ve tras las ventanas a un hombre cuya cabeza estalla en llamas, imagen que la perseguirá por otros cristales y superficies reflectantes. Si el cristal le mostraba al otro, ahora el espejo le muestra a su otro yo, cuando un día esa cabeza ardiente cambia de superficie y se traslada al espejo, como si se tratara de la imagen de su propio rostro, como si mostrara su otro yo, desvía la convencionalidad y la mimesis supuesta:

La cabeza del hombre en llamas se le apareció del otro lado; vista de tan cerca era una cabeza picada de viruela y tenía la misma emotividad de los flanes bien hechos. Mlle. Dargère atribuyó el arrebato de su cara a las quemaduras del sol que se derraman en líquidos hirvientes sobre las pieles finas. Se puso compresas de óleo calcáreo, pero la imagen de la cabeza en llamas se había radicado en el espejo. (CC I: 47)

En “El remanso” el espejo tiene además una función primordial. Por una parte, al estar roto, Cándida se sitúa ante él y confunde a sus amigas con su fragmentado y repetido reflejo, creyéndolas reales y no siendo ella el ser multiplicado. Conforme avanza la historia, un día se acerca tanto a él que finalmente solo se ve a sí misma, y ante la soledad que siente, reflexiona: “Ya no había palabras, ya no había gestos, si no era el abrazo de las mangas vacías de los vestidos envueltos que venían de regalo” (CC I: 21), pero el cuento, quien sabe si por intercesión del espejo, nos lleva a un desenlace que

---

<sup>150</sup> Lozano, *Conversaciones con Silvina Ocampo*, 1987.

supone esta imagen invertida: “Cándida, sin decir adiós a sus padres, tomó un tren que iba a Buenos Aires, con un atado de vestidos, donde llevaba los brazos vacíos de sus amigas” (21), *brazos vacíos*, posiblemente, en el sentido de mangas, con las cuales ella, por mediación del espejo, se había abrazado a sí misma.

Como en los casos anteriores el reflejo puede atraer pero, en otros, las sensaciones que ello provoca pueden ser las opuestas. Por ejemplo, en “El impostor”, el narrador afirma cuando se aproxima al agua, elemento con la misma capacidad especular: “Me acerqué al brocal, miré el fondo del agua que me reflejaba; la imagen que vi era extraña. Sentí miedo: ese miedo que sienten los niños o los perros ante un espejo” (CC I: 125). Atribuye el miedo a animales y niños, quizás porque ante ellos este objeto se torna desconocido, puede despertar cierta curiosidad y, además, requiere tener cierta consciencia de uno mismo para su total comprensión algo de lo que, en principio, carecerían estos dos grupos. Por su parte, el vidrio de “Cielo de claraboyas” (CC I: 11-12) deforma la realidad. La niña relata un crimen a través del techo que se interpone entre ella y la realidad, por lo que el cristal aquí ejerce de filtro material que distorsiona la perspectiva, la cual es más discordante aun por la visión infantil. La claraboya subvierte, muestra lo que no debería verse y la niña se encarga de contar lo desvelado. Lo primero que ve ella son los pies de los habitantes del piso superior, esos “pies aureolados como santos” (11) a los que va presentando con una descripción metonímica. La claraboya parece detener el tiempo y dotar a los objetos de otra densidad. Resultado de la perspectiva infantil, con la cual no se tiene miedo de contar lo innombrable o lo censurado, se describe la imagen de la cabeza rota de Celestina, la cual se habría evitado por el adulto, o la sangre esparciéndose y cayendo gota a gota, la cual asemeja a esos soldaditos con los que un niño estaría acostumbrado a jugar:

Despacito fue dibujándose en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde florecían rulos de sangre atados con moños. La mancha se agrandaba. De una rotura del vidrio empezaron a caer anchas y espesas gotas petrificadas como soldaditos de lluvia sobre las baldosas del patio. (CC I: 12)

El narrador asiste ingenuo a lo que él mismo cuenta, ofreciéndonos todo tipo de detalles que un narrador adulto habría omitido. Esta colocación de los niños frente a la muerte y la crueldad, sin que medien los adultos es frecuente en la cuentística de Silvina, ya que ellos tienen una perspectiva más libre e inocente que la de sus mayores. Sin

embargo, por qué la niña siente fascinación ante lo que ve tras el reflejo es lo que aumenta el efecto grotesco y terrorífico. Con respecto a los diferentes valores de lo especular en la obra de Ocampo, Panesi<sup>151</sup> ve tres tipos de espejismos en su obra: el de la autora, Silvina con respecto a su hermana Victoria, el cual refleja una imagen opuesta; el segundo es el reflejo del objeto –y la escritora– odiado; y el tercero, estudiado por Podlubne<sup>152</sup>, es el “espejismo de autorreferencialidad”, es decir, la literatura como un espacio de significaciones autosuficientes, con el que juega inicialmente Silvina al escribir cuentos después en verso o viceversa (“El diario de Porfiria Bernal” frente al poema “Del diario de Porfiria Bernal” en *Espacios métricos*); pero también esa referencialidad de jugar continuamente con la mera representación literaria y la realidad, en la que se enfrentan ante un espejo los géneros literarios, ella misma y los personajes ficticios.

Ejemplo de los efectos del espejo o del diferente tratamiento fantástico que se les puede dar tenemos en “El mar”, relato marcado por un atronador silencio, que nos presenta a una mujer humilde que vive con su esposo, su hermano y su hijo. Una noche, los dos hombres salen de casa con intenciones de robar en otra. En esta salida ambos observan desde un tejado a una mujer mirándose en un espejo vistiendo un traje de baño. A partir de aquí los planes cambian y deciden robar dicho bañador como único objeto de valor que desean. Al día siguiente ambos insisten en que la mujer con la que viven vista el traje robado. A raíz de esta petición, llega lo inesperado, ella deja su cuerpo al descubierto y se acerca al mar. La mujer olvida su identidad especular y el efecto que su cuerpo pueda tener sobre los acompañantes. De hecho, inexplicablemente, sobre sendos hombres creció *un odio oscuro* ante dicha imagen. Más tarde, con el bañador, la mujer parece vencer el miedo al mar, pero este sentimiento se traslada a los hombres, los cuales actúan ahora como una sola identidad, funcionan como un doble, un hombre y su sombra: “al alba salieron los dos hombres con la red de pescar. Caminaron uno detrás del otro, sin hablarse” (CC I: 73). Sus acciones y sus sentimientos se expresan juntos y el narrador enfrenta “mujer” con respecto a “los hombres.” Para Klingenberg este relato anuncia “una vida libre de espejos y de la dominación masculina.”<sup>153</sup> No siendo ellos la

---

<sup>151</sup>Panesi, “El tiempo de los espejos”, 20.

<sup>152</sup>Judith Podlubne, “Las lecturas de Silvina Ocampo”, en *Boletín/5*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, (octubre, 1996): 79-89.

<sup>153</sup>Patricia Klingenberg, “Silvina Ocampo frente al espejo”, en *The configuration of Feminist criticism and the rhetorical practices in Hispanic Literary Studies*, *Revista de Literatura Hispánica*, INTI, núm. 40-41, (1994-1995): 83.

única identidad doble del relato, sino que la mujer, al portar el bañador robado “se asemejaba bastante a la bañista del espejo” (CC I: 73).

En otros cuentos, como en “El vestido verde aceituna” y el citado arriba “La cabeza pegada al vidrio”, se narran los efectos que tienen lugar cuando la imagen reflejada y el concepto que las mujeres tienen de sí no concuerdan. En el primero, destacan una serie de visiones que se le aparecen en los escaparates de las tiendas a una mujer según avanza por la ciudad. La maestra pierde el control sobre su imagen, sobre lo que ve y, finalmente, sobre lo que los demás ven de ella. Por ello, al final, es retratada desnuda en lugar de con el vestido verde. En el segundo, volvemos a observar esa pérdida de poder del sujeto sobre su propia imagen.

El cuento en el que el tema del espejo ha sido más ampliamente estudiado es “Cornelia frente al espejo”, que da nombre a su última colección y la inicia. El espejo de este relato se asemeja al que se contempla con nostalgia la condesa Báthory de *La condensa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. Como en este, para leer el relato de Ocampo, tenemos que alejarnos de toda certeza. Nos movemos en un terreno plagado de dudas en el que se abren múltiples interpretaciones o se descartan las verdades absolutas. “Cornelia frente al espejo” es un cuento tardío cuyos elementos de ilación principales son el diálogo y el espejo del que proceden las voces, un espejo que le dirá a Cornelia “siempre tendrás una variedad de voces infinita” (CC II: 229), marcado pues, según Biancotto<sup>154</sup>, por las formas propias del *nonsense*. En primera persona se narra esta confesión que pretende ser la despedida de Cornelia ante el espejo de la casa de su tía con el que conversa, discute y confiesa: “Fuiste mi única amiga, la única que no me traicionó después de conocerme. A veces, muchas veces te vi en mis sueños, pero no sentí al tocarte la presión celeste de este vidrio. Tenemos veinticinco años. Es mucho, demasiado ya” (CC II: 263). Decidida a suicidarse ingiriendo el veneno que tiene preparado va siendo disuadida e interrumpida por distintas apariciones o presencias que emergen ante ella: el malhechor; una misteriosa niña llamada Cristina Ladivina y Daniel, el posible amante. Cornelia avanza por un mundo extraño que le hace plantearse una y otra vez qué es sueño, qué es realidad. Ella misma clama “Nosotros, los seres humanos, somos irreales como las imágenes” (CC II: 273). El lector ante la falta de referentes sufre los

---

<sup>154</sup> Natalia Biancotto, “Avatares de la rareza: «Cornelia frente al espejo» (2012), de Daniel Rosenfeld”, en Laura Abratte et. al.; ed. Laura Utrera, *Actas del IV Congreso de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual* “Documental / Ficción. Cruces interdisciplinarios e imaginación política”, (Buenos Aires: ASAECA, 2014), 220-227.

mismos cuestionamientos. ¿Qué parte de la historia es real y cuál fruto de su imaginación?, ¿bebió ya el veneno?, ¿lo relatado es real, sueño o fruto de una aparente locura? En este caso, el trabajo y la indagación con el lenguaje se lleva a cabo mediante el diálogo constante, a través del cual avanza la historia, moviéndose por los recuerdos de su pasado, su presente y la improbable posibilidad de futuro. Este cuento es puro diálogo y con esas intervenciones de Cornelia frente a los ‘fantasmas’ que acuden a la cita se logra que no haya que explicarlo todo, el diálogo oculta el silencio, el diálogo es acción en sí mismo. Como en el resto de la obra de la autora, las palabras contienen aquí acción por sí solas, son las portadoras del misterio y las que esconden la realidad. Los interlocutores se muestran como máscaras o reflejos, se presentan disfrazados, pueden ser una “enana disfrazada de niña” o un amante que se quita el bigote en lugar del sombrero al entrar en la casa. Ella le pregunta a Daniel:

- ¿Por qué se disfraza?
- Para no reconocer a la gente. (CC II: 290)

Las imágenes se invierten, quién sabe si como consecuencia del espejo o por antojos de la fantasía. Sin salir de la casa, la magia y lo fantástico van llegando y el espacio se convierte en un elemento más dentro de la historia, un elemento casi constante en la narrativa de Silvina Ocampo. De ella surgen voces, presencias, antiguos recuerdos y poco a poco va ganando identidad en la narración; ella esconde, además, muchos de los motivos que la llevan al suicidio. La casa es el espacio doméstico lleno de convenciones y de tradiciones que la oprimen y la hacen perder su voluntad. Una casa llena de objetos que parecen tener vida por sí mismos, como ese espejo del que parecen brotar las voces; “Los objetos me fascinan” (CC II: 280) confiesa Cornelia, al igual que manifiesta Silvina con toda su obra. La presencia de este elemento aporta la inversión de las imágenes, de las perspectivas y el continuo desdoblamiento. En el juego de reflejos y de tiempos, el pasado se encuentra con el presente y “La noche es como el día; la oscuridad es como la luz” (267). Todo se desdobra admitiendo una doble interpretación, o una doble imagen en la que una parece ocultar la realidad y la otra es el reflejo de sí misma. La situación se va volviendo más confusa, así como sus sentimientos y reacciones. La curiosidad que ha movido a los personajes por saber de las vidas del contrario se acaba tornando en miedo ante la falta de claras respuestas. Cornelia le confiesa a Daniel: “Tengo miedo de que Cristina no exista, que haya sido una aparición. Y si ella lo fuera, también tú lo serías

[...] Todo parece tan irreal. Tendría que lastimarme para saber que existo” (291). Es curioso que el dolor se convierta aquí en la única fuente posible de su certeza, un dolor a la manera romántica, ese que es necesario para probar la existencia del hombre. Después el horror deja paso al humor y a la comicidad. Cornelia se enfrenta al ladrón tan solo con su lenguaje, en este caso un tanto irónico y burlesco:

- Le prohíbo hablar.
- No hablaré.
- ¿Dónde están las llaves de la casa?
- Si me prohíbe hablar, ¿cómo puedo contestar?
- No se haga la graciosa. (CC II: 268)

No obstante, el eje primordial de este cuento, como se insinúa desde la primera frase, no es otro que la muerte anhelada por Cornelia. Mientras que en otros cuentos de Ocampo la muerte, perteneciente a lo prohibido, es sugerida o insinuada, aquí se manifiesta desde el inicio en forma de suicidio, quizás como una forma más de transgredir los límites sociales y religiosos de la época. Si bien, posteriormente, deseará ser asesinada. Quiere morir ante su propia imagen y en el espejo se ve por última vez. El cuento acaba con una imagen fragmentada, quizás influencia surrealista: Cornelia no logra ver el todo en los pedazos de cristal roto, sino las partes de ella misma reflejadas en el espejo fracturado. Este cierre supone una conclusión simbólica, cada rostro que vio en él, cada interlocutor con el que conversó, fue una proyección de ella producto de su memoria o de su deseo. Cada uno regresa por sus recuerdos con la promesa de matarla. El cuento estudia pues las posibilidades del deseo y de la memoria, facultad esta que permite la reconstrucción y la formación del yo. En otro sentido, podría explicarse como una exposición del yo ante sus propios demonios interiores. Formalmente, es un cuento excesivo, lleno de múltiples formas y que no se adscribe a ningún modelo genérico, siendo el espejo el creador de ilusiones, de alucinaciones, de las duplicidades de la imaginación y de falsas simetrías.

La muerte, los juegos con la imagen, la casa, los objetos, el disfraz, la mujer, la narración en primera persona, la ambigüedad, la curiosidad, la duda, la subversión, etc. son alguno de los elementos fundamentales de este relato y en otros tantos de la obra de Ocampo. Su trabajo, a veces obsesivo, sobre determinadas temas es latente en toda su escritura. Sin embargo, en esta última colección estos toman matices definitivos e inéditos e incluso el manejo del lenguaje difiere, así como el papel del narrador y el

receptor, ya que, gracias al juego con estos tres elementos se conseguirá el efecto final. Asimismo, el espejo vuelve a ser el objeto que deforma o embellece la realidad dependiendo de la mirada del observador en el desenlace de la novela corta *El mejor de la familia*. En él, el narrador clama: “Nardo con los ojos llenos de lágrimas corrió en busca de un espejo. Devoró su imagen. Se contempló hasta caer muerto” (REP: 244), produciéndose, como en el previo, la muerte anhelada ante esta superficie.

La metáfora del espejo no como símil realista sino como objeto deformante utilizado en las literaturas antirrealistas fue muy productiva en la literatura argentina. El espejo sería el objeto primordial si hablamos de la literatura fantástica, y cualquier mención a él como motivo literario nos remite inmediatamente a la obra de Borges. A pesar de esto, la obra de Silvina se distancia del tratamiento borgiano de lo especular, dotándolos de significados más próximos a lo psicológico que a lo metafísico. La fascinación de ellas por los espejos es latente desde la primera colección, no solo como puerta de acceso al más allá o espacio para el encantamiento y la adoración de la propia imagen, sino también como portal de salida de lo otro, del universo fantástico y de las imágenes inestables. Los textos de Ocampo son un reflejo más o menos veraz de la realidad cotidiana, pero un reflejo que puede encerrarse en un espejo deformante. Una posibilidad es que los espejos sean el lugar de la simulación, del mundo virtual, no de la reproducción, donde lo reflejado adquiere identidad propia. Rara vez en la poética de Ocampo el espejo va a reflejar verazmente al individuo que se mire en él. No son una continuación de algo existente sino una existencia individual con leyes propias que supone la existencia de algo en otro medio, pero sin ser una imitación, sino una simulación y una suplantación. Para Borges, la realidad que vemos y vivimos es el reflejo por ellos proyectada; de aquí que no podamos aceptar la realidad de nada. Igualmente, los espejos habían aparecido en algunos mitos como la puerta por la que el alma humana era capaz de dissociarse y pasar al otro lado o la metáfora de la imagen del hombre atrapado en el espejo hace de este un objeto de absorción y no de reflexión.

El tema de la alteridad hay que vincularlo al de la identidad. La simetría se aprecia claramente en “El castigo” de *La Furia*, colección que para Rajoy Feijoo es “un reflejo más o menos fiel, pero nunca tranquilizador, de seres más o menos comunes y de acontecimientos más o menos cotidianos, que nos revelan otra cara de algo que parecía

conocido y asimilado”<sup>155</sup>. Abundan la luz y su reflejo, la luminosidad, cuya atracción puede verse como una intención de recreación de imágenes pictóricas, de llevar la pintura al cuento, por ejemplo, en “La liebre dorada” el relato empieza “en el seno de la tarde, el sol iluminaba como un holocausto en las láminas de la historia sagrada” (CC I: 175), por lo que la luz se refleja en los objetos, en los ojos, en los vidrios o las joyas indistintamente. En el espejo se unen el yo y su imagen, aunque la alteridad del espejo puede ser un doble extraño, inesperado o inadmisibles que excluye al sujeto, no teniendo que coincidir efectivamente con el yo y que es producto de la fantasía o de determinados trastornos mentales. El espejo aniquila al yo, a la identidad, lo físico y tridimensional y se impone como una nueva forma de conocimiento de la realidad y de nosotros, siendo, pues, el fenómeno especular único de la visión.

Relacionados con el problema de la mirada ante este objeto particular, en “El sótano” y “El cuaderno” el espejo tiene valor simbólico, es testigo, mira y al mismo tiempo es la única vía de escape del personaje. En el momento de la demolición, el único resquicio de felicidad lo da la contemplación: “Me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda” (CC I: 218), por lo que el espejo marca el límite del suicidio y cierra el relato, reflejando y deformando al mismo tiempo. No obviemos que el espejo era un objeto vinculado a lo femenino, con el juego de las apariencias, y ante él, en estos cuentos, se situarán sobre todo mujeres. La mujer se mira en él como naturaleza muerta o como una base de búsqueda de la inmortalidad, de la belleza perenne. Con respecto a la imagen especular femenina en el cuento moderno, Secreto explica que,

El cuerpo femenino parece constituirse como soporte de la subjetividad, parece instituirse en algo así como el “objeto” del sujeto, un objeto que es el sujeto mismo o, dicho de otro modo, el sujeto hace de su cuerpo el objeto en el cual se reconoce. Esta “objetivización” del cuerpo, este cuerpo objetivado, es sometido a la mirada subjetiva. Es ahí donde el cuerpo es canibalizado en un gesto de “auto-canibalización” perversa.<sup>156</sup>

Por su parte, el cristal es una barrera, más o menos visible que divide espacios, pero como permite mirar desde adentro hacia afuera o al contrario, ofrece la posibilidad de “estar” con la mirada, sin ocupar el lugar específico. La atracción de Ocampo por la

---

<sup>155</sup> María Dolores Rajoy Feijoo, “Relato y reflexividad en Silvina Ocampo”, *LEJANA, Revista Crítica de Narrativa Breve*, Núm. 2, (2010): 1.

<sup>156</sup> Cecilia Secreto, “El cuerpo posmoderno: continente de neurosis, panóptico del porvenir”, en Cristina Piña, *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, vol. II, (Buenos Aires: Biblos, 2003), 51.



mímesis y por su ruptura es sobresaliente desde el primer al último relato. Presta atención a todo aquello que reproduce la forma o la apariencia de otra cosa u otro ser, como los retratos, la mirada, los dibujos, los calcos o los cristales fragmentados o coloreados. En sus relatos los personajes proceden a una asimilación cognitiva de la imagen especular realista o fantásticamente. Si el espejo era el objeto de la contemplación y sinónimo de la simetría, en estos relatos se rompe, llegando a lograrse una experiencia de inmersión, como la Alicia de Lewis Carroll o de duplicación, como siente la narradora de “El castigo”, quien ante él clama: “No te oculto nada. Ese espejo me recuerda mi desventura: somos dos y no una sola persona” (CC I: 283). En “Nosotros”, el doble son dos hermanos gemelos idénticos, pero reproducen una imagen caleidoscópica, ya que los dos hermanos, como tres espejos, se miran en el otro y a la misma vez, en la mujer, el prisma, convirtiendo al espejo en objeto deformante. Lo paródico del cuento está en que el narrador se intercambia con su hermano Eduardo, casado con Leticia, para tener encuentros sexuales con ella sin que esta se percate de nada. Un día ella escucha comentarios sobre las actividades nocturnas de su marido mientras se supone que estaba con ella, hecho al que atribuye origen mágico: “Leticia comenzó a cavilar sobre posibilidades de desdoblamiento, sobre circunstancias mágicas, que permitían simultáneamente que ella estuviera en los brazos de Eduardo mientras Eduardo estaba en otros sitios” (CCI: 235). Sin embargo, el cuento tiene un cierre irónico, los tres se marchan juntos manteniendo ciertas reminiscencias del cuento tradicional, en el que los hermanos gemelos provocaban ciertas sustituciones o intercambios con fines eróticos sin trágicos desenlaces.

En “La nave”, un relato fragmentario y ambiguo, lleno de imágenes oníricas, visiones y formas o hechos imposibles, la narradora y protagonista concluye:

Contaré mis experiencias en la isla. Cuando volví a la sala de la nave, todos se precipitaron a saludarme. Yo buscaba mi cara, la expresión de mi cara en todos los vidrios. Ahora que no la conocía, ¿en qué se había transformado? En un cuadro que recordaba de memoria, en un cúmulo de negros que bailaba bailes inexplicables, cantando entre las rocas para una negra tan negra que era casi azul, con reflejos violetas, que era yo misma, al fin libre de mí misma. (CC II: 410)

Se quiebra pues el pacto especular cuando su cara, después de lo vivido no es la misma y el reconocimiento ante el espejo no se logra. De hecho, el nuevo rostro es una imagen fragmentaria, cubista compuesta de otras imágenes que dotan a su portadora de

una nueva identidad. Es similar a lo que sucede en “El diario de Porfiria Bernal”, cuando la institutriz afirma: “Todas las expresiones de mi cara las he estudiado en los espejos grandes y en los espejos chicos” (CC I: 468), viendo en ellas variaciones. Por otra parte, en “Las dos casas de Olivos”, de *Viaje Olvidado*, cuento a medio camino entre la imagen especular y el doble, dos niñas viven en el barrio de los Olivos, en casas muy diferentes y tienen el objetivo de intercambiarse la una con la otra: de hogar, de familia y de destino, pero no de ángel de la guarda, quienes ignorando dicho cambio se despistan y las niñas padecerán un trágico final: su ascensión al cielo de manera simultánea, como si fueran una sola imagen, o una presencia física y su reflejo. Diferente tratamiento del reflejo se realiza en “La vida clandestina”, en el que alguien acecha al narrador con su eco y mediante la imagen es devuelta por el espejo. En “Magush” el narrador, amigo del protagonista, cuenta la historia de un niño que es capaz de adivinar el futuro de la gente observando las ventanas del edificio de enfrente, pero el reflejo visualizado no es realista, sino que son imágenes que anticipan el futuro. Por ello, el reflejo de las ventanas no es mimético ni ellas son traslúcidas, sino que muestran el futuro, al contrario que el Aleph borgeano, que dejaba ver todos los lugares del mundo y el pasado de Beatriz Viterbo.

Hemos visto a través de los ejemplos que los textos de Ocampo reflejan otros textos, otros personajes. Lo especular relaciona en ellos al yo y el otro o al yo y a su doble maligno. A nuestra narradora le cautivaban el brillo de aquellos objetos que reflejan la luz, que la atraen y modifican su apariencia y acaban con su opacidad. Asimismo, los espejos pueden mostrar otras realidades, o adivinar el futuro y los otros elementos especulares, como la fotografía y el retrato pierden su fijeza con la invasión de la magia, pudiendo modificarse. El espejo, imagen predilecta de la pintura realista abre ahora una ventana a la realidad psíquica y a la irrealidad, quedando una literatura especular que juega con los reflejos. Al mismo tiempo, trabaja con la reflexividad literaria en tanto a una serie de elementos que vuelven una y otra vez, enfrentándose. Como el doble, el yo y el otro o esos cuentos reescritos se reflejan y enfrentan, no solo lingüísticamente, sino también enfrentando su versión pasada con la actual. Los espejos ocampianos sirven para reflejar otras realidades y otros tiempos, ya sean pasados o futuros. Sin separar la mirada del presente y de la experiencia del espejo, el objeto puede reflejar al adulto o pasadas e infantiles experiencias; esto condensa la idea ensayada en muchos relatos fantásticos tradicionales de que el espejo retiene las almas de todos los que en él se contemplaron. Por otro lado, el contemplativo, el soñador, el que mira

pasivamente su imagen, se opone al soñado, el activo, que ve en él otras cosas y capta el paso del tiempo, las sombras o los otros planos. El infinito óptico en los cuentos de Ocampo no tiene por qué lograrse de espejo a espejo, sino que basta con la mera contemplación. La imagen especular es intangible frente a la duplicación realista y verosímil, por lo que se juega con la ambivalencia del espejo como creador de engaños, enigma de la ilusión e interfaz entre el hombre y su verdadera naturaleza.

## **4.7 DISTORSIONES**

### **4.7.1 Entre el sueño y la vigilia**

En los cuentos estudiados nos convertimos en testigos predilectos de sueños que pueden tornarse pesadillas o en experiencias reales que se ubican en un terreno difuso entre la fantasía y la realidad, movimiento inquietante que podrá no ser definido en muchos finales de los relatos. Espacio de libertad por excelencia, Silvina Ocampo admite la influencia y la nostalgia del sueño, algo que atribuye, incluso, a sus personajes. Por ejemplo, en “El impostor” el protagonista clama: “En la vigilia, vivimos en un mundo común, pero en el sueño cada uno de nosotros penetra en un mundo propio” (CC I: 146), afirmación que podemos trasladar a la producción fantástica de Ocampo, en la que el mundo de los sueños suele tomar una apariencia más real, auténtica y satisfactoria. Así, si extraemos esta sentencia de la ficción y la llevamos a la realidad, la literatura de Silvina, más próxima a lo onírico que a lo real, toma este dominio debido a que es en él donde la persona goza de mayor libertad creadora y el personaje de mayor libertad de actuación y pensamiento.

Pero incluso en la misma exposición de los sueños se decanta por lo prohibido, convirtiéndolos en una transgresión que se desvela con la escritura. La argentina se atreve a contarnos unos sueños que hasta su misma exposición o salida de la intimidad suponen un acto fuera de lo esperable, un acto atroz. Habrá sueños grotescos o alucinaciones que aparezcan entremezcladas con toques de terror y de imaginería absurda, más comunes en varios de los cuentos de la primera colección y en el resto de las colecciones que en *Autobiografía de Irene*, pues, como antes expusimos, en la primera colección hay mayor libertad creadora y presencia de lo espontáneo con respecto a la imaginación razonada y reflexiva de su segunda obra. De lo lógico nos alejamos en “Diorama” y en “Nocturno” o “Florindo Floriola” la imaginería personal se manifiesta en

secuencias narrativas caóticas que más se asemejan a la escritura automática, a la introspección o a la exploración de un estado mental, es decir, suponen un adentramiento en lo profundo que no sabemos si es ensoñación o pesadilla. Por otra parte, habrá casos donde no sean los hechos lo marcadamente irreal, sino que contemos con un sujeto onírico, una entidad que desconocemos si se mueve entre el plano de la realidad o la irrealidad, o entre el sueño y la vigilia, perspectiva con la que podríamos estudiar a Claude de “El pasaporte perdido” o a Kêng-Su de “La red”. De hecho, al final de “La red”, la única explicación posible para lo anormal está en el sueño, el cual diluye sus fronteras con la realidad a lo largo de todo el relato: “Durante días sucedieron cosas insólitas en mi habitación. Tal vez las he soñado.” (CC I: 92), afirma la joven. Al mismo tiempo todo parece contradictorio, ya que en el sueño, el terrero del no-sentir, Kêng-su llega a poder sentir remordimientos durante él. Esta confusión se traslada a la otra narradora, a la amiga de la protagonista, quien cierra el relato con esta oración: “Cuando pienso en Kêng-Su me parece que la conocí en un sueño” (98), dejando la interpretación del cuento abierta, y trasladando el mismo interrogante al lector, quien deberá elegir si tomar esta historia como la narración de un sueño o como un testimonio real.

Del sueño que lo abarca todo pasamos a “El impostor”, relato en el que Armando Heredia afirma no soñar nunca, aunque según el desenlace casi toda su vida ha sido, prácticamente, una alucinación:

-¿Usted sueña mucho?

-Sí, pero cosas absurdas, sin interés; muchas veces creo que estoy pensando y en cambio estoy soñando. Me transformo en otro individuo, sueño con personas, lugares y objetos que jamás he visto. Después, cuando no puedo vincularlos con la realidad, los olvido. [...]

- [...] Yo quisiera tener sueños, aunque fueran irreconciliables con la realidad. No soñar es como estar muerto. La realidad pierde importancia. [...] Cometería un crimen si ese crimen me permitiera soñar. (CC I: 109)

El narrador de “El impostor” sueña que Heredia lo mata de un disparo, por lo que comienza a temer que algo plagie el sueño, que lo vuelva real. Este miedo guiará sus acciones posteriores hasta volverlas contrarias, llegando a afirmar tras depositar la carta: “me sentí tranquilo, la realidad difería cada vez más del sueño” (CC I: 141). Aun así, el intento resulta fallido y Heredia descubre la epístola como acontecía en el sueño. En este relato, está presente esa interferencia entre el sueño y la vigilia que se combina con el tema del doble en la creación de una suerte de metáfora del destino. “El impostor” concluye con estos párrafos:

A veces pienso que en un sueño he leído y he meditado este cuaderno, y que la locura de Heredia no me es ajena.

No hay distinción en la faz de nuestras experiencias; algunas son vívidas, otras opacas; algunas agradables, otras son una agonía para el recuerdo, pero no hay cómo saber cuáles fueron sueños y cuales realidad. (CC I: 147)

Pliega, pues, de nuevo el discurso de Sagasta, soñador que ha soñado a otro hombre que en su sueño soñó a otro, por lo que al asesinarlo se mata a sí mismo; convirtiendo a Sagasta en autor y narrador situado en la línea difusa entre el sueño y la vigilia.

En el confuso cuento “El mar”, la conciencia femenina también se mueve entre el sueño y la realidad, dos niveles que parecen mezclarse, aunque si leemos atentamente, la carencia de identidad y de contornos definidos puede deberse a que la mujer realmente es un fantasma, ya que los varones no pueden verla:

Después de lavar los platos, la mujer cansada se desvestía sentada sobre la cama, los hombres la miraban sin verla por la abertura de la puerta. Ella oía entre sueños las voces de los hombres que la llevaban por un camino larguísimo, al final del que se quedaba dormida, meciendo la cuna del hijo (CC I: 71).

Por otro lado, el mayoral de “La casa de los tranvías” es un personaje del que se describen sus sueños, los cuales llegan a ser proféticos en ocasiones, como cuando imagina a Agustina por todas partes. De hecho, ella no vuelve a subirse al tranvía pero él cree verla continuamente, en cada esquina, convirtiendo su figura en constantes alucinaciones que surgen en el rostro de cualquier otra mujer, lo que acaba siendo percibido por el lector como algún tipo de obsesión o psicopatía que provoca tal comportamiento. En este caso, la fantasía sí podría tener una explicación dentro de los límites de lo real, algo que no sucede en todos los cuentos antes comentados, en los cuales el interrogante queda abierto y las fronteras entre el sueño y la vigilia escasamente delimitadas. El narrador nos dice, por ejemplo: “y junto con su ausencia empezaron a llenarse las calles de Agustinas imprevistas en todas las esquinas” (CC I: 81), “Corrían entre los automóviles y la gente detrás de un rostro que aparecía y desaparecía en todas las mujeres de cabezas desnudas” (81).

La relación formal entre sueño y las características del relato de Silvina ya fue apuntada por Victoria Ocampo desde la primera reseña a la obra en prosa de la menor. Victoria vio la fusión que en esos relatos se produce entre lo onírico y los recuerdos reales, entre lo vivido y lo imaginado creando una suerte de viñetas oníricas en el caso de

*Viaje Olvidado* con nexos con la realidad. Por el contrario, muchos relatos de Silvina Ocampo toman la apariencia de una translación de alucinaciones ya que el soñador los toma como realidades imposibles vistas durante la vigilia.

Que la realidad sea solo un sueño es un tópico literario presente desde Calderón de la Barca y que recorre la obra de números escritores a lo largo de la historia. A partir de finales del siglo XIX el sueño supone una entrada a lo inconsciente tremendamente útil en el estudio de la personalidad de los psicoanalistas. Asimismo, Freud realiza una clasificación de los sueños según la reacción del contenido latente: en primer lugar están los que poseen sentido y son comprensibles, lo que no nos causa extrañeza o asombro; en segundo lugar, los que, aun presentando coherencia y tienen un sentido claro, nos causan extrañeza por desconocer cómo incluir dicho sentido en nuestra vida psíquica; por último, los que carecen tanto de sentido como de comprensibilidad, resultándonos incoherentes, embrollados y faltos de sentido<sup>157</sup>. Incluimos esta clasificación porque, debido al alto componente onírico en los cuentos de Ocampo y su recurrencia a lo siniestro y lo extraño, sus relatos, o gran parte de ellos, podrían ordenarse siguiéndola. Opuestamente, existen diversas clasificaciones de los sueños según su naturaleza, el contenido o la presencia del sujeto en ellos, pero dado que nos adentramos en la ficción, tomaremos la clasificación que hace Werner en su *Diccionario de Parapsicología*<sup>158</sup>, en la que los define como “la forma de experiencia todavía no satisfactoriamente definida, dependiente del estado de reposo que definimos como dormir, posiblemente relacionada con las fantasías (sueño diurno)” y de la que distingue siete tipos:

1. Sueño a distancia: hipnotismo a distancia.
2. Sueño crítico: punto crítico de una enfermedad (por ejemplo, la fiebre) a partir del que comienza la mejoría.
3. Sueño curativo: es el sueño que se cuenta al médico o psicólogo como causa de una enfermedad.
4. Sueño diurno: estado de vigilia en el que nos entregamos a nuestras fantasías.
5. Sueño doble, en paralelo o triple: es aquel soñado por dos personas.
6. Sueño lúdico: aquel en el que el soñador es consciente de lo soñado.
7. Sueño profético: sueño que se cumple o adivina.

---

<sup>157</sup> Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (1899), vol. I, (Madrid: Alianza Editorial, 1966), 19-20.

<sup>158</sup> F. Werner, *Diccionario de Parapsicología*, Vol. II, (Madrid: Alianza, 1983), 753-757.

Añadimos que existe también la realización voluntaria de lo soñado, excluida esta posibilidad de la clasificación de Werner. Teniendo esto en cuenta, dentro de la prosa de Ocampo predominan los cuatro últimos tipos citados por Werner, así, por ejemplo, en “El cuaderno”, “La nave”, “Azabache”, “La última tarde” o en “Los sueños de Leopoldina” el sueño se hace realidad, se cumple, mientras que puramente proféticos son los presentados en: “Autobiografía de Irene”, “La revelación”, “El impostor” o “La continuación”, habiendo otros en los que se traen objetos perdidos o procedentes de ellos, como en “Los objetos”, “La muñeca”, “Magush”, “La divina”, “Soñadora compulsiva” u “Hombres animales enredaderas”. De estos que hemos citado, tenemos que matizar que alguno podría definirse como sueño lúdico, ya que las adivinas son conscientes de lo soñado y llegan a provocar en algún caso lo que imaginan por su propio beneficio. Por otro lado, como ejemplo de sueño doble estaría el que anhelan la pareja de “Amada en el amado”.

En la obra completa de Silvina Ocampo hay muchos cuentos estructurados como sueños y la vinculación de los hechos en ellos es similar a como lo hacen en nuestra imaginación mientras dormimos. Clare Hanson, al percibir la contrariedad de los hechos en el nivel narrativo de la ficción breve y al funcionar aquellos de manera interrelacionada afirma que se acercan más al funcionamiento de los sueños y del inconsciente<sup>159</sup> que al racional y voluntario. Además, tenemos que recordar la valoración del sueño por parte de los surrealistas, no como una manifestación del deseo humano, sino como construcción de otra realidad, una realidad que se compone de imágenes distintas e igualmente válidas, ampliando, pues, los sueños nuestra vida interior; relativizando la lógica y subvirtiendo la realidad. A este propósito dijo Daudet,

El sueño debe ser considerado como una transición continua, en el horizonte mental, de fragmentos de recuerdos, de imágenes de todas suertes, trozos ellas mismas de personalidades parcialmente heredadas, de elementos arbitrarios y disparatados, así como también de premoniciones, advertencias e intersignos de una realidad indiscutible cuyo mecanismo no es desconocido.<sup>160</sup>

Así pues, en el sueño está la libertad total al ser la sucesión y asociación de imágenes que no se controlan; y la definición de arriba podría ser perfectamente aplicada

---

<sup>159</sup> Clare Hanson “Hacia una poética de la ficción breve”, en Julio Cortázar, *Del cuento breve y sus alrededores*, 273.

<sup>160</sup> León Daudet, *La rêve éveillé*, (París : Bernard Grasset, 1926).

a las imágenes y la técnica empleadas en los relatos de Ocampo, amalgama de imágenes oníricas, recuerdos, entornos reales, elementos disparatados o fantásticos e incluso adivinaciones que quiebran la realidad y la amplifican con nuevas explicaciones y formas de aprehenderla. En el sueño todo queda disfrazado, desfigurado y por tanto oculto. Por ello, lo dicho, o lo escrito en este caso, y lo soñado pierden importancia. En el sueño la transgresión no es castigada, no hay leyes ni se penaliza el pecado, características todas de los cuentos de Ocampo. De igual forma, lo más frecuente del sueño es la creación y la expansión de una o varias imágenes entre las que no tiene por qué haber relaciones causales. Como en los sueños, en estos cuentos hay rutas de enlace entre los hechos aparentemente inconexos, fragmentación, conexión ilógica entre el espacio, el tiempo y los hechos o el predominio de imágenes visuales. Asimismo, la ambigüedad fue para Freud una característica de los procesos elaboradores del sueño y del delirio, vinculando los procesos psicológicos de los sueños ordinarios a los de los síntomas neuróticos; y es la ambigüedad la que nos hace vacilar a los lectores de los cuentos ocampianos sobre si lo que leemos es real o sueño, fantasía o alucinación debido a la existencia de numerosas analogías entre nuestra vida onírica y múltiples estados psicopatológicos. Esta duda puede trasladarse también a los personajes, que dudan acerca de lo que ven, hacen o sienten.

Por ejemplo, en “El arrepentimiento” el narrador en primera persona afirma vivir alojado en la ensoñación de alguien y carecer, por tanto, de identidad real:

Tardé en darme cuenta de lo que ocurría: soy un sueño, estoy en el sueño de alguien, de un ser humano. Busqué a la persona que soñaba conmigo: era una niña dormida. De un zarpazo la maté, jugué con ella, con su vestido bordado y sus trenzas largas, atada con nueve cintas blancas.” (REP: 56)

Lo curioso del relato es que el narrador, un tigre en este caso, continuó el relato una vez muerta la soñadora, rompiendo la coherencia de que si el sujeto soñador muere, él debería de haberlo hecho. De aquí se deduce, junto con el resto de los hechos, que la niña no murió y que el tigre se vuelve inmortal, presa del sueño ajeno.

Entre el sueño y la alucinación nos movemos en “La sogá”, en el que la cuerda es convertida en serpiente en la mente de un niño al que acaba matando. El cuento vacila continuamente entre si la cuerda se ha metamorfoseado o no. Ciertamente es, que para Antoñito y para el narrador se ha transformado y tiene cualidades animadas, casi humanas



por momentos, pero el resto de personajes se sigue dirigiendo a ella como “la sogá” con la que el niño juega con naturalidad. Podría ser, igualmente, un caso de fantasía infantil, de juego fantasioso reflejo de la creatividad infantil aunque, que acabe muriendo el chico ahorcado atribuye la realización del sueño del joven, que la ha animado en su mente y después en la realidad.

“La creación”, incluido en *La Furia*, es un cuento onírico ya que lo descrito por el narrador puede tratarse de una invención mental. De hecho, con su “oí como en un sueño” (294) da inicio a los hechos fundamentales del relato. Este cuento, como indica Dupouy<sup>161</sup> tiene una función metaliteraria, ya que incluye comentarios sobre la propia obra de Silvina o su credo estético, bien frecuentes en toda la trayectoria. Es el caso de: “Tal vez (esta idea me obceca) la obra más importante de la vida se produce en horas de inconciencia (existe, aunque solo la conozca el que la creó); sospecho que la mía andará perdida por el mundo, buscando asidero, con voluntad y vida propias” (CC I: 295). Finalmente, en el último párrafo se resuelve el enigma; la obra tan excelente nunca fue interpretada: “no fue compuesta ni escrita por nadie: lo supe al día siguiente. Ninguna orquesta la ejecutó, no fue grabada en ningún disco, ni silbada por nadie. (295), convirtiéndose la sinfonía en una audición onírica o una alucinación auditiva.

En “Visiones”, la perturbada protagonista augura: “Después de todo, el sueño es la prefiguración de la muerte” (CC I: 352) como padecerán muchos personajes de Silvina Ocampo. La veracidad de lo dicho por esta joven, paciente diagnosticada de un sanatorio, es decir, fuera del espacio primordial de la narrativa ocampiana, queda en entredicho ya que se nos informa que se halla en un estado de somnolencia, siendo incapaz de reconocer si esa es o no su propia habitación o es su mismo hogar. Además, parece alucinar con una inundación. Durante su internamiento tiene alucinaciones y pérdidas de conciencia: “Ansío ver otra visión. Las provocho. ¿Cómo? Tengo un poder sobrenatural, pero limitado. No siempre consigo ver cosas hermosas ni tranquilizadoras” (CC I: 357). En la habitación oscura se le aparecen arlequines, caballos, una escalera, los apóstoles y Jesús, que se transforma después en un mono. Ve un gran armario, jardines y personas despeñándose por la montaña, todo enmarcado en una final ambigüedad que deja el relato inconcluso, debido a que la narración en primera persona por una perturbada no nos permite saber si lo experimentado es real, junto con la escasez importante de

---

<sup>161</sup> Dupouy, “Silvina Ocampo: un discours sur la création”, 266.

referentes que restan cohesión al desenlace. Este permanece abierto debido al uso de los tres puntos y al ubicar su discurso en un lecho, por lo que o está dormida, o muerta:

¿Estoy sufriendo? ¿Cada cara es un símbolo de lo que siento, sin saberlo?

Existe un ángel que estoy esperando. No está; no estuvo en mis visiones. Oigo su paso, siento su mano, me da de beber, me da de comer. Atesoro imágenes para él, figuritas de esas que pegan los niños en los cuadernos. ¡Si le agradaran! ¡Un cuadro pintado, un libro escrito, no me agradarían tanto a mí!

La belleza no tiene fin ni aristas. La espero. Mas ¿dónde está mi lecho, para esperar cómodamente? No estoy acostada, no consigo estarlo. Un lecho no es siempre un lecho. Está el lecho del nacimiento, el lecho del amor, el lecho de la muerte, el lecho del río. Pero éste no es un verdadero lecho... (CC I: 358)

Como ejemplo de sueño profético contamos con la empleada de “Los sueños de Leopoldina” de *La furia*, a la que se le aparecen en sueños los objetos deseados, recordados y anhelados en una suerte de eslabones con un pasado irrecuperable. Sin embargo, durante el sueño no logran aparecerse los objetos olvidados durante la vigilia, ya que estos representan tanto en la conciencia como durante su pérdida, simbólicas representaciones de un recuerdo, un lazo con la memoria, el afecto y el pasado que se borra. A través de los objetos restauramos pensamientos y los situamos en el espacio-tiempo, los materializamos. La reconstitución completa del pasado olvidado se torna infernal e imposible, ya que la mente es incapaz de reconstruir cada paso dado u objeto poseído. Esa recuperación, pues, sería mortal e infernal. En conclusión, Leopoldina, en lugar de recuperar y traer objetos de sus sueños logra augurar el último y el definitivo: se salva al salir volando con su perrito, narrador del cuento, en la tempestad final que lo arrasó todo. Otro sueño profético es “Amada en el amado”, ya que los objetos salen del sueño y se convierten en reliquias de amor para una joven. Cómodos y felices en el plano onírico, ambos amantes, para lograr la unión máxima quieren fusionarse en sus respectivos sueños:

Durante un tiempo resolvieron dormir teniéndose la mano, con la esperanza de que los sueños de él pasaran dentro de ella a través de las manos. Por incomodo que fuera, ya que para mantener una posición estratégica dar vuelta la almohada buscando la frescura se volvería imposible, resolvieron dormir con las cabezas juntas. Pensaban que ese contacto sería más eficaz que el de las manos, pero ella seguía sin sueños. (CC II: 21)

Finalmente, la fusión pretendida no se alcanza, a lo sumo, y mágicamente, ella logra extraer objetos de sus sueños. Al final del cuento, se incluye una reflexión referente

a las metamorfosis que sufren los amantes y los objetos en el sueño: “El término sufrir está bien elegido pues en toda transformación hay sufrimiento. A veces tienen miedo de no volver a su estado anterior –al hogar, a la vida habitual– y volatilizarse. ¿Pero acaso la vida no es esencialmente peligrosa para los que se aman?” (CC II: 24), dejando testimonio de su opinión sobre el amor y el peligro de las relaciones y que es aplicable a otros cuentos ocampianos.

El sueño se presenta también como materia posible de intercambio. Es lo que sucede en “La última tarde”, en la que dos hermanos cambian sus sueños nocturnos por los del otro. El receptor del sueño es el asesino del soñador original, pero el crimen no los separa, sino que los vincula irremediamente por una necesidad de traspaso de la imagen. La aparición de la imagen de la amada durante los sueños de ambos, como un *eidolon* que poderosamente duerme los dedos del amante criminal, volviendo real lo engañoso y aparente de la ensoñación; abriendo la posibilidad a la intervención de la mente sobre él, a la manera de una hipnosis. Es un relato estructuralmente muy cuidado y comedido que guarda semejanzas con la resolución de “La espera” (*El Aleph*) de Jorge Luis Borges y con las narraciones clásicas de cainismo.

El sueño profético, siguiendo la denominación de Werner, otorga poder a su poseedor convirtiendo la adivinación en un don preciado de estos cuentos. En “La revelación”, cuando el narrador y sus primos descubren que Valentín Brumana es un adivino claman: “sin ningún alarde, era una suerte de mago, empezamos a respetarlo un poco, o temerlo tal vez” (CC I: 330). Asimismo, en “La divina”, donde se juega con la homofonía ya que la protagonista se llama la Divina, se alude al don mágico de Irma Riensi, que fue castigada desde la infancia por sus premoniciones. De la consulta de la narradora se pasa abruptamente al testimonio de la trágica historia de Irma, quien tras augurar su propio hundimiento en un barco decide tomarlo y finalmente se salva, señal divina y argumento para su credibilidad.

En *La torre sin fin*, lo que Leandro pinta se hace realidad, aunque al ser la creación de Leandro inconsciente, como la de los sueños y no poder controlar lo que escribe o pinta, su arte se convierte, pues, en creación automática e involuntaria como haría un perfecto artista surrealista. Al provenir del inconsciente, la creación artística tiene por tanto, características de carácter onírico y de libertad.

Por otro lado, observemos los últimos párrafos de “Nocturno”:

Pack sueña en el jardín muy grande de su casa de campo; hay una cancha de tennis recién regada, sin red; llama al jardinero: "¿Dónde está la red del tennis?" –"Señor, la red se ha perdido, pero hay una bromelia detrás del motor de ochenta y cinco caballos"; entra en la oficina, busca la red en los cajones del escritorio, no la encuentra; entra al cuarto de Lucía que está durmiendo, abre el enorme armario, por entre los vestidos se abre paso y camina, camina. No hay vestidos ni cintas ni sombreros, una enorme red de tennis tejida con telarañas se pega en sus manos desplegándose infinitamente "Lucía, Lucía, tus vestidos se han perdido todos. Mis vestidos sueltos corren y corren por el cuarto."

Dentro de ese armario hay un misterio permanente que Pack trata de dilucidar: es el cuartito de guardar plumeros donde se escondían de chicos jugando "a la operación de apendicitis", "al cuarto oscuro".

El miedo, cuidadosamente guardado, se asoma con cara de ladrón, lo agarra de la mano, le sonrío grande y adulto como un monstruo. (CC I: 51-52)

Recordemos que desde el inicio del relato Juan Pack inspecciona el armario cada noche en busca de ladrones de manera obsesiva y reiterada, pero la ambigüedad surge al final, cuando lo narrado tras "Pack sueña en el jardín..." puede convertir todo lo posterior en imágenes del sueño, hipótesis sólida debido a la extrañeza y monstruosidad de las imágenes procedentes de la mente infantil. Este es uno de los cuentos más complejos de *Viaje Olvidado* debido a que el sueño no se describe claramente y su transcripción es igual de difícil como el sueño mismo. Esa imprecisión se sostiene con el empleo de la tercera persona gramatical, la misma que utilizó Norah Lange para dejar sus recuerdos y distanciarse del entorno familiar y juvenil, o igual a la que la misma Ocampo empleó años después en *Inventiones del recuerdo*. Como indicó Molloy, sobre el libro en verso:

Recorre a un desdoblamiento formal que escinde al sujeto enunciante del sujeto enunciado: el texto está en primera persona pero esa primera persona no es protagonista sino narradora. Como un maestro de ceremonias, establece los escenarios de la memoria [...] pero luego delega de la representación no al yo que fue sino a una ella distanciada, extrañada por el uso de la tercera persona<sup>162</sup>.

Es decir, que el desdoblamiento y no correspondencia entre narradora y autora disminuyen la responsabilidad ante lo narrado y la posible realidad de lo dicho. Recordemos que la impropiedad y el extrañamiento no solo se logran mediante el uso de la tercera persona, sino también por la reacción, o la falta de ella, de narrador y personajes ante lo sucedido o contado, aunado todo a la inserción de elementos fantásticos o explicaciones y hechos inverosímiles.

Otros relatos, como "Eladio Rada y la casa dormida", "El pasaporte perdido" o "Florindo Flodiola" están a medio camino entre el sueño y la pesadilla, es decir, que

---

<sup>162</sup> Molloy, "Sola en casa de la memoria", en *La Nación*, Suplemento Cultura, 30 de julio de 2006, I.

tienen lugar en territorios ajenos a la razón y, por tanto, a toda causalidad. En el último, por ejemplo, el protagonista entra en una habitación “toda cubierta de enredaderas y de flores con cintas desplegadas; la cama era de madera negra con incrustaciones brillantes verdes y anaranjadas; había una sola silla que daba vueltas por el cuarto, en cuanto una quería sentarse” (CC I: 31), tomando todo un matiz onírico. El horror experimentado podría proceder del sueño en otros cuentos como “La cabeza pegada al vidrio” o “El vendedor de estatuas”. En “Sueño de un prólogo”, una narradora en primera persona conversa con una poetisa que al final del relato resulta ser un fantasma, o eso cree la narradora, quien afirma: “creo que soy un fantasma, el fantasma de un hombre que me buscaba porque no se conformó con estar muerto”<sup>163</sup> y tras pronunciar unas breves palabras más, la presencia se diluye. El yo sería pues la reencarnación del alma del hombre que vaga sin cuerpo o, en todo caso, sueño del muerto e, incluso, fantasma soñado con tanta fuerza que acaba pareciendo real.

Igualmente, su novela *La promesa* está marcada por una elevada presencia de lo onírico, producto de la inverosimilitud de los hechos. La narradora a modo de digresión clama, “¡Qué verde estaba el mar! ¡Qué verde y qué azul! Quisiera bañarme horas y horas. Pero ¿no estoy adentro del mar?” (PRO: 53), estando aquí la duda entre la realidad y el deseo. Abrumada por el mar y por el sol, la joven deliraría, padecería una insolación o podría haberse quedado dormida flotando en el océano. La novela no renuncia a la tusalomanía, a esa fascinación intensa por el mar que la joven se niega a abandonar, que casi podríamos atribuir a la obra completa de nuestra autora, ya que es un espacio predilecto en muchos de sus cuentos, un espacio de infinitud y atracción que oculta fuerzas y estados subconscientes, mismo lugar en el que se sumergió Kêng-Su, dejándose vencer por su subconscientes y miedos primarios. Aproximándose al desenlace, cuando ya ha perdido toda esperanza, las fuerzas y la memoria flaquean, no recuerda ni los nombres de los personajes, todo se vuelve confuso y la imprecisión llega a trasladarse a la propia escritura, de hecho, si cada capítulo tenía un título que se correspondía a un nombre propio, al final de la novela hay un episodio llamado “Celia o Clelia”, trasladando la confusión a todos los niveles, incluso al paratexto.

Otro cuento en el que el protagonista confunde el sueño con la vigilia es “Las leyes de la perspectiva” (REP). La materia narrativa de este relato son las visiones que un hombre tiene de una bella mujer durante el sueño y como en él existe una perspectiva

---

<sup>163</sup> Ocampo, “Sueño de un prólogo” en Ocampo, *El dibujo del tiempo*, 104.

diferente a la real, en él las distancias, los tamaños o los colores siguen sus propias leyes. A la misma conclusión llega el narrador testigo de “Malva”, que afirma: “Cuando pienso en esta historia creo que soñé, pero la prueba de que no sueño está en los comentarios y chismes que oí a mi alrededor.” (CC II: 84), cuya única señal de la realidad del sorprendente hecho son los comentarios del resto con respecto al mismo asunto.

Hemos demostrado con los ejemplos citados que el sueño profético o la adivinación es el más recurrente en los relatos de Ocampo. Con él diluye aún más si cabe las fronteras entre el sueño y la vigilia ya que la posibilidad de traer objetos de los sueños o ver en ellos imágenes que ocurrirán borra la separación total entre ambos estados de la conciencia. Así, la adivinación y la clarividencia, restan libertad a los personajes, ya que toda acción, todo desenlace parece estar fijado con anterioridad y la visión de este por parte del soñador, se convierte en terrible augurio de su existencia, ya que durante el sueño, normalmente, los personajes de Silvina Ocampo se ven asediados por revelaciones terribles, ligadas al fatalismo.

#### **4.7.2 La memoria**

“La memoria reproduce los recuerdos como un espejo en un orden cronológico invertido” (“Los objetos”, *La furia*, CC I: 231), dice uno de los narradores ocampianos, y es prácticamente una definición del modo en que esta facultad aparece en los relatos de Ocampo, anómala, que salta en el tiempo, recuerda el futuro e inventa el pasado. Más que citada está la reseña de Victoria Ocampo al trabajo inicial de su hermana Silvina en la que observó esos “recuerdos enmascarados de sueños” que abundan en sus cuentos. El olvido, los recuerdos, las fisuras de la memoria y la combinación de ella con la imaginación son tópicos frecuentes en sus composiciones. La memoria es una forma de ficción, ya que se llena de omisiones, creaciones y de composición libre y elaborada por parte de quien se disponga a trasladar sus recuerdos al discurso. Desde San Agustín consideramos la memoria como el presente del pasado, pero tendemos a su reelaboración, sobre todo cuando esta es utilizada como base o material para la creación artística. La vinculación de la memoria y la imaginación, de la imagen irreal y el recuerdo ya fue señalada por Ricoeur y, como él expone, con ambas operaciones se hace

presente algo ausente<sup>164</sup>, pues con la memoria existe la posibilidad psíquica del objeto aunque se pierda, pero matiza que la memoria tiene una dimensión temporal diferente ya que con ella recuperamos la profundidad del tiempo. Freud se preocupó también por el evidente engaño de la memoria y de las patologías que podían dañarla. Asimismo, comentó la compulsión de repetición que la caracteriza y del asedio del olvido que la altera. El escritor quiere triunfar en esta tarea, la cual solo podría conseguirse mediante la escritura. Con respecto a la presencia del componente creativo en el relato, Yates señala que la memoria pertenece “a la misma parte del alma que la imaginación; es un archivo de diseños mentales, procedentes de las impresiones sensoriales con la añadidura del elemento temporal, pues las imágenes mentales de la memoria no arrancan de la percepción de las cosas presentes sino de las pasadas.”<sup>165</sup>

Muchos escritores han tomado la memoria, sea la histórica, la nacional, la colectiva o la individual como germen de sus creaciones. Normalmente lo traído del pasado, y sobre todo en pluma femenina, no será lo positivo, sino la nostalgia, las marcas del pasado, lo perdido. Al respecto, Navarrete afirma:

El ejercicio de las memorias traumáticas, desde el dispositivo sexogenérico, permite la construcción de sujetos femeninos con identidades descentradas, fugitivas, en proceso o simplemente ambiguas que, por lo tanto, no se pueden interpretar desde la categorización unívoca de ‘sujeto femenino’ [...] sino que se deben abordar desde una pluralidad de posibilidades identitarias.<sup>166</sup>

Es decir, la mujer en el presente pretende borrar las marcas impuestas a su género, las que recuerda, para crear y representar nuevas identidades que debido a la novedad de su situación, a la represión anterior, toma un giro diferente, que intenta desprenderse de las imposiciones de la memoria. Junto a la mujer, hay otro sujeto que tiene a la ficcionalización, y es el niño, que crea y altera sus recuerdos infantiles ya que durante la niñez los recuerdos carecen de cronologías y de linealidad.

La ensoñación y el viaje por el recuerdo nos llevan a lugares más que a momentos. No es casual que el espacio primigenio de los relatos de Silvina Ocampo sea la casa, es allí donde se alojan los recuerdos de infancia, de la juventud, plagada de objetos con historia y en un relato en el que la voz adulta cede el paso a la simulada voz infantil,

---

<sup>164</sup> Paul Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 25.

<sup>165</sup> Frances A. Yates. *El arte de la memoria*, (Madrid: Taurus, 1974), 49.

<sup>166</sup> Navarrete, “Ficciones de la memoria de género en la novela argentina: nuevas subjetividades para la mujer bajo presión”, 47.

modificando esa realidad la mirada del niño. De hecho, en muchos relatos tenemos la narración de una niña sometida al control adulto o de un recuerdo que al ser relatado desde la madurez toma otra dimensión y se llena de vacíos memorísticos. Con la memoria se abarcan realidades vivenciales lejanas en el tiempo y en el espacio. En estas ficciones, el pasado y el presente no pueden ya separarse debido a que muchos personajes se niegan a dejar un pasado que continua y que clama su repetición. Hay, por tanto, una coexistencia de tiempos, del presente y del pasado que no siempre resulta placentera. De hecho, los estados delirantes de las personas se nutren en ocasiones de recuerdos y vivencias pasadas que atormentan al sujeto. Sobre esto se pronuncia Bodei,

Dado que la memoria no es única o simple [*einfach*], sino múltiple [*mehrfach*], en cada época aparece una nueva, que vuelve a escribir y a situar sus vivencias. Pero las distintas memorias, superponiéndose en estratos sucesivos, van rodeando, sin conquistarlas nunca desde dentro, ciertas zonas en la que se agolpan potenciales fuerzas rebeldes contra la última forma de organizar los recuerdos.<sup>167</sup>

Por esto, los individuos quedan atravesados por grietas, fallas de recuerdos borrados que vuelven, además, los recuerdos polisémicos y bien diferentes a los que tuvieron otros sujetos que compartieron igualmente la experiencia o el espacio. Esto es lo que se llama médicamente amnesia y la padecen varios personajes de los relatos y novelas de Ocampo, incluso en aquellos relatos que podríamos atribuir a una influencia autobiográfica. La amnesia disociativa forma parte de los trastornos disociativos y se caracteriza según el DSM-IV, por una incapacidad para recordar información personal importante, normalmente de naturaleza traumática o estresante, que es demasiado amplia para poder explicarse por el simple olvido (criterio A). En la amnesia disociativa se da una pérdida de la memoria personal, explícita o declarativa, en tanto que la memoria impersonal o implícita en áreas tales como el lenguaje y los hábitos musculares no se ve afectada. Esta altera los recuerdos de naturaleza traumática, como los experimentados por las niñas violadas de estos cuentos o aquellas que presencian tormentosas o eróticas prácticas, incapaces desde la edad adulta de relatar con precisión un momento que con el tiempo se volvió impreciso. Como señaló James, la identidad depende de la continuidad de la memoria personal<sup>168</sup>. Una alteración, por tanto, de esta facultad mental provoca una escisión en la personalidad. Al mismo tiempo, el olvido se usa deliberadamente,

---

<sup>167</sup>Remo Bodei, *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*, (Madrid: Cátedra, 2002), 20.

<sup>168</sup>William James, *Principles of psychology*, (New York: Holt, 1923).



haciendo una instrumentalización de la memoria, como sucede en “Cielo de claraboyas” o “Autobiografía de Irene”, siendo el olvido capaz de destruir y preservar al mismo tiempo. El cuento “Viaje olvidado” es un ejemplo de las limitaciones de la memoria, gran tema de la recopilación en la que está incluida este relato, como indican Peralta o Fangmann<sup>169</sup>, una primera colección de cuentos que versa sobre el intento de recuperar fragmentos perdidos u olvidados de uno mismo, de los personajes o de la misma Silvina Ocampo. De hecho, el recuerdo del nacimiento es lo que se anhela en “Viaje Olvidado”, en el que los recuerdos se dispersan y en la memoria se duplican los “yos”: “Cada recuerdo era otra chiquita distinta, pero que llevaba su mismo rostro. Cada año que cumplía estiraba la ronda de chicas que no se alcanzaban las manos alrededor de ella” (CC I: 74-75). Imposible de alcanzar, el cuento supone una reflexión de tintes fantásticos sobre las limitaciones de la memoria que toma el recuerdo como ángulo de creación y punto de partida de una historia y de una existencia. Para Podlubne la imaginación en *Viaje Olvidado*:

No cumple ninguna función conciliadora, no puede cumplirla en la medida en que se afirma justamente como la profunda falta de conciliación entre las palabras y los hechos, por eso el presente del recuerdo no es nunca en estos cuentos un tiempo acogedor y confortable, en el que un pasado pendiente o incompleto pudiese finalmente llegar a realizarse, ni siquiera apelando a un tipo de realización compensatoria<sup>170</sup>.

En los relatos de Silvina Ocampo irrumpe constantemente el pasado o el recuerdo en el presente. Muchos personajes anhelan la belleza extinguida, la casa perdida, el don olvidado o el amigo fugitivo y la imposible recuperación de cualquiera de ellos con sus constantes asedios en el presente vuelven la existencia oscura. La versión en prosa de *Inventiones del recuerdo* se inicia con un “Por un camino bordeado de personas en vez de árboles, en el recuerdo llego a mi infancia. Pero no sólo las personas son importantes: hay casas, jardines, objetos, paisajes, sabores, fragancias y músicas...”<sup>171</sup> reflexionando sobre esa idea de cómo llegamos a los recuerdos y qué los trae al presente.

Del mismo modo que la anterior, la narradora de “La muñeca” desconoce su origen o su nacimiento: “Tal vez confunda mis recuerdos con los cuentos que tuve que oír” o

---

<sup>169</sup> Fangmann, “Ese infinito recinto impenetrable. Memoria, olvido y auto-imagen en Silvina Ocampo”, 47-60.

<sup>170</sup> Judith Podlubne, ““Volverse otra”: la extrañeza de la voz narrativa en los primeros relatos de Silvina Ocampo”, *Caracol*, N° 2, 2011, 250-251.

<sup>171</sup> Ocampo, *Inventiones del recuerdo*, en Ocampo, *El dibujo del tiempo*, 13.

“No recuerdo cuando llegué a esta casa amarilla” (CC II: 107, 110), ejemplos lo que antes hemos denominado memoria disociativa que impiden a la chica fraguarse una personalidad. Sarlo, acertadamente, afirmó con respecto al recuerdo que “proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado”<sup>172</sup> y lo contrario de esto, como prácticamente a ningún ser humano le pasa, es lo que padece la protagonista de “Autobiografía de Irene”, en el que Irene carece de recuerdos y solo posee premoniciones. Es el cuento que cierra el libro con el mismo nombre. Ella se adelanta a la muerte del padre, prepara todo para las exequias y cuando por fin llega el fallecimiento, el hecho real se presenta como un recuerdo de aquella muerte previa imaginada. Una premonición que una vez pensada y asumida se convierte en un inevitable destino. Aquí la memoria no es una indagación y una búsqueda en el pasado sino en el futuro. Los recuerdos se convierten en antídoto para alguien aparentemente incapaz de recordar, quien además ha perdido la memoria. Irene llega a desarrollar un sentido de responsabilidad en la pérdida de memoria provocado por su don, ya que este le impide recapitular el pasado. Termina anhelando la muerte dado que llega a la conclusión de que a medida que se desvanezca el futuro aumentarán los recuerdos. La memoria constituye en este cuento la identidad que se pierde. Se trata, por tanto, de una autobiografía que intenta fijar un pasado que se desvanece en la memoria, pero una autobiografía en la que el sujeto no puede ser ni el autor ni el narrador, ya que la escribe alguien que carece de pasado. Esta pérdida parece tener un origen claro para la protagonista: “Creo que esa falta esencial de recuerdos, en mi caso, no provenía de una falta de memoria, creo que mi pensamiento, ocupado en adivinar el futuro, tan lleno de imágenes, no podía demorarse en el pasado” (CC I: 164). Ocampo transforma la tragedia en una parodia del género o en un juego escritural, ya que pone en crisis todos sus preceptos, convirtiendo la escritura en “un antídoto contra el olvido”<sup>173</sup>, como dijo Tomassini de este cuento, y con respecto al contenido, añadimos que es un relato oximorónico, ya que recordar a través de la adivinación es una unión de grandes contrarios imposibles que se encuentran en el momento de la escritura. Si la autobiografía convoca al pasado, al mismo tiempo hacemos un viaje de lo público a lo

---

<sup>172</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, (México: Siglo XXI Editores, 2006), 9.

<sup>173</sup> Graciela Tomassini, G. “Complejidad de las formas narrativas en *Autobiografía de Irene* de Silvina Ocampo”, *Anales de la literatura Hispanoamericana, Anales de literatura Hispanoamericana*, núm. 12, Madrid, 1983, 137.

privado, aquí no tiene lugar por mucho que el título lo indique y la máscara de la autobiografía esconde un yo inexistente y oculto. Otro cuento que plantea la misma problemática es “El pasaporte perdido”, en el que la memoria que no va hacia atrás, sino que alcanza el futuro, ya que la niña, a modo de adivinanzas, es capaz de reproducirlo.

Antagónico a ellos es “El diario de Porfiria Bernal”, en el que una niña impone un horrible castigo a su institutriz, el de la lectura de un diario que contendrá el futuro de esta. Es un cuento en el que contamos con cuatro instancias narrativas, la de la narración retrospectiva de Miss Fielding acerca de sus vida previa a llegar a Argentina y su primer contacto con la familia Bernal; la segunda es la cita directa del diario de Porfiria; el tercero se compone de los comentarios que surgen durante la lectura y por último el discurso de Porfiria ante lo leído. Mas, los recuerdos, los hechos en él recogidos por la niña perversa presentan una escasa fiabilidad ya que se reconstruyen según un interés presente: el de librarse de la institutriz.

Totalmente opuesta a Irene Andrade, de la autobiografía anterior, es la protagonista enferma de “El corredor ancho de sol”, la cual tiene una inusitada cualidad, la posesión de recuerdos antes de vivirlos, los cuales se presentan como visiones en su mente, con tanta intensidad que parecen que ya fueron vividas: “Conocía la casa de memoria antes de haber entrado en ella, la hubiera podido dibujar con la misma facilidad con la cual había dibujado, un día, en un cuaderno la cara de su novio antes de conocerlo.” (CC I: 49).

Como es propio de Silvina, a lo largo de sus textos parece ir dejando ciertas sentencias y actitudes que más parecen sus propias opiniones y reflexiones acerca del tema tratado aunque puesta en boca de dispares narradores. Con respecto al asunto que nos ocupa, en “Epitafio romano” la protagonista confiesa: “No podemos conservar intacto ni el recuerdo de un momento porque el recuerdo va siendo recuerdo del recuerdo: de un recuerdo apasionado o indiferente que siempre es inexacto.” (CC I: 87) El personaje reitera la intrusión injusta de la imaginación, que lo altera y modifica todo, hasta la realidad pasada. Esta afirmación es aplicable a la poética del recuerdo que ejercita la escritora rioplatense en sus relatos, en la que expone su creencia según la cual la imaginación sería una distorsionadora más de perspectivas y recuerdos, los cuales, una vez filtrados por ellas se vuelven engañosos e incluso ficticios. Esto lo vuelve hacer en “Fragmentos de un libro invisible”, donde el narrador clama: “La memoria es infinita, pero más infinita y caprichosa, como los senderos de un dédalo, es la invención que la

modifica” (CC I: 150). En la misma colección, el narrador de “El impostor”, también presenta una memoria defectuosa, pero para suplir tal carencia, este recurre a la trasmigración de las almas como explicación para hacer plausible que tenga recuerdos de otras épocas y otros lugares. Luego, con el devenir de los acontecimientos esta explicación es abandonada irremediabilmente:

Ahora lo sabía: esa misteriosa colección de objetos y de personas, que me recordaban otros y que me habían dado la inquietante impresión de que todo en mi existencia estaba hecho de recuerdos anteriores a mi vida o de confusiones y de olvidos... Toda esa colección de objetos y de personas, había poblado mis sueños. Yo siempre había soñado con personas y objetos desconocidos. Por eso los sueños habían desaparecido de mi memoria. Por eso, y debido al asombro que me había causado descubrir ese mundo, ahora los recordaba con extraordinaria precisión.

A mediados del cuento se ofrece otra causa para todas las similitudes y reminiscencias que había sufrido el narrador: eran semejanzas subcientemente provocadas con hechos que él vivía día a día, así se enamora de María –o más bien la inventa– sin conocerla, atribuyéndole el rostro de una pasajera del tren en el que viajaba. Sus visiones acaban siendo “meros subterfugios que yo había buscado para explicarme esa obsesión de las similitudes, para disculpar mi falta de memoria y, tal vez inconscientemente, para evitar una explicación sobrenatural.” Resuelto el misterio surge otro que perturba más si cabe a nuestro personaje, pero uno de otra naturaleza. Desposeído de falsos recuerdos, la realidad comienza a asemejarse a sueños previos: “Lo que nunca he sospechado es que las desconocidas imágenes de mis sueños iban a aparecer un día en la realidad y que en la asquerosa forma de esa mecedora se iniciaría la aclaración inexplicable de un misterio.”

En “Fragmentos de un libro invisible”, también de *Autobiografía de Irene* se realiza un ejercicio de sustitución de la memoria por la escritura que pretende la materialización de un recuerdo, de la primaria inspiración. Se indaga en el estado del artista en el momento de la creación recurriendo al tópico del manuscrito perdido. El narrador comenta los efectos de esa memoria defectuosa invadida por la imaginación sin poder hacer nada: “la memoria es infinita, pero más infinita y caprichosa, como los senderos de un dédalo, es la invención que la modifica. Mis discípulos tratan de reemplazar la memoria con la imaginación”.

La intimidad de la memoria es un tópico tratado en la narrativa y la poesía, y sobre el carácter inconfesable de muchos recuerdos escribe el poema “Memoria irremisible”.

Silvina se planteó en *Inventiones del recuerdo*, título por cierto, perfecto para lo que aquí estudiamos, por qué a los seres humanos “¿les asombra tanto el olvido como la imposibilidad de olvidar?”<sup>174</sup> y esto es lo que sucede en “La calle Sarandí”, en el que la protagonista no puede olvidar un recuerdo indeseado y doloroso. La narradora del crimen clama: “No tengo el recuerdo de otras tardes más que de esas tardes de otoño que han quedado presas tapándome las otras” (CC I: 55). El aterrador recuerdo es, por tanto, el relato de una de esas tardes imborrables que ha reemplazado a todas las anteriores y marcado a los posteriores. Es un cuento que plantea el problema de la construcción de la identidad a través de la invención de la memoria y del intento, voluntario y nada fructífero, de modificarla. Lo que tenemos en él es un recuento impreciso de los recuerdos infantiles previos a una violación, recuerdos de los que esta niña está presa hasta el momento presente de la escritura. Se cuenta aquí un hecho traumático de la infancia que supone la configuración de su identidad. La vuelta al pasado aún en este relato dos cronotopos, un aquí y un ahora doméstico y anciano, frente a la niñez, dos momentos que se disuelven y llegan a confundirse en la escritura. Silvina Ocampo enfrenta en sus relatos tanto el olvido irrecuperable como la imposibilidad de olvidar un hecho más o menos traumático. Hay personajes fracasados por la imposibilidad de olvidar, como en “Cielo de Claraboyas” y “La calle Sarandí”, en los que el pasado vuelve con un tinte amenazador, como si tuviera el poder de cambiar el presente, el futuro e incluso el pasado mismo, interviniendo en la realidad presente por medio del recuerdo.

El espacio doméstico de Ocampo es casi una casa de la memoria, un espacio misterioso lleno de imágenes inconexas y pasadas que brotan con la mirada, mezclando en un mismo plano recuerdos, percepciones, intuiciones o conversaciones fortuitas que allí tuvieron lugar. Pero si la memoria no llega a ellos, se llena de vacíos, una memoria como recipiente llena de actos, delirios, sueños y fantasías que se unen y modifican entre sí.

En “Florindo Flodiola” hay un viaje en la memoria, pero no a la manera convencional de un sujeto que comienza su viaje hacia el pasado, hacia la niñez, sino de un pasado que retorna voluntariamente hacia el presente. Falla también la memoria en “Eladio Rada y la casa dormida”, quien rememorando a su novia Angelina al contemplarla en una foto afirma que ella es “el único recuerdo de su vida” (CC I: 27), pero al mismo tiempo desconfía de su veracidad o de la posibilidad de que la haya

---

<sup>174</sup> Ocampo, *Ejércitos de la oscuridad*, 58.

soñado: “No sabía si había soñado una novia con quien se fotografió en el Jardín Zoológico”. Esta sensación de inexactitud se incrementa por la falta de seguridad del narrador, el cual emplea el imperfecto o determinadas expresiones dubitativas, por ejemplo, “Angelina *debía ser* tres veces más linda, tres veces más gorda, cuando se bañaba *tal vez* desnuda por las mañanas” (CC I: 27; la cursiva es mía). Lo que como lectores concluimos de esta historia del solitario casero de la casa, es que podría padecer algún tipo de enfermedad mental, ya que igual que la recuerda a ella tiene otras visiones:

En esos momentos en que la cabeza de Eladio se surcaba de corredores por donde pasaba Angelina, su novia perdida, invariablemente oía ruidos de ladrones invisibles que hacían ladrar a los perros y salía por la casa desierta a revisar las persianas que se multiplicaban alrededor de la casa. (CC I: 27)

Otro trastorno mental padecería la siguiente protagonista. Para Miss Hilton, de “El vestido verde aceituna”, “las vidrieras venían al encuentro” cuando recordaba la última clase con su alumna (CC I: 16), volviendo el recuerdo fantástico al modificar las leyes de la perspectiva y el movimiento. Otro caso es “La siesta del cedro”, en el que el recuerdo es una promesa incumplida. La narradora sigue encerrada en su casa esperando a que su amiga Cecilia, enferma de tuberculosis, venga en su busca. Hace suposiciones basadas en recuerdos pasados de momentos felices que nunca se repetirán: “bajaría corriendo con una cuchara de sopa y un frasco de jarabe para la tos y se irían corriendo lejos hasta el cedro donde vivían en una especie de cueva” (CC I: 45), los cuales nunca se cumplirán.

Extremadamente confusa está la niña de “Día de santo”. Celinita no puede recordar si se celebra su santo o su cumpleaños, pero en medio de toda la fiesta baja al sótano con Fulgencia, su amiga:

Crecía una vegetación oscura y sin cielo de candelabros viejos, alambres tejidos y bolsas de leña como en los invernáculos abandonados del Tigre. Entre los pliegues de una cortina encontraron una muñeca sin ojos, una muñeca definitivamente nueva a fuerza de ser vieja, tiznada de golpes y desteñiduras, que se llevaron repartiéndosela en los brazos.

Al apagar la luz, el sótano se cubrió de un firmamento de pizarrón negro. Dos pupilas brillaban: las pupilas sueltas de la muñeca ciega volaban en busca de sus ojos. Fulgencia reconoció su muñeca preferida, la que tenía el pelo arrancado a fuerza de rulos y de lavados, la sonámbula de las noches que bajaba en el ascensor hasta el sótano y paseaba sus ojos por las ventanas vacías... (CC I: 63)

Y si tenemos que destacar la plasticidad de la descripción, el valor del color o las metáforas, la inclusión de la fantasía, la personificación del juguete dota al cuento de una ambigüedad imposible de atribuir a una grito de la memoria.

El recuerdo es un tiempo turbulento, metamórfico. Un tiempo para perderse sin rumbo fijo cuya actualización presente puede cambiar a la persona actual. Sin embargo, es *La promesa*, el gran trabajo de Silvina Ocampo sobre la memoria y los recuerdos. Esta se trata de un diccionario de recuerdos, como la narradora lo denomina que atraviesan la mente de una protagonista sin nombre que agoniza flotando en el mar. En la novela la protagonista es asediada por recuerdos que llegan caprichosa y desordenadamente. Durante la agonía, clama “¡Memoria, cuánto me hiciste sufrir! Sospeché que estaba por morir o muerta ya en la confusión de mi memoria.” (PRO: 18). Víctima del cansancio, el sueño quiere apoderarse de ella mientras flota en el agua. Surge entonces el típico desconcierto entre una vivencia real u onírica. El primer recuerdo que le asedia se origina cuando al mirar a través de las aguas cree ver una tortuga, parecida a Aldo Bindo, que le hizo recordar a Marina Dongui, primer retrato de la novela, debido a una arbitraria asociación de ideas, que es precisamente el medio por el muchos de nuestros recuerdos llegan a nuestra mente.

En el fragmento correspondiente a Leandro Álvarez, la narradora describe lo que este vio una mañana en el jardín y concluye “Leandro consiguió que este recuerdo se volviera mío” (PRO: 46) ejemplo de cómo los recuerdos, pueden fluir de una mente a otra. Hay también dudas y pérdidas de memoria. Recordando a Zulma viene a su mente la pianista que practicaba junto a las bailarinas, aquella “cuyo nombre no conozco y tal vez nunca conocí” (PRO: 49). En este episodio, esta concatenación de recuerdos más o menos verosímiles se rompe abruptamente con la entrada de lo fantástico, de lo biológicamente imposible:

[...] Me dijeron que de tanto hacer ejercicios como si volara, su cuerpo había perdido el peso que necesita para mantenerse apoyado en la tierra; se había volado como se habían volado las palomas del patio cuando derribaron la casa meses después de su desaparición.

—¿Y la madrina, la gorda? —inquirí.

—También se voló. ¿No viste que los globos vuelan?—me respondieron—. (PRO: 49)

En *La promesa* hay saltos temporales en casi todos los episodios. De los recuerdos, de la narración del pasado se pasa al presente, se realizan saltos en el tiempo y digresiones que suponen reflexiones desde la situación límite de la narradora, como del

acontecimiento o personaje descrito como de su situación actual, del clima, del estado del mar. A mitad de la novela, la protagonista comienza a sentir la confusión propia de los momentos previos a la muerte. Duda de la hora, de lo que ve, de lo que roza sus piernas, cree ver una balsa. En ese momento de incertidumbre, entra por una grieta la fantasía aunque dudamos de la veracidad debido al momento en el que se produce. “Me puse de pie sobre el mar. Nadie lo creerá, salvo San Cristóbal o algún naufrago privilegiado al que se le acerca en pleno mar una balsa que pide socorro. [...] Gracias a las maderas rotas de la balsa y a sus tesoros pude subirme a ella sin dificultad.” Finalmente, en los últimos párrafos de la novela, la narradora escribe: “¿Estaré muriendo? ¿Si desaparece todo lo que estoy viendo desapareceré yo también, y los animales y el agua y los miedos y los ojos y todo el murmullo de las olas con el viento, y este manuscrito no escrito? (PRO: 138-139). Atribuye aquí a la memoria la propiedad de forjar nuestra identidad y limitar nuestra existencia. Teme, que una vez muerta y borrados sus recuerdos, las realidades unidas a ellos también desaparezcan. Luego, ya agotada, medita: “Si muero antes de terminar lo que estoy escribiendo nadie se acordará de mí, ni siquiera la persona que más quise en el mundo. ¿Existe esa persona? Creo que existe” (PRO: 139). Duda de las existencias y el último esfuerzo de dirige a la retención de la memoria en la escritura, y con ella la vida de los personajes que recordó durante su agonía, aun siendo una escritura paradójica e imposible, ya que flotando en el mar, siendo arrastrada por él, no habría podido realizarse.

Así pues, en la confusión surgen los interrogantes: si late su corazón, si alguien será testigo de su muerte, quién responderá a sus preguntas, quién leerá su texto. Se convierte, pues, la memoria en la única forma de supervivencia para la narradora de *La promesa*, ya que carecerá de futuro y el presente es una tragedia insufrible.

El estudio de Mangin<sup>175</sup> sobre la heterogénea construcción temporal en la obra de Silvina Ocampo elige una serie de cuentos —“El diario de Porfiria Bernal”, “Autobiografía de Irene”, “La liebre dorada”, “El bosque de tarcos”, “El impostor” y “Magush”— para ejemplificar los diferentes tipos de representación subversiva del tiempo no lineal, entre los que destaca especialmente el salto mental, es decir, la memoria, la confusión entre los recuerdos o la adivinación. Por otra parte, podría verse esta constante vuelta al pasado y a sus espacios como un acto nostálgico que busca la recuperación de lo

---

<sup>175</sup> Annick Mangin, *Temps et écriture dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*, (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1996).



perdido y la añoranza de tiempos mejores. Al respecto se pronunció Mackintosh en su estudio sobre la infancia:

Nostalgia is presented in Ocampo's works, but she observes that childhood is too often seen through rose-tinted spectacles [...] Rather than indulging in nostalgia per se, she prefers to scrutinize how the functioning of memory generates nostalgia, and speculate on how an awareness of this process alters the nature of experience in the present.<sup>176</sup>

Así pues, la memoria puede teñirlo todo de un dulce matiz, puede hacer de un recuerdo doloroso una escena imprecisa, o puede volver el presente más apacible y soportable debido a que olvidamos lo que nos llevó a él, lo que perdimos por el camino o lo terrible que vimos. No olvidemos, que ya Freud<sup>177</sup> en sus ensayos sobre el trauma comenta la interacción entre el trauma y la memoria, y como esta es modificada por un trauma psicológico. La memoria a largo plazo sería la más afectada si este ocurriera. Surge así, lo que él denominó, la memoria reprimida, la cual consiste no en el olvido tradicional, sino en lo eliminado por la mente consciente, presente en el subconsciente, en la memoria a largo plazo pero oculto de lo que podría convertirse en una obsesión. Esta explicación encaja con lo que experimenta la protagonista no identificada de “La calle Sarandí”. La aparición de los recuerdos en el presente de la joven y en el narrativo, provoca una dislocación del tiempo y del espacio y la ulterior desarticulación de identidad, la cual se observa en la falta de reconocimiento de su imagen ante el espejo o de la voz del “hijo”, conllevando una discontinuidad de la memoria de origen en la experiencia traumática y la sumisión en un perpetuo estado de ensoñación.

### 4.7.3 La Locura. La enfermedad física y mental

Todos los seres humanos tenemos imaginación y sabemos y debemos distinguir entre ella y la realidad, el día que perdemos la crítica sobre qué es lo que imaginamos, qué es real o irreal, entonces sufriremos algún tipo de patología. Este sería el principio básico de la psiquiatría, ciencia para la que todos, en el fondo somos neuróticos, todos deliramos, debido al componente base real de dicho delirio, con el cual deformamos la realidad de manera positiva o negativa llevando nuestras conclusiones al extremo. Los

---

<sup>176</sup> Mackintosh, *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, 71.

<sup>177</sup> Véase: Loftus, Elizabeth and Ketcham, Katherine, *The Myth of Repressed Memory: False Memories and Allegations of Sexual Abuse*. (New York, New York: St. Martin's Press, 1994) y Sigmund Freud y Josef Breuer, *Studies on hysteria*, 1895.

celos, por ejemplo, serían un delirio bastante frecuente en nuestra sociedad. Asimismo, el psicótico querrá que la realidad se aproxime, se asemeje a sus sueños y su incapacidad para satisfacerlos o encajarlos a la realidad lo conducirá a toda serie de estados delirantes. Los personajes con alucinaciones, visiones, extraños comportamientos, instintos asesinos, con personalidad duplicada, etc. son comunes en la obra de Silvina Ocampo, así como en la de otros autores de literatura fantástica, ya que el género “se instala en lo real para, a partir de ahí, verificar las consecuencias de un desvío”<sup>178</sup>. Cuando sus personajes sean incapaces de discernir entre imaginación y realidad, o entre lo que es producto de su mente y lo que realmente sucede o podría suceder, sufrirían, pues, una patología. Por ejemplo, si hablan con objetos, escuchan voces, se automutilan, o conversan con los espejos, los personajes estarán excediendo los límites de lo real y se adentran en lo imaginario. El problema devendrá en estos relatos cuando dichas acciones o hechos, aparte de ser tomadas con naturalidad por sus pacientes, también lo serán para su entorno o para los narradores, por lo que la patología o la locura serán asumidas como normales.

Plantear la posibilidad de que lo que ven, siente o hacen los protagonistas de sus relatos se pueda explicar como síntoma de un trastorno o enfermedad mental abre la puerta a la ambigüedad y da una nueva interpretación a lo fantástico más racional. Este apartado se elabora siguiendo un enfoque transdisciplinario de la narrativa de ficción ocampiana junto con el psicoanálisis, la psiquiatría y la psicología. Los primeros estudios que vincularon psicoanálisis y literatura corresponden a los primeros comentarios de Freud sobre el inconsciente. De hecho, Todorov citó como el final del género fantástico los primeros años del siglo XX, ya que si la nueva ciencia le atribuía a lo fantástico una explicación racional, una forma de liberación de las angustias, deseos y pulsiones del subconsciente, se acaba con la irracional dominante del género. No obstante, Todorov se equivocaba, ya que bien entrado el siglo, XX el género fantástico seguía teniendo brillantes representantes como Cortázar, Borges o Clive Barker, entre otros tantos. Sin embargo, al aproximarnos desde el psicoanálisis al arte nos abrimos una nueva perspectiva de comprensión de la realidad creada por el artista, vinculación que el mismo Freud señaló al afirmar que la obra de arte tenía el mismo origen que los sueños.

No vamos a diagnosticar clínicamente a ningún personaje. No existe historial clínico de ninguno de ellos, ni podemos acotar el momento del trauma, su procedencia y

---

<sup>178</sup> Joana Videira Álvarez, “Esquizoanálisis del deseo y literatura fantástica”, BRUMAL, Vol. III, nº2, 2015, 160

la manifestación de uno o de un par de síntomas característicos de una psicopatía no convierten a nadie, y menos aún a un personaje, en un perturbado perfectamente diagnosticado. Para el diagnóstico de un paciente, o de un personaje en este caso, hace falta que, al menos, manifieste más de tres de los síntomas o criterios característicos de cada patología, norma que no se cumplirá en todos los personajes de los relatos ocampianos, sobre todo debido a la brevedad del género que nos ocupa. Lo que sí hemos tomado son las denominaciones y muchos de los síntomas de trastornos psiquiátricos que podrían padecer nuestros personajes si hubieran cobrado vida. Los personajes no son locos como categoría general, sino que hay mujeres histéricas, hombres psicópatas, personajes que experimentan ideas delirantes, etc. y quedarnos en la imprecisión del término supondría dejar de lado una influencia, la del psicoanálisis, que la misma Silvina confirmó<sup>179</sup>.

Partiremos del DSM y de otras obras fundamentales de la psiquiatría sin entrar en debate sobre las metodologías de diagnóstico, ni en las recientes discusiones sobre la sintomatología y el diagnóstico de la esquizofrenia que ha variado de una edición de la APA a otra. Tampoco tratamos de hacer psicocrítica o esquizoanálisis. En la narrativa fantástica ha habido una tendencia a la aparición de una proporción mayor de material inconsciente del autor que en otros géneros, ya que los argumentos y las imágenes están próximos al sueño y la pesadilla, al mismo tiempo que se apela al subconsciente del lector, al despertar en él sensaciones siniestras, de sorpresa o incertidumbre. Esta tendencia se vincula también con prácticas surrealistas, ya que como dijimos antes, esta vanguardia se vinculó con el psicoanálisis freudiano. Desde la primera a la última colección de relatos, muchos de los personajes y de los narradores presentan una conducta desviada, siendo más común entre los personajes femeninos, aunque nada tiene que ver esta locura con la histeria atribuida a muchas mujeres en siglos pasados. Silvina Ocampo emplea el discurso del loco como forma libre, sin ataduras y sin normas que además está exento de prejuicios y que toma como forma discursiva predilecta el monólogo interior. El discurso del perturbado, útil para la subversión y la inclusión de la fantasía, es comentado por Lagarde:

El delirio es el discurso de la locura, de la transgresión. Como elaboración y expresión codificada, subjetiva de la experiencia. El delirio es la elaboración e interpretación del mundo y de la vida desde experiencias limitantes y límites, en las que cada vez más la mujer

---

<sup>179</sup> En Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 58.

queda atrapada sin posibilidad de opciones. A pesar de los hechos formales, el delirio es el intento más estructurado y creativo de la loca, por comunicar al mundo su alternativa, por hacerlo cognoscible.<sup>180</sup>

Más que monólogos interiores, en los relatos de Ocampo podríamos hablar de psiconarraciones, modalidad acotada por Cohn<sup>181</sup>, que supone la reproducción de la conciencia del personaje por parte del narrador, y que se opone a los clásicos monólogos citados y a los monólogos que narran en tercera persona la historia del personaje. Cohn, añade, que la ironía y el lirismo son dos características de esta modalidad. “La psiconarración no está limitada –como lo están el monólogo narrado y el monólogo citado– a momentos concretos de silencio, sino que mantiene una gran flexibilidad que le permite dar descripciones mentales de amplios espacios de tiempo.”<sup>182</sup> Esta es, pues, la modalidad narrativa más empleada por Ocampo cuando se describan los delirios y patologías de los personajes desde su propia interioridad.

Los trastornos o reminiscencias a ellos que encontramos en los textos de Ocampo requieren un conocimiento previo del psicoanálisis y de diversas patologías debido a la traslación bastante precisa de alguno de los síntomas. Por ejemplo, la imagen de Freud del niño como un “perverso polimorfo” es frecuente en mucho de los relatos que hemos estudiado, un niño que actúa de forma desinhibida ante la pulsión sexual y que busca el placer sin importar el objeto de este. Otros personajes muestran distorsiones cognitivas que impiden su correcta aprehensión de la realidad y la enfermedad mental se convierte en la única forma de encontrar una explicación racional, ya que en varios cuentos el hecho no es real, sobrenatural, ni fantástico, ni maravilloso, sino una alucinación. Así, la locura parece ser la que motiva y modifica la percepción del narrador en “La furia”, “Carta perdida en un cajón”, “La paciente y el médico” o “La continuación”. Por otro lado, la psicosis es un desaliño extremo, presenta juicios pobres, alucinaciones, ideas delirantes, extrañas, apatía o hilaridad, conductas perturbadoras, suicidas u homicidas, síntomas todos presentes en la personalidad de Kêng-Su (“La red”), quien alucina, no logra perfectos razonamientos, se aleja de su amiga, atribuye una anormal explicación a los agujeritos de su libro y acaba sumergiéndose en el mar, suicidándose, presa de sus ideas, de la mariposa que la perseguía y nadie logró ver nunca. La locura, si se hace

---

<sup>180</sup> Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 776.

<sup>181</sup> Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1978), 11-17.

<sup>182</sup> L. Beltrán Almería, *Palabra transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, (Madrid: Cátedra, 1992), 108.

explícita, manifiesta y diagnosticable, eliminan la posibilidad de lo fantástico ya que es la explicación lógica y médica, a un comportamiento extraño, de un obedecer a unas reglas que no son cognoscibles para todos, ni compartidas. Por lo que, nunca existió tal mariposa asesina que cargaba un alfiler, sino que todo fue producto de la mente de la joven.

Desde el siglo XIX, los psiquiatras clasifican a los perversos, se convierten en una realidad analítica y se tendió a la medicalización de lo insólito. Se inclinaron por dos procesos o diagnósticos diferentes, la histerización del cuerpo de la mujer y la psiquialización del placer perverso. Posteriormente, la mujer perturbada fue el personaje libre por excelencia y para Breton y sus seguidores el loco fue el alma libre, una forma de ser que no tiene por qué responder a una patología ya que la locura es el modo de expresión de la subjetividad. El loco ha renunciado a los esquemas compartidos por los demás y su versión de la realidad posee zonas que escapan de la interpretación ya que ha creado nuevas relaciones de sentido, de ahí que el mundo anterior deje de ser confiable y seguro, o en nuestro caso, el mundo creado en la obra literaria. El loco era visto como un ser extravagante pero necesario en la sociedad, ya que solo era un ser movido por un error de la percepción, de la visión, es decir, que padece una enfermedad de la creencia.

El delirante reconstruye su mundo, el cual solo es incoherente frente al mundo compartido con el otro. Las sociedades, el lenguaje, las instituciones elaboran una ortodoxia de la realidad frente a la que crea el loco, la cual todos se proponen negar y eliminar. Es esa realidad delirante la que enmarca muchos de los relatos de los narradores fantásticos. El loco quiere que los demás compartan su mundo, que lo vean como él lo ve y el delirio sería la instalación del sujeto en un mundo extraño. El razonamiento delirante es distorsionado, el sujeto se siente oprimido y es retenido por sus obsesiones. En el delirio, se entrecruzan la realidad y la apariencia, la verdad y el error, aunque también existe un delirio colectivo organizado, racionalizado y controlado cuyos límites están marcados culturalmente. Entre los delirios individuales hay dos tipos: los delirios paranoides, aquellos caracterizados por vínculos lógicos laxos; y los delirios paranoicos, los cuales están bien estructurados. Asimismo, el delirio acaba con la esfera cognitiva y la afectiva del sujeto, el cual va perdiendo progresivamente sus vínculos con la realidad común aunque sus pasiones no lleguen a borrar para siempre la realidad y cuyos procesos mentales no se diferenciarán mucho de los del discurso y el juicio normales. Al respecto Bodei, afirma:

Por lo demás, cuando se comparten una lengua y un sistema detallado de organización de la experiencia, fruto de tradiciones milenarias, es imposible imaginar un mundo completamente privado, incluso las construcciones mentales más caprichosas y extravagantes se forman a partir de aspectos reconocibles para todos.<sup>183</sup>

Existe, asimismo, cierta analogía entre el delirio, los sueños y la angustia, ya que son territorios que obedecen a un criterio distinto en la estructuración de la causalidad y la actualidad. Bodei vuelve a concluir que:

En el delirio, lo causal se percibe como si estuviera dotado de un sentido, aunque oscuro, indefinido y –por el momento– indescifrable y, se somete a un proceso análogo al de la transformación de la angustia sin objeto en el temor de algo específico. Al determinar el objeto que actúa de pararrayos frente al terror sin nombre, la angustia pierde gran parte de su carga de displacer.<sup>184</sup>

Por otro lado, la psicosis reemplaza la realidad, la recrea y la modela. La realidad se vuelve la propia de la vida psíquica, aquella que modifica todas las percepciones exteriores según una realidad interior, diferenciándose entre la lógica de las pasiones y la de la mente, la percepción correcta y la alucinación. De los estados mentales debemos pasar a las acciones producto de un trastorno psíquico. Por ejemplo, los actos obsesivos, definidos por Leff e Isaacs<sup>185</sup>, serían aquellos actos repetitivos, normalmente triviales y vulgares por naturaleza, los cuales el paciente se siente obligado de seguir a pesar de que se resista a ellos por verlos como innecesarios e incluso estúpidos y si estos interfieren en la vida diaria son patologías, aunque, médicamente, no existe una línea divisoria clara entre la conducta normal y la conducta patológica, de hecho pueden modificarse según diferentes causas ambientales.

Hay en estos relatos casos de extremas fobias. Marks<sup>186</sup> define la fobia como una forma especial de miedo que (1) es desproporcionada para las demandas de la situación, (2) no puede ser explicada y resuelta (3), está por encima del control voluntario y (4) conduce a la evitación de la situación temida. El paciente fóbico, pues, muestra su ansiedad ligada a determinadas situaciones u objetos. Una fobia a los fósforos sufriría el protagonista y narrador de “Voz en el teléfono” (CC I) debido a que con ellos acabó con

---

<sup>183</sup> Bodei, *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*, 44.

<sup>184</sup> *Ibid.* 60.

<sup>185</sup> Julian P. Leff and A. D. Isaacs, *Psychiatric examination in clinical practice*, (Oxford; Boston: Blackwell Scientific Publications, 1990), 88.

<sup>186</sup> Isaac M. Marks, *Fears and phobias*, (New York: Academic Press, 1969).

su casa y su familia. Es un relato en el que el chico puede ser interpretado según el psicoanálisis como un niño que padece complejo de Edipo. La ignorancia de la madre y la aparición del padre lo conducen a la soledad, al alejamiento del hogar feliz, y ello a la violencia, a la supresión del obstáculo, es decir, al asesinato de todos, al incendio de su hogar, con su propia madre dentro, lo que le provocará una enorme satisfacción, además de parecer claramente intencionado: mueren todos salvo su amiga y los objetos más valiosos, propensos a ser vendidos con facilidad, se salvan.

Además de las fobias, hay otras formas de miedo, como indican Caballo, Carrobles y Buela-Casal:

La experiencia del miedo es una experiencia muy común para los seres humanos y se trata, además, de un acontecimiento que tiene un importante valor adaptativo para la supervivencia de la especie. Normalmente, cuando hablamos de miedo adaptativo nos referimos a un conjunto de sensaciones que se ponen en marcha como respuesta normal ante peligros reales (Marks, 1987). Sin embargo, cuando estas sensaciones se experimentan en situaciones en que no suponen una amenaza real, nos encontramos ante un miedo que no es adaptativo. El término fobia se utiliza para describir este tipo de reacciones de miedo no deseable [...] Una de las clasificaciones más ampliamente aceptada distingue tres grupos: fobias específicas, simples o focales; fobias sociales y agorafobia.<sup>187</sup>

Psiquiátricamente, el miedo fóbico no puede ser explicado por el individuo, hace que este pierda el control voluntario sobre sus acciones, lleva a la evitación de la situación temida, persiste a lo largo del tiempo, es desadaptativo, no es específico de una edad determinada y es desproporcionado con respecto a las exigencias de una situación<sup>188</sup>. Es lo que podría sucederle al narrador de “El miedo”, quien junto al miedo extremo a múltiples objetos y situaciones, se ve obligado a la creación de una nueva personalidad que no posea dichos temores. Además, la fobia puede estar provocada por un estímulo determinado, en tal caso hablamos de fobia específica, como el antes citado “Voz en el teléfono”, cuya fobia se materializa en una cerilla. Estas fobias pueden ser también sociales, como en “Coral Fernández”, de *Los días de la noche*, en el que el enamorado Norberto tiene fobia al contacto y a la presencia de una joven que lo enferma, sus cartas lo empeoran y cuando él le escribe, hasta sus manos se llenan de eccemas. Por consiguiente, de la fobia se pasa al masoquismo, ya que el disparate y la obsesión del uno por el otro llega al culmen cuando él, alejado definitivamente de ella, le propone tener un

---

<sup>187</sup> Gualberto Buelo Casal en *Manual de psicopatología y trastornos psiquiátricos*, Vol. I, “Fundamentos conceptuales, trastornos por ansiedad, afectivos y psicóticos”, Vicente E. Caballo, Gualberto Buela-Casal, José Antonio Carrobles (eds.), (Madrid: Siglo XXI Editores, 1995), 257.

<sup>188</sup> Ibid. 258-259.

hijo por inseminación artificial: “De lejos he visto a nuestro hijo salir de la escuela, pero no me acerqué a hablarle, por temor de que haya heredado el poder de su madre, que obró tan mal sobre mi organismo alérgico” (CC II: 69).

Por otro lado, el trastorno disociativo de identidad (TDI), conocido antes como trastorno de personalidad múltiple y que nada tiene que ver con la esquizofrenia, supone una incapacidad del individuo de integración de la personalidad más que una proliferación de personalidades como da a entender el segundo término. Siguiendo al *DSM-IV*, el trastorno disociativo de identidad se caracteriza por la presencia de dos o más identidades o personalidades distintas (cada una con su patrón estable de percibir, relacionarse y pensar sobre el ambiente y uno mismo) (Criterio A), que alternativamente (al menos dos de ellas) toman el control del comportamiento de la persona (Criterio B), y que se acompaña por una incapacidad para recordar información personal importante que es demasiado amplia para poder ser explicada por el simple criterio del olvido (Criterio C). Es, por tanto, un trastorno que muestra un fracaso de integrar la identidad individual, la memoria y la conciencia. Dicho esto, la protagonista de “Malva”, podría diagnosticarse en principio como esquizofrénica, siguiendo los criterios freudianos o como sujeto con un TDI, ya que es víctima de un ideal de género que intenta alcanzar, es decir, que no puede integrar su identidad y sus actos en la sociedad lo que le provoca elevados estados de ansiedad que la conducen a la autofagia. La memoria colectiva impone roles a la mujer, tienen un papel en el imaginario colectivo de la comunidad argentina y Malva es imposible de alcanzarlo. Dado que cumplir los deberes de madre, esposa o anfitriona le resulta insoportable, comete reiterados actos de autofagia. El canibalismo de “Malva” surge cuando se irrita, lo que la lleva a morderse hasta devorarse por completo. La narradora muestra su característica impasibilidad ante el macabro acto, lo cual aumenta lo grotesco de la situación. Va contando la progresión de sus ataques y como “sin poder remediar, fue destruyendo, en sucesivos momentos de locura, las partes más difíciles de alcanzar, de su carne” (CC II: 86). Conforme el cuento avanza el exhibicionismo de Malva lo hace también y devorarse el tobillo en público o la totalidad de sus mordeduras autoinflingidas no sorprenderá a nadie:

Había gente: el ministro de educación y una pianista italiana, a la elegante luz de las velas. Algunas personas estúpidas aplaudieron. El marido de Malva la arrastró, no sé dónde, fuera de la sala. Una hora después apareció solo y anuncio que su mujer se había sentido mal y que se había acostado. Al alejarse, poniéndose bufandas, sombreros y abrigos, las visitas murmuraron algunos lugares comunes: “Hay que nacer acróbata”, “Hay que empezar desde



la infancia”, “No se pueden hacer esas cosas de un día para el otro”, “Hay que dar tiempo al tiempo”, “¿Se acuerdan de Claudia, cuando se desnudó?”, “Y Roberto que perdió el brazo izquierdo”. (87)

Y al día siguiente de este episodio, Malva apareció muerta. La narradora, amiga de la familia, duda de su muerte y plantea el asesinato o la posibilidad de que la muerte sea una farsa ya que “Que terminara tan pronto de comer su propio cuerpo era humanamente imposible” (CC II: 88).

Habría también algún caso de trastorno de despersonalización, que es aquel en que “partes del yo o de la identidad total pueden experimentarse como ajenas. Las experiencias de despersonalización varían desde una sensación de enajenación de los pensamientos, sensaciones o sentimientos propios, hasta episodios en los que el individuo experimenta tener conciencia fuera de su cuerpo”<sup>189</sup>. Asimismo, el *DSM-IV* lo define como experiencias crónicas o recurrentes de sentirse separado del cuerpo como si uno fuese un mero observador externo, aunque con un buen contacto con la realidad externa. Además, según el manual, estas experiencias provocarían el deterioro en el funcionamiento social o laboral del individuo. En este trastorno suceden frecuentemente experiencias de desrealidad, entendiéndola como un fenómeno que el sujeto experimenta al sentir el mundo externo como extraño o irreal. Esto abarca desde errores en la percepción del tamaño de los objetos a la sensación de que las personas no son quienes solían ser o no son totalmente reales<sup>190</sup>. Por ejemplo, en “La casa de azúcar” la mujer presentaría alguno de los síntomas de este trastorno mental disociativo de despersonalización o desrealización<sup>191</sup>, ya que comienza a actuar como la antigua propietaria de la casa, y entonces, Victoria y Cristina funcionan como dobles, presentando la segunda una obsesiva superstición. En este cuento la casa no es el espacio protector y Cristina comienza a sentir allí que: “Canto con una voz que no es mía –me dijo Cristina, renovando su aire misterioso–. Antes me hubiera afligido, pero ahora me deleita. Soy otra persona, tal vez más feliz que yo.” (CC I: 198) “Sospecho que estoy

---

<sup>189</sup> Etzel Cardeña, “Trastornos disociativos”, en *Manual de psicopatología y trastornos psiquiátricos*, Vol. I, 504.

<sup>190</sup> *Ibid.* 495-506.

<sup>191</sup> La OMS lo define como: “Trastorno en el que el individuo se queja espontáneamente de la vivencia de que su propia actividad mental, su cuerpo, su entorno o todos ellos, están cualitativamente transformados, de manera que se han vuelto irreales, lejanos o mecánicos (faltos de espontaneidad). El enfermo puede sentir que ya no es él el que rige su propia actividad de pensar, imaginar o recordar, de que sus movimientos y comportamiento le son de alguna manera ajenos, que su cuerpo le parece desvitalizado, desvinculado de sí mismo o extraño, que su entorno le parece falto de colorido y de vida, como si fuera artificial o como si fuera un escenario sobre el que las personas actúan con papeles predeterminados

heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los aciertos. Estoy embrujada.” (197), así, la locura le hace establecer relaciones distintas de las que rigen el mundo ordinario. De todas formas, la patología de este personaje se haya justo en el límite de la fantasía con un posible trastorno mental debido a lo extraño de su comportamiento.

No obstante, sin duda, el trastorno más común en estos relatos, cuyos síntomas positivos son los más representados, es la esquizofrenia. Scheneider<sup>192</sup>, teórico fundamental al respecto, apuntó una serie de síntomas que consideraba como patognomónicos de la esquizofrenia entre los cuales están: los pensamientos audibles, las voces que discuten entre ellas, voces que comentan la actividad del paciente, la experiencias de pasividad somática, las percepciones delirantes, la inserción del pensamiento, el robo del pensamiento, la retrasmisión del pensamiento, los sentimientos impuestos, los impulsos y los actos voluntarios impuestos, de entre los cuales el paciente debe de manifestar al menos tres para poder ser diagnosticado positivamente. Sintomáticamente, es una enfermedad cuyas manifestaciones más frecuentes son las alucinaciones, las ideas delirantes, el trastorno del pensamiento, la conducta extraña o desorganizada, y en un segundo tipo, la apatía, la pobreza del habla, la anhedonia, la falta de sociabilidad o el deterioro de la atención. Por su parte, la esquizofrenia paranoide se caracteriza por estar absorto en alucinaciones auditivas o ideas delirantes que versan sobre un tema organizado. El individuo con este trastorno parece relativamente coherente y sano, excepto por la existencia de esas ideas delirantes, las cuales, además, suelen estar vinculadas con la persecución, la expiación o ser tomado como objeto de una persecución. La esquizofrenia limita en los relatos con la dualidad, el doble o el fantasma. Por ejemplo, en “El miedo” u “Okno, el esclavo”, en este último, la narradora desconoce lo que le sucede y llega a pensar que se convirtió en un perro, igual de dócil y obediente a su señor que cuando era humana. En el primero, el hombre padece un miedo extremo a múltiples cosas, el cual solo logra evitar al convertirse en dual, en una persona que encuentra placer en esas y otras cosas:

“Quise ardientemente ser dos personas. Nunca Dios ha desoído mis súplicas.” (CCII: 373)

“¿Cómo se logra esa dualidad? No es fácil. Se logra sin querer, a veces. No son agradables los ejercicios a los que hay que someterse. Se empieza por la sombra proyectada sobre la

---

<sup>192</sup> Kurt Schneider, *Clinical Psychopathology*, (Nueva York: Grune and Stratton 1959).

arena, que se aleja y se acerca, para lograr que la sombra tenga su individualidad” (CC I: 375).

La psicosis paranoide incluye un sistema de ideas delirantes de persecución delimitada, internamente coherente, en ausencia de otros síntomas positivos y negativos<sup>193</sup>. Estas ideas delirantes (*delusions*), son “una creencia falsa sostenida con firmeza, que es resistente a la razón o a la confrontación de los hechos reales”<sup>194</sup>. Las ideas delirantes se elaboran con contenido específico que el paciente conoce. En el *DSM-IV* las ideas delirantes se definen de la siguiente manera:

Una creencia falsa que se basa en inferencias incorrectas sobre la realidad externa, creencia que se sostiene con firmeza a pesar de lo que creen casi todos los demás y a pesar de lo que constituye una prueba o evidencia obvia e indiscutible de lo contrario. La creencia no la aceptan normalmente los otros miembros de la cultura o subcultura de la persona, es decir, no es cuestión de la fe religiosa. Cuando una falsa creencia implica un juicio de valor, se considera como una idea delirante solamente cuando el juicio es tan extremo que hace dudar de su credibilidad<sup>195</sup>.

Cuando las ideas delirantes son congruentes con el estado de ánimo, el contenido de ellas:

Puede incluir temas de persecución si se basan en conceptos que van en detrimento propio, como el castigo merecido. Si el estado de ánimo es maníaco, el contenido de las ideas delirantes o de las alucinaciones implicará temas de valía, poder o conocimiento excesivos, o una identidad engreída, o una relación especial con una deidad o una persona famosa. El contenido de la idea delirante puede incluir temas de persecución si estos se basan en conceptos como el exceso de valía o el castigo merecido<sup>196</sup>.

Estas ideas delirantes podrían ser las que asediaban a Kêng-Su como vimos antes, que sufre también ideas delirantes de referencia, aquellas que el paciente identifica como dirigidas a él, esos libros que leía, encontraba abiertos con pasajes amenazantes, o los agujeritos que atribuye a la presencia que la persigue. Una característica de las ideas delirantes es la “doble contabilidad”, un rasgo próximo a la certeza y a la incorregibilidad de las ideas delirantes que Spitzer define como “una peculiar actitud del paciente hacia la realidad de sus ideas delirantes, una actitud que se caracteriza por la presencia de la

---

<sup>193</sup> Max Birchwood, “Esquizofrenia”, en *Manual de psicopatología y trastornos psiquiátricos* Vol. I., 689.

<sup>194</sup> Manfred Spitzer, “Ideas delirantes”, *Manual de psicopatología y trastornos psiquiátricos* Vol.I, 737.

<sup>195</sup> *DSM-IV*, 1994, 765.

<sup>196</sup> *DSM-IV*, 1994, 769.

convicción y, al mismo tiempo, por la presencia de acciones que no se corresponden con esta convicción.”<sup>197</sup>

Recopilaremos ahora, una vez expuesta la teoría, una serie de relatos cuyos personajes podrían diagnosticarse como esquizofrénicos. El primero de ellos es “Carta perdida en un cajón”, en el que tenemos a un joven a la que desde la primera línea podríamos atribuir una esquizofrenia. El cuento se inicia así:

¿Cuánto tiempo hace que no pienso en otra cosa que en ti, imbécil, que te intercalas entre las líneas del libro que leo, dentro de la música que oigo, en el interior de los objetos que miro? [...] Como si se tratara de alguien que hubiera entrevisto en la calle, me parece que no nos hemos conocido en la infancia y que aquella época hubiera sido mero sueño. Pensar de la mañana a la noche y de la noche a la mañana en tus ojos, en tu pelo, en tu boca, en tu voz, en esa manera de caminar que tienes, me incapacita para cualquier trabajo. (CC I: 243)

Habla de ella reiteradamente, la ve en todas partes y cansado de su presencia se propone envenenarla, propósito que no lleva a cabo. El cuento se cierra con el final de la carta, que vuelve a despertar dudas sobre el lector de si lo que leemos es una creación mental del perturbado narrador:

Tenía el poder que ahora no tengo, para desdoblarme [...] por primera vez L. se interesaba en tu personalidad, en tu vida, en tu manera de sentir y que todo había nacido de mi imaginación.

Durante el tiempo que dediqué a pensar sólo en ti, a hablar de tus terribles vestimentas, de tu malignidad, de tu falta de asco para meterte en la boca dinero sucio y cosas que encontrabas en el suelo, con mi complicidad, con mis sospechas, con mi odio construí para ustedes ese edificio de amor tan complicado donde viven alejados de mí por mi culpa. Quiero que sepas que debes tu felicidad al ser que más te desdeña y aborrece en el mundo. Una vez que ese ser que te adorna con su envidia y te embellece con su odio desaparezca, tu dicha concluirá con mi vida y la terminación de esta carta.

Entonces te internarás en un jardín semejante al del colegio que era nuestra prisión, un jardín engañoso, cuidado por dos estatuas, que tienen dos globos de luz en las manos, para alumbrar tu soledad inextinguible. (CC I: 246).

Así pues, si con su suicidio la habría matado, podía desdoblarse con la imaginación o la felicidad de ella depende de él, podría decirse que estamos ante un esquizofrénico que presenta síntomas positivos como las ideas delirantes, alucinaciones, un lenguaje desorganizado que se refleja en la escritura de la carta y los saltos temporales.

En “El lazo” dos enfermeras en un sanatorio se procesan un odio extremo. La narradora afirma que Valentina Shelder es la culpable de haberla convertido en monstruo: “Me odiaba, su odio por mí solo era comparable a mi odio por ella” (CC I:

---

<sup>197</sup> Spitzer, “Ideas delirantes”, 746.

437). A ella la culpa de sus acciones y de sus pensamientos, tiene percepciones delirantes, comete actos involuntarios: “Valentina Shelder gozaba de un rudimentario placer: inspirarme sentimientos criminales que contrariaban mis ideas religiosas; por eso, adivinando el motivo inquietante de mi serenidad, también ella sonreía cuando rugían las fieras.” (CC I: 437) El odio que despierta Valentina en la narradora llega a la total perturbación y al homicidio, pero nos hace pensar que hemos escuchado a una perturbada que oye voces, y risas, en su cabeza a modo de alucinación:

Tomé el bisturí, al oír su risa estridente, y me abalancé sobre ella, apuntando a su cuello. Cayó y mientras corría la sangre, que salpicaba mi delantal, su risa persistía. Muerta, su voz furiosamente alegre continuaba resonando por las salas y corredores del dispensario. (CC I: 439)

Relacionado con el oficio médico es “El médico encantador”, en el que a cada casa “Albino llegaba con un virus que diseminaba” (CC I: 388). El doctor presenta síntomas de un trastorno obsesivo-compulsivo (TOC), al mostrar sus obsesiones por la contaminación o el contagio de enfermedades. De las tres enfermedades más difundidas por el médico en sus visitas solo una de ellas, la Astereognosis es real, las otras dos son creadas por Ocampo: los colmenares nocturnos “un zumbido similar al que circunda y desborda en días de calor una colmena, atormentaba los oídos” (CC I: 389), y la cromosis tisular, mediante la cual “en lanas de colores vivos el paciente imaginariamente bordaba la vida de sus antepasados” (CC I: 389). La padecida por el narrador de esta historia, la labiagnosis, será favorable para su salud, ya que provoca que Mirta, la prometida del doctor se enamore de él debido a la elocuencia que desarrolló como síntoma.

Albino Morgan trató de inocularse a él mismo la enfermedad admirada y luego, en vano, por todos los medios, trató de curarme. ¡No pudo lograrlo a tiempo, pues cuando lo consiguió, si es que lo consiguió él y no mi propio organismo, Mirta me amaba para siempre! A veces una persona ama a otra en memoria de lo que fue. (CC I: 391)

Finalmente evoluciona a unas obsesiones sobre impulsos agresivos (miedo a lastimar a alguien sin quererlo) en su amada enferma. En “Éxodo” el narrador en primera persona afirma sobre todos los hechos acontecidos que “Yo atribuía todo esto a mi estado febril” (CC I: 324). La introducción de dicho enunciado prácticamente al final del relato despierta la duda del lector, quien a partir de ahí vacila sobre la realidad de lo contado o

de si lo que se ha presentado en la narración es una mera sucesión de alucinaciones febriles de todo tipo, tanto ambientales como psiquiátricas y que afectaron a todas sus esferas sensoriales. En este relato se nos narra una extraña huida de insectos, gatos, caballos aves y, por último, de los niños de una ciudad. El narrador presiente una tragedia, pero su fiebre no le deja ver todo con claridad.

Quando me enviaron en busca de los niños acepté con gusto la misión. Helicópteros y automóviles, dedicados a la propaganda y al salvataje, fueron puestos a mis órdenes con sus conductores. Me alejé, presintiendo que me despedía de mi ciudad para siempre. Sobre las azoteas de las casas, las ropas tendidas parecían personas y las verdaderas personas ropas tendidas; [...]

Una hora después la ciudad entera ardía bajo las llamas y nadie allá adentro se salvó. Pero los niños que habían huido leyeron esta noticia en los diarios y los que no sabían leer la repetían de memoria, por haberla oído leer a las personas mayores. (CC I: 324)

Las reflexiones finales del narrador, ambiguas, imprecisas y aparentemente imposibles, nos hacen pensar que todo lo presenciado se trató de una alucinación. Por otro lado, en “La familia Linio Milagro” hay un dominio ajeno a la razón en la percepción de la pianista, a la que podríamos atribuir una esquizofrenia que la dirige a la muerte, momento en el que persisten las voces que siempre oyó, escucha de voces síntoma patognomónico o signo clínico muy característico de la esquizofrenia; pero que toman un valor metafórico, ya que esos gritos, aparte de ser los de la familia desde fuera de la casa, son los que la guiaron hasta allí:

Aurelia no se salvó del incendio. Envuelta en sus gasas de automovilista antigua, murió como Juana de Arco, oyendo voces. La familia Linio Milagro, perseguida por el piano de las cuatro de la mañana, se mudó infinitas veces de casa. (CC I: 77).

Por su parte, en “Diorama” se nos presenta a un caballero con una sucesión de alucinaciones complejas, visuales y auditivas que llama al médico para que acuda a su casa y atienda a su esposa enferma, invisible para los ojos de cualquier ser viviente:

Se trataba de una mujer casada. Los domingos y los sábados eran días dedicados a pasear con el marido, eran días mortales. Pero hoy, ¿qué día era? "No sé en qué día vivo", dijo Afranio Mármol. El enfermo frunció las cejas: eran malos precedentes para un médico. Pero la mujer cantaba maravillosamente: "¿No la oye, doctor? ¿No encuentra que tiene una voz privilegiada?" El silencio dobladillaba la casa, no pasaban coches por la calle. "No oigo nada", dijo Afranio Mármol. "Ha estudiado en un conservatorio y ahora canta en las iglesias de campo, los domingos. Escuche las notas altas." El silencio hacía crujir los muebles. [...]En ese momento el dueño de casa dio un grito: "Venga, doctor, mi mujer no se siente bien", y corriendo lo hizo entrar a otro cuarto tapizado de rojo. La cama era grande y labrada con una espesa colcha verde. El hombre se arrodilló mirando ávidamente la almohada vacía,

y después incorporándose le dijo: "Doctor, esto no será nada, ¿verdad? Hágame el favor de auscultarla". Afranio Mármol pasó las manos sobre la cama y contestó: "No, no es nada, no se aflija, no es nada". Inclino la cabeza sobre la almohada buscando el corazón de la mujer hasta que el hombre se quedara tranquilo. (CC I: 66-67)

De esta descripción podríamos extraer múltiples signos clínicos de los descritos por Schneider de la esquizofrenia, bastantes para el diagnóstico del personaje, como las percepciones delirantes, la escucha de voces o las alucinaciones auditivas y visuales sobre un tema organizado. Asimismo, en "La continuación", la narradora posee síntomas propios de la esquizofrenia, "al abandonar mi relato, hace algunos meses, no volví al mundo que había dejado, sino a otro, que era la continuación de mi argumento (un argumento, lleno de vacilaciones, que sigo corrigiendo dentro de mi vida" (CC I: 184). Ella es una escritora que se dirige en tono de reproche a un tú concreto, un hombre al que estima pero que tiene una relación con Elena. La narradora le confiesa: "Ustedes, tú y Elena, me miraban con reticencia, pensando que la locura no me acechaba, sino que yo la acechaba para mortificar al prójimo" (CC I: 179). Pero conforme avanza la historia que ella está escribiendo aumenta la confusión de personalidades:

Yo vivía dentro de mi personaje como un niño dentro de su madre: me alimentaba de él. Créeme, me importaba menos de mí que de él. Era más grave para mí lo que a él le sucedía que lo que a ti y a mí nos sucedía. Cuando caminaba por las calles pensaba encontrarme en cualquier esquina con Leonardo, no contigo. Su pelo, sus ojos, su modo de andar me enamoraban. Al besarte imaginé sus labios y olvidé los tuyos. Si sus manos se parecían a las tuyas era sólo por el tacto; la forma era más perfecta, el color distinto, el anillo que llevaba era el que me hubiera gustado regalarte. Mis sueños, en vez de poblarse de imágenes, se poblaban de frases, frases que olvidaba en la vigilia. (CC I: 180)

Como si alguien me hubiera hipnotizado, recuerdo que llegué a tu casa al final de la tarde abril. Crucé el patio. Pensé que ninguno de mis actos dependía de mi voluntad. (CC I: 181)

Como síntoma positivo, padece también una marcada endofasia, es decir, la percepción de una voz interior que rige sus acciones. En este punto, debemos de distinguir entre percepciones, aquellas en las que el objeto está presente físicamente, y las representaciones, en las que el objeto está presente en nuestra imaginación, es decir, que tiene una existencia exterior o interior. Diferente será la alucinación, que supone una percepción sin estímulo externo vivenciada como verdadera y que se presenta de dos formas fundamentales: como alucinaciones psíquicas o sensoriales. Las alucinaciones siempre se han considerado el sello distintivo de la esquizofrenia (*DSM-IV*). No obstante, es posible su aparición en otros trastornos como los del estado de ánimo y los orgánicos.

Normalmente, se clasifican según la esfera sensorial involucrada siendo: visuales, auditivas, gustativas y olfativas, táctiles, cenestésicas, cinestésicas o motoras. Citaremos, por esto, otros relatos que presentan alucinaciones de diferente tipo difíciles de atribuir a un trastorno concreto. Por ejemplo, en “La cara de la palma”, la mujer tiene un tipo de alucinación cenestésica y auditiva, ya que las alucinaciones cenestésicas afectan al “yo” corporal e interno, como la mano con voluntad propia de este caso y es auditiva porque escucha hablar a su mano, siendo, pues, una alucinación externa<sup>198</sup>.

El narrador de “Azabache” sufre una serie de alucinaciones visuales y reconocidas, y manifiesta celopatía por el amor de su amante hacia los caballos: “por huir de mi tierra me enganché en un barco y por huir del barco me encerraron en un manicomio” (CC I: 249). Pero no es el narrador el único perturbado en la historia, sino también Aurelia, cuya obsesión, por los caballos la llevan a adentrarse en un cangrejal para salvarlos hasta su muerte, la cual no es impedida por el marido debido a los celos de este.

En “Diálogos con un pañuelo” (REP: 40-46) tenemos a una narradora en primera persona que cuenta su encuentro casual con un hombre, momento que la deja alterada mentalmente durante un tiempo hasta lograr vengarse. Los indicios de la obsesión de la mujer se dejan ver desde el inicio: “el tiempo de la realidad se mezcla tanto en mi mente al tiempo imaginado que mi experiencia podría haber sucedido en cualquier época” (41). Tras el robo de un pañuelo de la casa del joven comenta: “dormía con tu pañuelo sobre mi cara, lo llevaba conmigo a todas partes. [...] Llevando sobre mi pecho tu pañuelo, un día llegué a la plaza: estrujando vainillas el pañuelo me habló. Su voz me erizaba. Su voz de hilo susurraba, hablándome de ti” (44). A continuación, tras una larga conversación con el pañuelo sobre el historia amoroso del hombre llega a una conclusión, disfrazarse para provocar otro encuentro con él tras su rechazo inicial. La joven logra su objetivo, provocarlo y arrastrarlo a su apartamento. Tras el encuentro amoroso ella le deja un cuento que ha escrito —evidente referencia directa a la actividad de la autora que abre una posible identificación narradora-autora— y se descubre satisfecha tras completar el castigo. Presenta, pues, una serie de alucinaciones complejas, verbales y auditivas.

La novela *La promesa* en su totalidad podría estudiarse o como un largo sueño o como una larga alucinación por parte de la joven náufraga que “ve” todas las historias relatadas antes de su muerte. Pero podríamos atender a una serie de capítulos concretos de los que sí emergen personajes o reflexiones más propias de una perturbación. Por

---

<sup>198</sup> Véase: Dupré, “Cenestopatía”, en E. Dupré, *Les Cénestopathies. Mouvement Médical*, 23, 1913, 3-22.



ejemplo, Mendiono le dice a Leandro en el capítulo quince, y el tercero que se le dedica a este último:

¿Te acordás de aquella época en que te enamoraste de una voz por teléfono? Te masturbabas oyéndola. Según tus cálculos pertenecía a un ser divino, de quince años pero pervertido, al cual dedicabas tu vida. Después de tres meses conseguiste que la dueña de la voz angelical te viera. Te citó en una confitería. Cuando la viste llegar padeciste de espasmos. Era idéntica a tu prima, con un ojo de vidrio. Su indumentaria, sus palabras, su cara eran las más nauseabundas del mundo. La llamaban Ricura. (PRO: 64)

Interesante fragmento por observar la perversión del joven así como descriptivamente, ya que la joven fea y ruda poseía un nombre antitético, creando así un personaje cómico, casi una caricatura. Atendamos al cuarto episodio dedicado a Leandro, uno de los personajes principales de *La promesa*, quien afirma “Durante mucho tiempo fue mi obsesión. Fue varios hombres para mí. Vuelvo a su cara. Leandro era buen mozo. Algunas personas decían que era horrible. Tenía los ojos azules cuando me hacía confidencias, azules como el agua cuando me hacía sufrir” (PRO: 66-67). En estas líneas se desvela la obsesión de la narradora innominada por este personaje, la cual es evidente por las veces que vuelve al él en la novela, por los detalles que conoce de su vida, por sus celos cuando él prestaba atención a otras mujeres. Su percepción no es real, no concuerda con la del resto. Es curioso, además, el símil del color de sus ojos como esa agua por la que ahora sufre, mismo color del origen de su sufrimiento pasado. Padecería, pues, una alucinación visual, la de su apuesto amante, que sería reflejo de un trastorno obsesivo compulsivo apenas desarrollado en la novela.

Continuamos con el trastorno obsesivo-compulsivo (TOC), para el que las obsesiones serían ideas, imágenes, pensamientos o impulsos que se presentan como invasivos, recurrentes e inapropiados o que causan estrés y ansiedad notables<sup>199</sup>. Así, entre alguno de los síntomas que caracterizan a este trastorno y siguiendo los propuestos de Yale-Brown tendríamos el temor a hacer daño a los demás, a hacerse daño a sí mismo,

---

<sup>199</sup> Según el DSM-IV, los criterios para el trastorno obsesivo compulsivo serían: A) Si hay presencia de obsesiones o compulsiones habría obsesiones definidas por pensamientos, impulsos o imágenes recurrentes durante la perturbación causando una notable ansiedad o molestia; pensamientos impulsos o imágenes que no implican preocupaciones en la vida real; la persona tratará de ignorar estos pensamientos, los impulsos o imágenes obsesivas con otro pensamiento o acto y, por último, el individuo reconocerá esos pensamientos como fruto de su propia mente. B) Durante el trastorno, la persona ha reconocido que las obsesiones o las compulsiones son excesivas o poco razonables. C) Las obsesiones causan una molestia notable, consumen mucho tiempo al día e interfieren con la actividad diaria del paciente. D) No se debe al consumo de ninguna sustancia psicoactiva.

a pronunciar obscenidades o insultos, temor a seguir impulsos no deseados, temor a ser responsable de algún hecho terrible, preocupación excesiva por los animales, pensamientos o impulsos perversos o prohibidos, obsesiones de acumular o ahorrar, religiosas, temor a perder cosas, supersticiones, preocupaciones con la apariencia física, rituales de repetición, de limpieza, de acumulación y colección, conductas autolesivas o automutilantes, rituales con respecto al acto de comer, etc. Al observar la lista de Yale-Brown aquí recogida vemos como casi todos esos síntomas están presentes de una u otra forma en numerosos cuentos de Ocampo. En “Fuera de las jaulas” el profesor llega a poner en peligro su vida y su libertad por los animales, en “La casa de azúcar” la protagonista manifiesta una insufrible superstición, como en “El almacén negro”; preocupadas por su apariencia están las mujeres de “El vestido de terciopelo” o “Las vestiduras peligrosas” entre otras tantas; obsesiones acumulativas hay muchas, pero destaca la de “Del color de los vidrios” o mutilaciones se practica la protagonista de “Malva”.

Otros casos de Trastornos Obsesivos Compulsivo tenemos en el cuento versificado “Anamnesis” (CC II, 76-81) de *Los días de la noche*, que recoge detalladamente por un narrador masculino y doctor, los síntomas claros de la enfermedad mental de su paciente, a saber: un organismo con memoria, absorbe gérmenes y contaminaciones a velocidades incontrolables, un rencor ancestral duerme en sus entrañas, no puede abrir un cajón para buscar un lápiz violeta, no puede recordar la fecha de los cumpleaños, múltiples intentos de suicidio, ama hasta el delirio una voz, una mirada, una frase jamás pronunciada o su pelo sueña por la noche como un arpa. Del diagnóstico exagerado repleto de metáforas pasa a la plena adoración: heredó el cutis de las magnolias, la barriga de una ninfa de bronce, la aguda vista de una bordadora, de Narciso amarse sobre todas las cosas, de un gato la aparente entrega a sí misma o a nadie, el vaivén de la mecedora, la voracidad sexual del sapo, la belleza de Diana Cazadora. Padece pues un narcisismo y un trastorno obsesivo compulsivo, caracterizado por las compulsiones o rituales y por diversas obsesiones: impulsos agresivos, obsesión por el contagio, el orden, obsesiones existenciales, etc.

También, “El sótano” es una historia sobre la locura. La protagonista disfruta del encierro, de la hambruna, conversa con los ratones, cree que los vecinos la espían todo el día, tiene sed y bebe su sudor, tiene hambre y muerde sus dedos y su pelo, presenta, pues, toda una serie de ideas delirantes y casi todos los síntomas de un TOC: las obsesiones y

compulsiones, el reconocimiento de su extrañeza y la asunción de su encierro, la obsesión por sus rituales y por como interfieren tanto en su vida que la llevan a la muerte. Encontramos, asimismo, algún caso del trastorno sádico de la personalidad. Según el *DSM-III-R*<sup>200</sup> el rasgo esencial del trastorno sádico de la personalidad consiste en un patrón patológico de conducta cruel, desconsiderada y agresiva, dirigida hacia los demás, que aparece al principio de la edad adulta y que se manifiesta por la presentación repetida de al menos cuatro de los siguientes síntomas:

1. Haber recurrido a la violencia o la crueldad físicas con el fin de establecer la dominación en su relación.
2. Humillar o dar trato vejatorio a alguien en presencia de otras personas
3. Tratar o castigar con excesiva dureza a alguien que está bajo su control
4. Disfrutar con el sufrimiento psicológico o físico de otros.
5. Mentir con el propósito de causar daño o dolor
6. Conseguir que otros hagan lo mismo que él/ella mediante el temor
7. Limitar la autonomía del otro
8. Fascinación por la violencia, las armas, las artes marciales, las heridas o la tortura.

El trastorno sádico de la personalidad lo padecen varios personajes en estos cuentos, en su mayoría hombres. Por ejemplo, Chango de “El pecado mortal”, recurre a la violencia al obligar a la niña a ver como se masturba, destruye su muñeca para hacerla sufrir, miente y disfruta, siente placer con la visión que provoca a la niña. Asimismo, Chango disfrutaría de su exhibicionismo, un trastorno clasificado como parafilia y de identidad de género por el *DSM-IV* caracterizado por impulsos y fantasías sexuales intensas y recurrentes que entrañan la exposición de los propios genitales a un extraño. Relacionado con él está la paidofilia, que es la fantasía e impulso sexual intenso y recurrente que entraña la actividad sexual con niños. Sería pues, el trastorno padecido por Chango, el sirviente anterior de “El pecado mortal” o el violador de “La calle Sarandí”.

O presa del delirio o sádico podría ser el marido de “Los celosos”, quien agrede a su mujer físicamente, desconfía de ella, la persigue, desea su fealdad y la tiene bajo su control, de ahí que ella se vea obligada a escaparse hasta para ir al dentista. Asimismo, su mujer padece otra patología, un trastorno dismórfico corporal (TDC), que es aquel en el

---

<sup>200</sup> American Psychiatric Association (APA). (1987). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (DSM-III-R), Washington, DC-, Apéndice.

que existe una preocupación fuera de lo común por algún defecto, real o imaginado, que provoca preocupación, ansiedad, rituales, etc.

En el capítulo dedicado a los objetos y al fetiche, ya comentamos la obsesión que despiertan los objetos en muchos de los personajes de la narrativa ocampiana, pero su definición clínica lo valora como un trastorno que se solapa con otros tantos. Los criterios del *DSM-IV* para el fetichismo implican impulsos sexuales, fantasías sexuales o conductas que conllevan el empleo de objetos sin vida. Si la conducta consiste en vestirse con ropa del sexo opuesto, lo cual provoca placer en el individuo, hablamos de fetichismo travestista, lo cual no tiene que confundirse con ningún trastorno que implique la identidad de género. Dicho fetichismo travestista es el que muestra la niña de “Las vestiduras peligrosas”, quien goza al vestirse de varón, aunque el resultado no fuese el esperado. El más común de todos los fetiches, clínicamente, es que se focaliza en una prenda de vestir. La mirada va a la prenda, hiperfeminiza a la mujer, como en “El vestido de terciopelo”, que vuelve a acabar en tragedia, ya que como Israel comenta:

L'hystérique joue la femme. C'est dire tout d'abord que si elle la joue, elle n'est pas sûre de l'être, au contraire. D'où l'exagération des critères féminin, critères tels qu'ils ont été glanés dans l'entourage familial, social [...] ; cette hyperféminité va se traduire dans le vêtement [...] c'est la fonction de masque qu'il jouée pour le vêtement qui attirera l'attention, le regard. Le vêtement montre qu'il cache quelque chose. Il ne montre pas ce qu'il cache, mais il indique qu'une chose est là cachée ou à cacher.<sup>201</sup>

La importancia del vestido para Israel sirve para situar la explicación de Artemia sobre la seducción, ya que este personaje juega a ser mujer, pero siéndolo, claro está.

Por otra parte, el fetiche se asocia íntimamente con una parte del cuerpo femenino. En el caso del último relato podría estudiarse como un caso de exhibicionismo puro, ya que ella obtiene placer con la mirada de los otros, con el desnudo y las transparencias, síntoma de un comportamiento extravagante.

Hay otros tantos trastornos representados aunque de forma minoritaria, por ejemplo, en “El novio de Sibila” a la chica podríamos otorgarle un tipo de delirio erotomaniaco, una especie de amor platónico en el que ella, que sufre el delirio interpreta erróneamente todas las señales de la otra persona, en este caso de su sobrino Armando, como si fueran signos de su amor hacia ella. Es un síntoma que pueden presentar personas con esquizofrenia paranoide, pero estas suelen inventar historias o interpretar

---

<sup>201</sup> Lucien Israel, *L'hystérique, le sexe et le médecin*, (Paris : Masson, 1977), 52.

señales más que con contenido amoroso con persecuciones o delirios de grandeza. No obstante, para diagnosticar una esquizofrenia paranoide es esencial que el paciente no tenga constancia de la enfermedad, por lo cual, dado que Sibila murió creyendo su enamoramiento, podría estar más próxima del segundo caso. Lo que nos desvela su locura, junto a un posible crimen, es el cierre de la narración:

- ¿Usted estaba de novio con Sibila?
- No. ¿Quién le dijo eso?
- Ella –le respondí.
- La mataría –me dijo–. Soy el sobrino y nada más.
- Está muerta –protesté.
- Ya sé. ¿Pero qué derecho tiene de mentir? (CC I: 374)

Es algo similar a la enfermedad mental de “La paciente y el médico”, en la que ella muestra síntomas de un trastorno obsesivo-compulsivo. La joven tiene un amor obsesivo por su médico con cuya manipulación disfruta: lo acosa, le escribe y concluye con beber veronal para atraerlo a su casa a una consulta. Como era de prever, solo se envenena, a la manera de las heroínas enamoradas clásicas. Como su nombre indica, en “Visiones” se nos narran las alucinaciones de una mujer enferma y encerrada que relata su experiencia en un sanatorio, lo que siente, los gritos de los pasillos, la dieta, lo que ve y oye tras la ventana, las visitas de la enfermera, las dolorosas auscultaciones. Durante su estancia duda varias veces de si estará muerta:

Antiguamente llevaban regalos a los muertos. ¿Estaré muerta? Me traen un ramo fétido de lágrimas de la Virgen, dos camisones verdes, dulce demasiado dulce, corazones de chocolate, un ramo de rosas, que me repugna, una planta de ciclamen, que regalo a la Virgen, una caja de bizcochos, caldo que me da náuseas.  
[...] A los muertos ahora se los despoja de todo lo que tienen, de los anillos y de las emplomaduras, porque son de oro, de los ojos, porque la córnea se utiliza para otros ojos, de la piel o del pelo, porque se hacen injertos y pelucas. No me han quitado nada: no estoy muerta. (CC I: 354)

Tiene una personalidad fragmentada, como en “La vida clandestina” en la que un hombre se perderá en la búsqueda de su verdadera voz e imagen, nunca devueltas, según él, tal y como deberían ser por el espejo o por el sonido. Así, el joven le confiesa al narrador: “Cuando grito, no es con mis palabras, ni con mi voz, que el eco responde. No solo eso me da miedo; me dan miedo los espejos, donde no me veo a mí mismo reflejado, sino a otro muchacho diferente, totalmente diferente” (CC I: 405). Perseguido por su doble, por una sombra que no le corresponden y unos ecos por los que la mujer cree que

es infiel, “se fue a vivir al desierto. Rendido, se acostó a dormir. Luego vio su impronta en la arena, que no guardaba relación alguna con su cuerpo; le dibujó ojos y boca, y le modeló una oreja, donde susurró el final de esta historia, que nadie sabrá” (CC I: 406).

Otra serie de ideas delirantes se deducen de la escritura infantil del “El diario de Porfiria Bernal”, pero debido a que el diario supone una producción literaria y manipulada, no podemos tomar muy en serio lo que en él afirma la perturbada niña. Dado que la dedicatoria escrita por la profesora dice: “Escribo para Ruth, mi hermana, y para Lilian, mi hermana de leche [...] Escribo también para la conocida *Society for Psychological Research*; tal vez, algo, en las siguientes páginas, pueda interesarle, pues investiga los hechos sobrenaturales.” (CC I: 460), aumenta, en cierto modo, la veracidad de lo que se va a contar, acercando los límites entre ficción y realidad y fijando un testimonio sobre la perversión, o las visiones, si es que fueron reales, de la chica.

Foucault consideró la locura como una especie de infancia cronológica, social, psicológica y orgánica del hombre que puede desvelar la verdad de este.<sup>202</sup> Es la concepción que más se aproxima a la narrativa de Ocampo como hemos observado. En ocasiones los adultos, con actitudes excesivas o ideas delirantes están más próximos a la actuación infantil, obsoleta e incomprensible años después, que al de un loco. La locura, al igual que hechos fantásticos, o la infancia, se rige por sus propias leyes. Los tan frecuentes personajes femeninos asumen actitudes exageradas, próximas al histerismo, al comportamiento neurótico y en ellos primará el deseo frente a la ley, creando unos cuentos que se rigen por la ley del deseo o que serán, prácticamente, la escritura de la alucinación de un personaje. Desde los surrealistas hubo cierta atracción por el gusto de las obras de productores enfermos como resultado de la libertad y producto del inconsciente. El artista crea nuevos mundos, como el enfermo mental, y se mueve en ellos. Estos autores, y otros tantos fantásticos, elaboran una arquitectura de la perturbación, desde sus cimientos hasta sus más intensos síntomas. En ellos, la neurosis, las obsesiones y fobias aprovechan el disfraz de la palabra y si lo descrito se trataba simplemente de una alucinación, el relato se queda en la mera descripción de una neurosis o un delirio, aunque Ocampo irá más allá en algunos casos. En *Autobiografía de Irene* aparecen con mayor profundidad problemas de índole psicológica y parapsicológica en los que ahondará en sus obras siguientes, aunque la presencia de perturbados y de síntomas de ciertas patologías será una constante en todas sus obras

---

202 M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, (París : Gallimard, 1972), 538.

sean del género que sean. De este modo, al lector se le plantean tres posibilidades en estos relatos: si lo narrado es una patología, algo infrecuente o mera fantasía.

#### 4.7.4 La ilusión autobiográfica

Comencemos diciendo que la obra narrativa de Silvina Ocampo es enteramente ficcional y que la categorización de la misma como fantástico puro, como maravilloso o sobrenatural es complicada ya que su prosa fluctúa, como hemos visto, en diferentes direcciones a lo largo de su carrera, aproximándose incluso a lo policial y a la literatura infantil. La vinculación que aquí se trata de demostrar a través de un corpus que incluye toda su prosa, es decir sus diecisiete colecciones de cuentos publicadas, otros tantos inéditos así como la pareja de novelas *La promesa* y *La torre sin fin*, no es arbitraria ni mucho menos disparatada. Afirmamos con rotundidad que nada de lo narrado en estos cuentos es autobiográfico. Tan solo encontramos ciertos momentos autoficcionales que podríamos vincular con la autora. Los estudios generales sobre la autobiografía como género literario comienzan en el siglo XIX como resultado de la problematización del yo y su representación. Partiendo de Wilhelm Dilthey, el género se acotó en un primer momento cuando se vinculó la experiencia del yo con el mundo histórico circundante. Por otra parte, George Gusdorf, creyó que el problema principal de este género era el vínculo que se establecía con la escritura entre texto-sujeto añadiendo que la autobiografía “exige que el hombre se sitúe a cierta distancia de sí mismo, a fin de constituirse su unidad y en su identidad a través del tiempo”<sup>203</sup>, es decir, creando una continuidad y una causalidad entre hechos más o menos natural. Posteriormente, en 1980 James Olney<sup>204</sup> entendió la autobiografía como una forma de expresar y reflejar la vida del autor, poniendo el acento en el yo y atribuyéndole el estatuto ordenador de la memoria. En el papel de la memoria en la autobiografía coincidió con su predecesor Gusdorf, en el sentido en que para ambos era una facultad que no funcionaba ordenada y fielmente, sino que puede traer al presente los acontecimientos de forma diferente a como sucedieron, de tal modo que más que ordenar la vida la reconstruyen y reordenan. Por

---

<sup>203</sup> George Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía” en *Suplemento Anthropos*, núm. 29, (diciembre de 1991): 12.

<sup>204</sup> James Olney, “Algunas versiones de la memoria. Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, *Suplemento Anthropos*, núm. 29, (diciembre de 1991): 33

otro lado, el psicoanálisis presentó una propuesta con respecto al aspecto autobiográfico de la literatura. A la hora de hablar de la construcción de la subjetividad que con la escritura se realiza, el aporte freudiano vincula el lenguaje –como representación– y la conciencia –estudiada como conciencia de sí, captándose en la evidencia e inmediatez del *yo soy*. Es, pues, la escritura, la que ya habían probado los escritores y filósofos el primer método de acceso al inconsciente. Por su parte, en cuanto a la intervención femenina en este género, Sidonie Smith indica que desde el Renacimiento la autobiografía ha sido un género androcéntrico promovido por la ideología patriarcal que la mujer siguió únicamente si no quebrantaba la perspectiva patrilineal<sup>205</sup>. Concluimos con Paul de Man (1919-1983), para quien la autobiografía no se trataba de un género literario como tal, sino una “figura de lectura y entendimiento”<sup>206</sup> que puede aparecer en cualquier género literario tradicional. Para él, en la autobiografía el autor da su nombre a algo inerte, a un pasado ya muerto, es decir, es la personificación de la voz y del nombre, la desfiguración de aquello que carece de forma. No obstante, estos estudios previos culminaron con la definición aportada por Lejeune en 1975 de autobiografía la cual ha sido la más vigente en los estudios narratológicos hasta entonces, según él, es el “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de la personalidad.”<sup>207</sup> Concluimos que estamos ante textos con un género híbrido en el caben muchos tipos formales o textuales con mayor o menor presencia del autor, pero que salvo excepciones no nos harán equiparar al narrador con el autor. Así pues, por introducir un ejemplo al respecto, en la segunda colección de relatos *Autobiografía de Irene* no hay coincidencia ninguna entre el sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado. El narrador real, Silvina Ocampo, crea una narradora ficticia, Irene, que a pesar de que ya el título nos adelantaba su naturaleza genética, no habrá coincidencia entre autor y narrador en ningún momento, aunque sí se cumple el presupuesto de la autobiografía como una escritura próxima a la muerte a un periodo vivencial. Además, el hecho de que este se trate de un volumen de cuentos es otra de las rupturas del pacto autobiográfico imprescindible para Lejeune. Si bien, como característica constitutiva del género está tener como origen narrativo un recuerdo o la memoria en sí, lo que no se cumple en el relato homónimo ya que es precisamente la

---

<sup>205</sup> Sidonie Smith, “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”, (Suplemento) *Anthropos*, núm. 29, 1991, 93.

<sup>206</sup> Paul de Man, “Autobiografía como desfiguración”, (Suplemento) *Anthropos*, núm. 29, 1991, 114.

<sup>207</sup> Philip Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*. (Madrid: Megazul – Endymion, 1994), 50.



carencia de recuerdos lo que marca la historia de Irene y lo que le permitirá la escritura es la retención de dichos recuerdos que se escapan progresivamente. “Autobiografía de Irene” comienza en el presente de la escritura, pero ese presente es precisamente el momento de la muerte: “ni al día de mi cumpleaños ansié llegar con tanto fervor como a este momento de dicha sobrenatural...Hoy estoy muriéndome” (CC I: 158), aunque sí hay que señalar que el inicio del relato sí es tradicional, ya que comienza con la ubicación espacial y temporal de la protagonista: “Me llamo Irene Andrade. En esta casa amarilla [...] nací hace veinticinco años. Soy la mayor de cuatro hermanos [...] Mi abuelo materno era francés [...]” (CC I: 158-159) para continuar con la descripción de su linaje, bisabuelos o familia paterna. Pero, paradójicamente el cuento es la exposición de los recuerdos de alguien incapaz de recordar. En la autobiografía tradicional el yo autor construye discursivamente su pasado, pero para la joven no hay pasado recurrente de ser relatado al padecer amnesia, otro de los problemas mentales frecuentemente utilizado en su obra junto con su opuesto, la adivinación o la premonición. Esta singularidad, quizás única y por ende fundante de la autobiografía, podría ser formulada axiomáticamente en la lógica del sujeto: “Yo se escribe a sí mismo como otro “se transforma en Él (se) escribe al (en el) otro como sí mismo.”<sup>208</sup>

Reiteramos que la obra de Silvina Ocampo, salvo alguna excepción textual publicada *post mortem* es enteramente ficcional y en la mayoría de los casos fantástica. Frecuentemente, en su narrativa irrumpe una determinada figura de autor que imanta lecturas e interpretaciones críticas en diversos sentidos aproximándose a una vertiente realista. Así, esa vinculación de lo fantástico con la autoficción o la autobiografía parece un binomio casi imposible de resolver con el corpus que estudiamos y que se complica con la dificultad de conocer datos fiables de su propia vida ya que fue una mujer retraída que se negó prácticamente a toda publicación de reportajes o entrevistas espontáneas. Además, nunca se cumplirá totalmente el “pacto autobiográfico” denominado por Lejeune al no coincidir la identidad del nombre del autor y del personaje y solo tendremos algunas traslaciones a la prosa de hechos, lugares y personas reales, además de citas, remisiones y meditaciones atribuibles a su persona. El primer anclaje de lo real, de lo autobiográfico en el relato se encuentra en que la escritora no puede prescindir de su condición femenina aunque, simultáneamente, la eliminación del nombre propio en la ficción, como sucederá siempre, acabará con todo reducto de realismo. En segundo lugar,

---

<sup>208</sup> Nicolás Rosa, *El arte del olvido. Sobre la autobiografía*, (Buenos Aires: Punto Sur, 1990), 56.

tal y como su hermana Victoria reseñó en *Viaje Olvidado*, aparece aquí “una persona disfrazada de sí misma” y resalta, ante todo, la presencia de lo onírico, componente que permanecerá en todas sus recopilaciones posteriores, mezclado con los recuerdos reales y experiencias posibles:

Los cuentos de Silvina Ocampo son recuerdos enmascarados de sueños; sueños de la especie de los que soñamos con los ojos abiertos.” Estos recuerdos, relatados bajo la forma de cuentos y mezclados de abundantes invenciones habrían podido ser los míos; pero eran distintos, muy distintos de tono, muy distintos de *découpage*.<sup>209</sup>

No obstante, lo que nos interesa de su comentario es como la aguda Victoria observa ya desde la primera obra esa presencia de los recuerdos, recuerdos que se llenan de intersticios en las ficciones de su hermana. Igualmente resalta esa tendencia a lo onírico, a la infancia o a la distorsión que impone la memoria sobre nuestras vivencias que impregnará toda su producción. Al basar sus cuentos en sensaciones e historias irracionales, su orientación literaria se apoya “en un mundo de sentimientos, intuiciones, sensaciones, miedos, sueños, obsesiones y traumas, al que en muchas ocasiones se puede atribuir una inspiración autobiográfica.”<sup>210</sup> Si bien, todo intento de vinculación fundamentada de las ficciones de Silvina con su biografía puede resultar inútil e insatisfactorio debido a la cantidad de interferencias entre el plano ficcional y el real y el movimiento constante entre la ficción, la autoficción y el trabajo con la memoria. Además, la confusión que se originará en muchas colecciones se debe al predominio de la primera persona, la cual nos situará ante un posible yo autobiográfico que estuvo presente en otros autores fantásticos. Al respecto:

Tanto en Ocampo como en Cortázar, aunque en un grado o modalidad diferente que en Lugones o en Borges, intervienen como marcos o referencias fundacionales para ilustrar estados de alma y experiencias personales, así como una visión del creador y de la creación, como sucede en *Los reyes* de Cortázar (1947) o en *La furia* y otros cuentos de S. Ocampo. Evocados o sugeridos implícitamente, a través de rasgos, las furias, pasados por un tamiz de cercanía que da la presencia de lo regional, de lo local o de lo cotidiano como primer plano manifiesto, se presenta en “La creación” como sustrato de toda la producción cuentística de S. Ocampo.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> Victoria Ocampo, “Viaje Olvidado”, 119.

<sup>210</sup> Fernández, T. “Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo”, 9.

<sup>211</sup> Norah Dei Cas, “La creación autobiográfica de Silvina Ocampo o lo obvio y lo obtuso del cuento fantástico”, *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo et Julio Cortázar, America-cahiers du CRICCAL*, 17, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, 219.

Sin embargo, tenemos que añadir que esta posibilidad de un yo real y vinculable a la propia autora se abandonará totalmente en la segunda colección de relatos, *Autobiografía de Irene* de 1948, muy próxima a los presupuestos borgianos y en la que no habrá coincidencia alguna entre el sujeto de la enunciación con el del enunciado, ni tampoco posible vinculación espacial o circunstancial con su persona. En el resto de la narrativa ocampiana se realizan al mismo tiempo juegos miméticos o especulares, en los que el yo presente se proyecta en el yo pasado. Esta es una de las lecturas que Panesi hace de la obra de Silvina, eso “que se desprende de esa vertiginosa correspondencia que llamamos “ser otra”, “convertirse en otra” o también “la multiplicidad de las voces que nos habitan”. De hecho, la exploración de la otredad es uno de los grandes temas de su escritura, otredad que no tiene por qué ser externa, ya que Ocampo estudia sus otros yos, los que pudieron haber sido, los que fueron o los que serán según el acto de adivinación.

Este apartado además tiene un origen evidente para el lector, y es la continua vacilación a la que se le expone debido a una posible verdad tras lo acontecido debido a la actitud del narrador o personajes ante los hechos. Por ejemplo, en “Malva”, la narradora en primera persona nos cuenta cómo su amiga que pone nombre al cuento se devoró a sí misma. Hecho inverosímil inicialmente, pero que debido a que las intromisiones narrativas será expuesto como veraz, así, la narradora afirma:

Quando pienso en esta historia creo que soñé, pero la prueba de que no sueño está en los comentarios y chismes que oí a mi alrededor.

Luego, tras su muerte continúa insertando esas típicas reflexiones que podríamos atribuir al pensamiento de la autora:

No creo que nadie la quisiera mucho; a mí se me cayeron las lágrimas.  
¿Acaso uno quiere a las personas por sus cualidades morales? El cariño es un misterio.

De la cuestión biográfica debemos de pasar a otro gran tema de la escritura de Silvina y que ya fue apuntado por Victoria Ocampo en la citada reseña publicada en *Sur* y es la aparición real de Silvina Ocampo en su escritura, de su persona, sus recuerdos y su infancia y es lo que ha sido calificado como autoficción. El problema teórico que emerge a la hora de calificar algo como autoficción se debe a la combinación de material biográfico y ficcional dentro de un texto. Esta nueva categoría incluye contenido subjetivo recurriendo al mismo tiempo a la invención de voces, como se hace en la

novela. El neologismo autoficción, acuñado por Doubrovsky (en *Fils* (1977)) designa la ficcionalización de acontecimientos reales en un texto literario que despierta dudas en el lector provocadas por un escritor que está dispuesto a difuminar las barreras entre el texto histórico o puramente autobiográfico y lo ficticio. Más tarde, en *Ejércitos de la oscuridad* hay algo a nivel del contenido que podríamos clasificar como un recuerdo, que casi constituye un microrrelato y que a su vez parece aludir al argumento de “Ulises”: “Cuando era niña se sentía viejísima. Trató de arrugarse la cara. Cuando era vieja se sintió joven y quiso arrugarse, pero le sobró tanta piel que se mandó hacer otra persona que la destituyó.”<sup>212</sup> Con “Ulises” se asemeja en la presencia del niño, física y mentalmente anciano es adoptado por unas trillizas mayores con conducta infantil y ridícula. Cansado de su situación, recurre a una pitonisa que lo hace parecer acorde a su edad, después las trillizas demandan el mismo servicio, el conjuro se invierte y así sucesivamente hasta que el niño, arruinado, se ve incapaz de pagar el filtro de la juventud. Ambos textos, el fragmento y el cuento, se asemejan en el desajuste de la edad y apariencia y la recurrencia a un sujeto externo para revertir la situación. Es este, además, un motivo relacionado con la máscara y el disfraz, la persona oculta por otro rostro y también la apariencia corporal como algo que se puede cambiar como un vestido. “Ulises” es un relato narrado en primera persona por un amigo de la infancia, quien desde la visión de un adulto rememora los hechos y los diálogos con más madurez e incluyendo reflexiones sobre lo ocurrido, así, por ejemplo, comenta:

- ¿Qué es un somnífero? –pregunté.
- Una droga que te hace dormir, ¿qué va a ser?
- ¿Qué es una droga?
- Buscá en el diccionario. No soy un maestro.

Este diálogo no parece que pudiera existir entre un niño de siete años y otro de seis, pero en mi memoria así ha quedado grabado y si los términos en que nos expresábamos no eran exactamente los mismos, el sentido que queríamos dar a nuestras palabras era exactamente el mismo. (CC II: 33)

La exploración de la otredad es uno de los grandes temas de su escritura, y no una otredad externa, sino como sus otros yos, los que pudieron haber sido, los que fueron o los que serán según el acto de adivinación.

El problema teórico que emerge a la hora de calificar algo como autoficticio se debe a la combinación de material biográfico y ficcional dentro de un texto. Esta nueva

---

<sup>212</sup> Ocampo, *Ejércitos de la oscuridad*, 75.

categoría incluye contenido subjetivo recurriendo al mismo tiempo a la invención de voces, como se hace en la novela, pero este subgénero despierta dudas en el lector provocadas por un escritor que está dispuesto a difuminar las barreras entre el texto histórico o puramente autobiográfico y lo ficticio. En estas obras caben la conmemoración de hechos o vivencias personales, evocaciones y reflexiones privadas entremezcladas con acontecimientos o personajes puramente ficticios e imaginarios. Mas, volvamos a Freud, ya que Doubrovsky se vale de su aportación sobre el desdoblamiento del sujeto en el yo y el otro, siendo este último el inconsciente que emerge en el discurso mediante la presencia del receptor (o analista). La ficción autobiográfica sería un texto autoalusivo por momentos al mismo tiempo que novelesco o fantástico. Esto se logra mediante diferentes mecanismos de deformación, ocultación o fabulación alejando la posibilidad de que el autor sea el referente textual en todo momento. Al respecto, como indica Molero de la Iglesia, “los procedimientos de autorrepresentación en una ficción autobiográfica tienen que ver tanto con la imagen que el autor quiere plasmar de sí mismo, como con sus planteamientos estético-representativos.”<sup>213</sup> Además añade:

la ficción autobiográfica recoge contenidos personales del orden de la suposición y el deseo, pudiendo remitir a un fragmento de la existencia o de la personalidad, pero también a un estado psíquico o a una fantasía del escritor sobre su persona, lo que exige a menudo trazar una figura textual que contenga los desdoblamientos personales.<sup>214</sup>

El autor se narra a sí mismo y a su pasado de distintas maneras, siendo la ficción fantástica el método que toma Silvina Ocampo, modelo discursivo en el que la autora pierde la responsabilidad sobre lo dicho. La abundante recurrencia a la primera persona otorga a la escritura un acento autobiográfico falso en la mayoría de los casos que dota al relato de un mayor perspectivismo e incrementa la ambigüedad.

En “La liebre dorada” la narradora se dirige a un tú preciso: Jacinto, al que le confiesa: “Este no es un cuento para niños, Jacinto, tal vez influenciada por Jorge Alberto Orellana, que tiene siete años y que siempre me reclama cuentos, cito las palabras de los perros y de la liebre, que lo seducen”. Narradora y autora comparten pues actividad y no solo eso, sino que dos de los perros, Ajax y Dragón, tienen el mismo nombre que los que poseyeron la pareja Bioy-Ocampo. Esa ambigua primera persona nos lleva a comentar

---

<sup>213</sup> Alicia Molero de la Iglesia, “Figuras y significados de la autonovelación”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006, El URL de este documento <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>. [Consultado el 25/01/2016]

<sup>214</sup> *Ibid.*

que cuando un personaje pronuncia un discurso que podríamos decir que equivale a la voz de la autora hablamos de un “autor ficcionalizado”, tomando la clasificación de Colonna<sup>215</sup> sobre la autoficción, lo que él llamaría autoficción autorial, en la que el escritor no se desdobra en un personaje pero sí está presente en el texto con sus comentarios y digresiones, manteniéndose al margen de la trama, frente a la pura autoficción, que definió como “une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)”<sup>216</sup> Colonna siguió a su maestro Gérard Genette, quien en *Ficción y dicción*<sup>217</sup> sostuvo que cuando la identidad de nombre entre autor y narrador no nos lleva a realizar un pacto referencial, ya que estamos ante un texto de ficción, lo más probable es que no exista tal identidad. Para el narratólogo, la identidad solo se alcanzaría si el autor asume la veracidad del texto en el que participa.

Mediante la deformación, en estas obras cabe la conmemoración de hechos o vivencias personales, evocaciones y reflexiones privadas entremezcladas con acontecimientos o personajes puramente ficticios e imaginarios. Al respecto, siguiendo a Molero de la Iglesia y en la línea de la lectura que realizó Panesi de la obra de Silvina Ocampo,

la ficción autobiográfica recoge contenidos personales del orden de la suposición y el deseo, pudiendo remitir a un fragmento de la existencia o de la personalidad, pero también a un estado psíquico o a una fantasía del escritor sobre su persona, lo que exige a menudo trazar una figura textual que contenga los desdoblamientos personales.<sup>218</sup>

De todos modos, nunca podremos denominar a ningún relato como biográfico o autoficticio estrictamente, sino que nos topamos con lo autoficción autorial de Colonna<sup>219</sup>. Además, en este modelo discursivo fantástico, el autor pierde genéricamente la responsabilidad sobre lo dicho ya que cabe la posibilidad de que lo aludido sea parte

---

<sup>215</sup> Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, (Auch : Tristram, 2004). Además de la categoría mencionada establece las modalidades de autoficción fantástica, en la que el autor se encuentra en el centro de la obra aunque la historia sea irreal; la autoficción biográfica, una mezcla de datos reales combinados con una trama verosímil; y tercera, una autoficción especular, en la que el autor no es figura central y se limita a pronunciar reflexiones metaliterarias.

<sup>216</sup> Colonna, *L’Autofiction. Essai sur la fictionalization de soi en littérature*, Tesis Doctoral, t. I, E. H. E. S. S., 1989.

<sup>217</sup> Gérard Genette, *Ficción y dicción*, (Barcelona: Lumen, 1991).

<sup>218</sup> Alicia Molero de la Iglesia, “Figuras y significados de la autonovelación”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2006. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>. Consultado el 25/01/2016.

<sup>219</sup> Vincent Colonna en Casas, Ana (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, (Madrid: Arco Libros, 2012), 41.

de la ficción y no de la realidad debido a la vinculación de la narrativa fantástica al perspectivismo de lo sucedido, lo que conlleva una ambigüedad intrínseca, la cual fue ya aludida por Todorov y que aumenta en el caso que nos ocupa al aceptar la posibilidad de que lo narrado tenga vinculación con la realidad.

Formalmente, contamos con ejemplos de la mirada pictórica de Silvina, de una narradora que descompone imágenes, se detiene en el color y describe a través de un vidrio deformante, posible influencia de su formación surrealista y cubista en París. De esa realidad en la que se ubican sus relatos reconocemos datos o episodios de la vida de la autora, así como se ponen en boca de los personajes afirmaciones o planteamientos que atribuiríamos a ella. Comienza pues un juego de simulación que sitúa a la mujer en primer plano, ya sea como narradora o protagonista. En un primer nivel enunciativo atribuible a la experiencia personal de nuestra escritora están esos cuentos que reflejan sus orígenes cosmopolitas, la ubicación de sus relatos en palaciegos recintos de Buenos Aires, de San Telmo o San Isidro, de sus decorados y sus jardines como sucede en, “Nocturno”, “El corredor ancho del sol”, “Cielo de claraboyas” o en la quinta llena de sillas solemnes y cajas de bombones de “La mujer inmóvil” en la que habita una extravagante protagonista. De igual forma, destaca la constante presencia del servicio doméstico o de las institutrices extranjeras como en “El vestido verde aceituna”, “El caballo muerto”, “El retrato mal hecho”; los viajes a Europa que se narran en “El pasaporte perdido” o, de nuevo, en “El vestido verde aceituna”, las habituales fiestas y rituales burgueses a los que se vio sometida desde la infancia o cuentos que relatan el proceso de creación, tanto de la escritura como de pintura: “La sinfonía”, “La creación”, “La lección de dibujo”, “Los retratos apócrifos”, “Algo inolvidable”, “Del color de los vidrios” o “La lección de pintura”. Por otra parte, está el dibujo de personajes o ambientes reales, de hecho hasta Ajax, el perro de Bioy y Silvina está retratado en “Nueve perros” del libro *Los días de la noche* (1970), mismo cuento en el que aparece Lurón, al que se le dedica un poema, “Epitafio a Lurón” en *Espacios métricos* (1945). Además, el tono confesional de muchos de sus relatos aumenta la ambigüedad con respecto a quién habla en ellos, como es el caso del yo en primera persona femenina que aparece en “Cielo de claraboyas” o “La calle Sarandí”. Así, en el último cuento citado tanto narradora como Silvina tienen seis hermanas y mientras que el yo del relato las pierde a todas, Silvina solo sufrió la muerte de Clara. Este dato nos puede servir de

punto entre lo real y la ficción, como seis hermanas hay en “La familia Linio Milagro”, donde también evoca la casa familiar, así como otros tantos cuentos.

Si hay un periodo vivencial en el que predomina lo autobiográfico en la obra de Silvina Ocampo es la infancia, “la experiencia personal más literaturizable, o lo que es lo mismo, mitificable” como indicaba Alberca<sup>220</sup>. Por ejemplo, en “La lección de dibujo”, la protagonista es una artista adulta, Ani Vlis, anagrama de Silvina que al igual que la autora comenzó tomando clases de pintura desde la infancia. Una inscripción nominal que nos conduce casi inevitablemente, a la pregunta por la autoficción y sus condiciones, aunque sean pocos los relatos que presentan la misma identidad nominal entre autor, narrador y protagonista que propone Alberca al definir autoficción, ni tampoco el “pacto ambiguo” resultante de la vacilación entre pacto novelesco y referencial, ya que la narración se desenvuelve dentro del contrato de lectura ficcional. Asimismo, en *La promesa*, novela compuesta por treinta y seis episodios que se corresponden con un personaje, está de nuevo esa Ani Vlis, de la que dice: “conocí a Ani Vlis en un espejo al entrar subrepticamente en un cuarto de la casa donde habitaba con su familia”, aumentando la imagen especular, Silvina ante un espejo conoce a su otro yo, ve su imagen invertida como lo está el nombre que le dará en la escritura.

Otro relato, “Dos cuentos para un prólogo” se inicia así:

Cuando yo era chica me turbaba un cuadro del cuarto de mi madre: dos niños, vestidos de negro, sentados sobre una cama y, en la oscuridad del fondo, la amenaza de un crimen. Eran los príncipes encerrados en la torre de Londres, allá por el año 1483.<sup>221</sup>

Un cuadro del cual le pidieron al personaje la elaboración de un cuento en la escuela. Lo curioso de la historia de esa niña escritora es que la semilla de la historia, esa visión del cuadro fue una visión real del grabado *Los príncipes en la Torre*, de Samuel Cousins sobre un óleo de John Everett Millais que se conserva en Villa Ocampo. Sin embargo, el desenlace de la historia tradicional es manipulado o no cerrado, ya que Silvina los da por muertos, final no resuelto históricamente. Otras veces juega con el lector, como es el caso de “Creación” de *La furia*, subtulado como “Historia autobiográfica” y que nada tiene que ver con su vida. Otra forma de dar veracidad a lo leído es incluir, como en “El diario de Porfiria Bernal” una dedicatoria a una institución

---

<sup>220</sup> Alberca, Manuel ¿Existe la autoficción hispanoamericana?, *Cuadernos del CILHA*, NÚM 7/8, 2005-2006.

<sup>221</sup> Ocampo, *El dibujo del tiempo*.



real y reconocida: la *Society for Psychical Research*, haciendo vacilar al lector ante lo que va a leer y abriendo la posibilidad de destapar una grieta entre la ficción y la realidad y que el relato se trate de un testimonio. Una confesión, que normalmente se impone como discurso verdadero aquí sirve para falsear la historia y que podemos extender al resto de su obra, si aparece el tono confesional, normalmente lo relatado se alejará de la realidad. Por otro lado, en “Cedro”, comienza relatando el principio mismo de la escritura de ese cuento en concreto:

Alguien me pidió un cuento. Hay veces que un cuento sale naturalmente de mi máquina. Una máquina misteriosa que a veces se descompone, cuyas letras salen de su sitio. [...] Pero “Antes de haber escrito ese cuento, cuyas frases acuden a mi mente con esmero, lo veo ya escrito, con letras nítidas, con muchas tachaduras tal vez. Otras veces lo busco asiduamente, desesperadamente. Se esconde en no sé qué laberinto del sueño donde surge su primera frase, al principio, indescifrable y luego clara como la palabra que aquí escribo: Cedro. (REP: 62)

Sin embargo, luego las flores cobrarán vida y las sirenas habitarán los bosques, por lo que el pacto de realidad desaparece en pocas líneas. “Cedro”<sup>222</sup> una de esas estructuras típicas de Ocampo de cajas chinas en la que hay un cuento dentro de otro, o cuento en abismo. Cuento confuso debido a la proliferación de niveles narrativos y la focalización cambiante. Se inicia en primera persona por una narradora escritora a la que se le ha encargado un cuento y que podríamos relacionar con facilidad con la autora. El cuento relata el proceso de escritura del cuento y de donde procede la inspiración de cada episodio. Las evocaciones que palabra escrita le suscita y el porqué de cada elección durante la redacción. Otro cuento con semejante estructura es “El cerrajero”, en el que una escritora solicita los servicios de un cerrajero para abrir una caja fuerte. Con el mismo hombre se encontrará tiempo después para acabar hablando del proceso: de escritura de poemas, de su aparición en los periódicos de Buenos Aires para concluir el cuento de manera ambigua y circular: con la misma oración con la que se inició:

Huyó como la otra vez. La sangre tiene gusto a tinta. Con esta tinta mía escribiré la historia de lo que pasó.  
“Llegó el cerrajero. Sin mayores esperanzas lo recibí...” (CC.II: 257)

El aprovechamiento consciente de la primera persona para crear ambigüedad en el lector crea una falsa identidad que cuando es femenina y narra hechos que podrían haber

---

<sup>222</sup> El manuscrito no está fechado pero debió escribirse entre 1970 y 1980. Ambas versiones, la manuscrita y la primera versión mecanografiada el título es “Cedro lágrima sirena”.

sido reales en la vida de la autora se maximiza. De forma semejante, en “La voz” incluye pasajes autobiográficos relativos a las visitas de su primer pretendiente a la casa familiar y los primeros pasos de un noviazgo que no culminó felizmente. En la obra *El dibujo del tiempo*, recopilación de textos publicados tras su muerte, se incluye “Blanchette”, relato en el que la protagonista nos relata su vida en San Isidro, una serie de recuerdos difusos y unos diálogos recreados que cuenta como a los cinco años le regalaron una cabra, historia real y animal que existió en la vida de las hermanas Ocampo de la que además se conservan numerosos testimonios gráficos y que es denominado por el editor como “cuento autobiográfico” y nos informa de que un primer momento se incluyó en la colección *Cornelia frente al espejo*, aunque fuera eliminado de la publicación. Que quisiera incluirlo en un volumen de cuentos ficticios es una muestra más de esa fluctuación entre realidad y ficción que se da constantemente, y la cual en este caso se aproxima tanto a la realidad que la fantasía queda totalmente a un lado, evidencia que quizás pudo llevarle a tomar la decisión de su supresión en el último volumen de cuentos publicado por la autora. Asimismo, en la primera parte de la misma obra se incluye “El dibujo del tiempo” que pone nombre al volumen. En él, Silvina relata sus inicios en la pintura, los comentarios halagadores de su madre y el retrato que hizo para Victoria, aquel que nunca expuso, aquel que nuestra narradora encontró escondido y destruyó y sobre el que reflexiona: “a veces pienso quién sabe lo bonito que hoy sería y que de nuevo fue incluido en la versión temprana de *Cornelia frente al espejo* y luego eliminado antes de la publicación.

Sobre el proceso de escritura vuelve en la novela corta *El vidente*, el narrador afirma algo que sería atribuible a nuestra autora:

Dios no me dio vista cuando nací, pero me dio memoria. Este es el motivo principal por el cual escribo. Una mano invisible guía mi mano para dibujar estas letras que van contando mi vida; a veces quiere escribir algo diferente, o más bien mi mano quiere escribir algo diferente, por eso aparecen borrones: la lucha que se establece entre las dos manos hace temblar el trazo de la pluma. (REP: 133)

Mismo caso que “La lección de dibujo”, que tiene una narradora femenina que funciona por momentos como un doble literario de Silvina, ya que ambas pintan y escriben. Se trata la relación del arte con la realidad, y como este, como consta tras la lectura de la obra de Ocampo, se origina en una inversión involuntaria de la memoria:

Tardé en darme cuenta de que la realidad no tiene nada que ver con la pintura. Pero tardé demasiado; un mecanismo equivocado se había apoderado de mí. ¿Qué recuerda uno de las cosas sino lo contrario, a veces? ¿El arte está fuera de la vida? Y esa mitad tiene que servir para algo (CC II: 191)

Otro relato con referencias a la propia creación es “La nube” (CFE). Narrado en primera persona versa sobre un hecho fantástico: la caza de una nube, pero una nube cuyos movimientos se convierten en metáforas del comportamiento humano y que se clausura con una intervención parece que no de la cazadora, sino de la autora sobre su redacción: “nunca supo cuál era la bestia, pero sí que esa bestia la mataría si no abandonaba la nube de si invención. Y ésta es la única verdad de ese cuento” (CC II: 365). Por último, otro cuento en el que una narradora innominada ejerce el oficio de escritora y comenta sobre el mismo durante el cuento es en “Los objetos”: “Si no fuera tan patética, esta historia resultaría tediosa. Si no les parece patética, lectores, por lo menos es breve, y contarla me servirá de ejercicio” (CC I: 232), valorando su creación y apelando al lector.

En “Okno, el esclavo” la narradora es una mujer de color, que, tomando algunas de sus afirmaciones, tiene conexiones con Silvina Ocampo y su labor artística:

Dibujo y escribo. Escribo y dibujo. A veces un dibujo me obliga a escribir un cuento o un poema, otra veces un cuento me obliga a dibujar algo, algo que nunca pensé dibujar. A veces dibujo sin modelo, otras veces escribo un cuento sin gente... (CC II: 4141)

Tras ese relato, el que clausura *Cornelia frente al espejo*, es “Anotaciones” compuesto por una serie de fragmentos en primera persona en el que igualmente hay posibles indicios de que autora y narradora son la misma persona: “todo me da miedo, como me da miedo la hora en que quedó clavada, con sus agujas, la muerte de Murena” (416), “The only thing I love, A.B.C.” (418) “Quisiera escribir un libro sobre nada” (419).

Por otro lado, hasta el terrible “El pecado mortal” pudo haber sido real, ya que en la entrevista a Cristina Forero, la entrevistadora confiesa al inicio: “A pesar de su deseo de controlar la entrevista sin que se le escapara nada, me confió una anécdota de “El pecado mortal”, donde el personaje, poco antes de tomar la comunión, se entrega a los juegos eróticos de un criado, era autobiográfica.”<sup>223</sup> La identificación con la realidad

---

<sup>223</sup> “Ella escuchó a un mono cantar”, entrevista de Cristina Forero, en *El dibujo del tiempo*, 208-223. El título original fue “Yo, Silvina Ocampo” en *El Cronista Cultural*, 13 de septiembre de 1975. La

volvió a salir en otro reportaje, en el que la entrevistadora, quien había percibido la presencia de Ocampo en su obra, la cual no es negada:

–No me parece tan fácil saber cuáles de sus mujeres adultas en sus obras son usted. Pero cada vez que aparece una chica uno sabe que es usted. Usted es, creo, todas sus chicas.

–Sí, creo que sí.<sup>224</sup>

En “Los grifos”, incluido en *Los días de la noche* hay una serie de referencias autobiográficas fuertes debido al uso de la primera persona femenina que emplea para la narración. En este relato aparece Borges. Sin nombre, solo sus apellidos, se recoge su presencia en los almuerzos en la casa y sus comentarios. Hace referencia a Marta, quien bien podría ser la hija, a Rodolfo o a Norah, Wilcock y Borges respectivamente atendiendo a los datos biográficos conservados. El relato es una sucesión de recuerdos o sueños más o menos inverosímiles acerca del origen de la melodía que con el goteo de los grifos se logra, un origen místico o mágico, ancestral que solo ella logra entender. Otras similitudes hallamos en “Del color de los vidrios” (CFE), un cuento en el que se describe el proceso de creación artística, pero en este caso, la vinculación de lo escrito con Silvina Ocampo es mayor ya que se refiere a la escritura de un relato. Esta historia se inicia así:

¿Hay algo más terrible que perder algo? ¿Poseer algo? ¿Encontrar lo que hemos perdido? ¿Volver a poseer lo perdido? Todo por momentos parece terrible, pero en ese preciso instante se trata de haber perdido lo que menos vale: he perdido un cuento y es tan importante que me hace olvidar todo el resto de cuentos infinitos que he perdido. (CC II: 302)

Y en el momento de reflexión sobre su paradero, como es propio de las ficciones de nuestra autora, procede a la intromisión distorsionadora de la memoria: “Pero el cuento también en la memoria se va modificando hasta llegar a ser el mejor cuento del mundo” (302), un cuento que se titulaba “El cuento de vidrio” –de nuevo, emerge la estructura de cajas chinas por la similitud con el título del cuento que nosotros estamos leyendo– y del que recoge los fragmentos que logra recuperar de su memoria. La vacilación producida entre la realidad y la ficción no se produce siempre porque el espacio y los hechos narrados nos sean habituales a nosotros, sino porque podrían haberlo sido para Silvina

---

recopilación de Montequin y la utilizada aquí es la versión recogida en María Moreno, *Vida de vivos*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005), 69-78.

<sup>224</sup> María Esther Giglio, “Inventar la verdad”, *Caltrí*, 23 de diciembre de 1982.

Ocampo. Esto emerge además por la preferencia por la primera persona o en todo caso la segunda, con las cuales, al alejar la omnisciencia lo se aleja la objetividad, proliferando la libre interpretación, la ambigüedad y la subjetividad, la cual aumenta por la escasa intromisión de su nombre propio aunque sí aparezcan los nombres de los otros, o los otros, con otros nombres.

Retomamos entonces pasajes puntuales de estos textos, en los que la posibilidad de pensar lo autoficcional se reduce a pocas páginas, incluso párrafos, material insuficiente para ubicarlos dentro de las “novelas del yo” aunque la presencia de esos narradores confesores cree un vínculo con el lector que se diluye cuando nos percatamos de que el íntimo escenario ha creado una falsa intimidad como en “La casa de los relojes” o “Carta bajo la cama”. Si hemos dicho que el recuerdo es ángulo de creación, el punto de partida de muchos de sus relatos es un juego infantil, una conversación entre madre e hijo, institutriz o alumna, costurera y clienta que sirve como punto de eclosión de una trama insólita, de un diálogo en el que lo discutido escapa de la realidad. En un mismo plano o en un mismo cuento se entremezclan recuerdos, percepciones, intuiciones o conversaciones fortuitas sobre los que se impone el vacío de la memoria, un recipiente lleno de actos, delirios, sueños y fantasías que se unen y modifican entre sí. De ahí que estemos ante recuerdos de escasa fiabilidad, que se reconstruyen según interés presente y con la carencia visible de linealidad o cronología propia de los recuerdos de infancia, unos recuerdos con los que llega a espacios y tiempos lejanos en los que entra la distorsión de lo fantástico.

Así, por ejemplo, la versión en prosa de *Inventiones del recuerdo* se inicia con un, “Por un camino bordeado de personas en vez de árboles, en el recuerdo llego a mi infancia. Pero no sólo las personas son importantes: hay casas, jardines, objetos, paisajes, sabores, fragancias y músicas...”<sup>225</sup> para luego llegar a remotos lugares o poner en boca de animales antiguos dichos quebrando toda continuación de realidad. En consecuencia, según los criterios mencionados, los textos no tendrían lugar dentro del género autoficcional pero si nos resultaría útil considerar el concepto de *momentos autoficcionales* y nos permite pensar lo autoficcional en tanto mecanismo textual, sin necesidad de acudir a la clasificación genérica. Con esto no estamos negando un posible carácter intencional en el uso de la técnica narrativa por parte de Silvina. Evidentemente, los datos provenientes del contexto histórico y familiar ponen en juego elementos

---

<sup>225</sup> “Inventiones del recuerdo”, en *El dibujo del tiempo*, 13.

extratextuales. Al mismo tiempo, se entreverá una red de nombres verdaderos, atribuciones erróneas y sucesos inventados que se extiende a los paratextos. Sin embargo, y matizando que no en todos los cuentos, sino solo en aquellos donde el protagonismo es femenino, el aspecto más notorio quizá sea la ficcionalización de la biografía, una alteración mágica de la misma producida por la inclusión de elementos fantásticos y sobrenaturales. Llama la atención que se problematice la instancia de la voz narrativa y el recurso de las fuentes documentales y de la memoria que sustentarían lo narrado, siguiendo no el juego de la veracidad sino el de la verosimilitud, que al mismo tiempo se ve exasperado por lo fantástico. Así, bajo el término de autoficción:

Encuentran acomodo textos de muy diversa índole, que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista o no, o como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o la *mise en abyme*), así como la conjunción de elementos factuales y ficcionales, refrendados por el paratexto. Sus márgenes son, en consecuencia, la autobiografía, con respecto a la cual un buen número de críticos considera la autoficción una variante o deriva posmoderna, pero también la novela, incluyendo sus manifestaciones antirrealistas<sup>226</sup>.

Además, con su ejercicio literario Silvina parece hacer hincapié en la capacidad de la literatura de decir verdades, sin que eso implique abandonar el terreno de la ficción. Tratándose del tema, siempre resulta productivo volver a la defensa de la ficción que emprende Saer (1937-2005), cuando plantea que ésta no implica una reivindicación de lo falso, porque verdad y falsedad, lo empírico y lo imaginario, constituyen el carácter doble de la ficción, cuyo fin no es resolver esa tensión sino hacer de ella su materia<sup>227</sup>. Hemos observado en su narrativa la vinculación de la imaginación con el carácter misterioso que rodea al recuerdo. Como bien dijo Ricoeur, imaginación y memoria se hallan íntimamente ligadas en el sentido en que se esfuerzan por hacer aparecer las cosas ausentes. Sin embargo, ambas se diferencian por estar vinculadas con tiempos diferentes. La imaginación deliberada, impulso de la creación, se emplaza en lo condicional o lo posible; mientras que la memoria y el recuerdo — así como lo imaginativo— con lo que ya pasó<sup>228</sup>. La ambigüedad que resulta de esta vacilación entre lo pasado y lo posible, que deviene del estatuto oscilante de la autoficción y se aproxima a lo que Sarlo denominó,

---

<sup>226</sup> Ana Casas “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, *La autoficción, reflexiones teóricas*, Ana Casas Janices (comp.), (Madrid: Arco Libros, 2012), 11.

<sup>227</sup> Juan José Saer, *El concepto de ficción*, (Buenos Aires: Seix Barral, 2014), 12.

<sup>228</sup> Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, 29.

“la imaginación sale de visita”<sup>229</sup>, un movimiento que se vincula con desterrar la proximidad del sujeto para ubicarla a distancia, en un plano reflexivo y no necesariamente real.

Así, concluiríamos que en rara ocasión hay exotismo en su obra, el entorno es doméstico, no hay alejamiento espacial o temporal, tampoco casi ningún narrador masculino, los personajes tienen nombres comunes argentinos, las familias son burguesas y los objetos que se vuelven mágicos son aquellos que se hallarían en la mesa de cualquier niño o cualquier escritor: una pluma, unos bombones, una foto. Por ejemplo, en diálogo extraído de “Algo inolvidable” uno de sus cuentos, podría darnos una pista sobre cómo y por qué escribe Silvina Ocampo, aunque quién sabe si solo es fantasía lo que dice...

— ¿Para quién escribe entonces, para los fantasmas?

— Para los que leerán. La censura ha prohibido escribir obras de ficción. Yo me rebelé al principio. Ahora estoy de acuerdo. Nada he detestado más que la censura, porque la censura es criminal cuando los que censuran no tienen inteligencia ni discernimiento. Ahora estoy de acuerdo porque estoy de acuerdo con cualquier disparate, ya que todo está fuera de su sitio. Uno no protesta más, uno se resigna. La falta de lectores crece junto con los que no escriben sino disparates y protestan por el tedio que proporcionan estos nuevos libros inspirados sólo en la realidad. Alguna vez esperé que alguien me sacara del abismo de inercia en que había caído. Al demostrar que la realidad puede ser fantástica, desperté el odio de los que se habían dedicado a las obras de ficción. Revéleme esta nueva realidad. Sálveme, ya que no vino más tarde. (CC II: 235)

La autoficción es definida como un relato presentado como novela, así lo especificaba Doubrosky o Alberca para el caso hispanoamericano, de ahí que no podamos suscribirla a la obra de Silvina Ocampo por completo, ya que en nuestro caso las remisiones biográficas las extraeremos de su prosa breve. Reconocemos, pues, datos o episodios de la vida del autor, así como se ponen en boca de los personajes afirmaciones o planteamientos que atribuiríamos a la autora mediante la invención de una nueva personalidad. La inscripción oblicua de lo autobiográfico se manifiesta cuando ficcionaliza espacios reales, como las casas burguesas de Buenos Aires, de sus jardines y parques, la presencia del servicio doméstico, los viajes a Europa o al campo. Igualmente la abundancia de amistades femeninas o la pasión por lo infantil son indicadores biográficos. Como explica Peralta, “en los pliegues del texto, en los trazos más sutiles de

---

<sup>229</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, (México: Siglo XXI Editores, 2005), 54.

su construcción, donde se esconde, oscura y vacilante, la verdadera Silvina Ocampo”<sup>230</sup>, que con la introducción del yo, muestra de su indiferencia a la norma y a los presupuestos genéricos volviendo a transgredir los límites.

Con la inserción de material real y autobiográfico Silvina realiza un juego de simulación. El recuerdo se llena de intersticios ficticios y se rompe por completo la mimesis, ya que la identidad del autor, narrador y personaje, necesaria en el pacto autobiográfico se rompe en estos cuentos, el autor se distancia de los personajes y la posibilidad de que lo narrado sea cierto se elimina tan pronto como hace su aparición la fantasía. Para ello se sirve de máscaras textuales porque son la manera más inmediata y fácil de desdoblarse es situarse ante el espejo, o narrar desde él. En algunos de sus relatos convierte la escritura en un acto sincero de confesión de algún aspecto de su propia vida. Si lo autobiográfico es un relato retrospectivo, Ocampo simula una enunciación autobiográfica en la que se relata un acontecimiento sin que se pretenda establecer una identidad entre autor y narrador-protagonista<sup>231</sup>. Esto es, el texto ficticio imita la estructura del relato autobiográfico para dotar de mayor credibilidad al conjunto. Del mismo modo, el subgénero de la autoficción recurre normalmente a la reminiscencia de la infancia, la juventud, momentos puntuales y fundamentales de la vida adulta, es decir, los tópicos del autobiografismo, los cuales están presentes en un alto porcentaje de los relatos estudiados, ya que la infancia fue el periodo vivencial favorito para la ubicación de sus relatos.

Por otra parte, el tono empleado, con apariencia de confesión, otorga al discurso mayor veracidad aunque en realidad se trate de la fusión de imaginación y recuerdos reales. En la autoficción el autor se confunde con el narrador. Con esta ambigüedad el texto puede ser considerado de ficción pero la identificación entre uno y otro existe. El problema, en nuestro caso, está en la carencia de veracidad de lo enunciado, su componente fantástico o de locura, ya que aunque en primera persona, muchas veces se tratará de una sucesión de ideas delirantes. Sin embargo, el lector es más libre cuando se trabaja con esta modalidad ya que puede reflexionar sobre la veracidad o no de lo leído. Por ello, Pozuelo Yvancos señala el papel del lector ante el discurso autobiográfico:

---

<sup>230</sup> Jorge Peralta, “Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje Olvidado*”, *Piedra y canto. Cuadernos del CELIM*, NÚM. 11-12, (2005/06): 144.

<sup>231</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, (París : Seuil, 2004), 20.



Que el “yo” autobiográfico sea un discurso ficcional, en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, de tener que predicarse en el mismo lugar como *otredad* no impide que la autobiografía sea propuesta y sea leída —y de hecho lo sea tantas veces así— como un discurso con atributos de verdad.<sup>232</sup>

El acto de escritura fija un pasado, el ayer que puede evaporarse en el olvido, un pasado en clave femenina, que de hecho, será el primer vínculo con la realidad de todas estas obras, la negación a liberarse de su condición de mujer. A la vez, el tiempo y el espacio de los relatos, en su mayoría, es el contemporáneo y el vivencial de Silvina Ocampo, sin proceder a ningún alejamiento espacial ni temporal, tras la lectura de todos lo que tenemos es una especie de anamorfosis de la realidad, una distorsión que observada desde el punto exacto, nos deja ver la realidad tal y como pudo ser.

---

<sup>232</sup> José M<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía*, (Barcelona: Crítica, 2005), 202.



**5. TRATAMIENTO FORMAL.  
ESTILO Y TÉCNICA**



## 5.1 EL LENGUAJE Y LA ESTÉTICA EN LA NARRATIVA BREVE DE SILVINA OCAMPO

Silvina Ocampo es considerada una gran narradora no sólo por incluir a la mujer en el género fantástico de la postvanguardia o por narrar lo extraordinario mediante el artificio y lo inusual, sino también por cómo se vale del lenguaje para ello. Ocampo sabe que lo maravilloso solo puede narrarse por esas *vías oblicuas* de las que habla Pezzoni, quien señala esa oscilación que “lo impregna todo, contamina la incredulidad, realidad y ficción, muestra esa incredulidad como espléndida ocasión de escritura que procura nombrar lo indecible, el sentido irreductible al orden ignorado.”<sup>1</sup> En sus cuentos hay prosa y poesía, vanguardia y tradición, hay música, pintura, color, ritmo, metáfora e imagen. La exploración del lenguaje nos lleva al intento, o a su final creación de un discurso enteramente femenino. Sus cuentos están en permanente movimiento, en continua exploración; siendo al mismo tiempo un reflejo de su propia trayectoria vital que dejan ver su innata pasión por el arte en todas sus vertientes, ya sea la pintura, la

---

<sup>1</sup> Pezzoni, “Silvina Ocampo: la nostalgia está en el orden”, 188.

música o la poesía. En la obra de Ocampo, más que una experimentación con los temas o los recursos fantásticos hay una constante evolución en el lenguaje, un continuo trabajo con él y con los recursos lingüísticos accesibles que se ponen al servicio de la trama. Como veremos, muchos de los temas serán constantes, aunque ofrezcan variantes o diferentes perspectivas de ser abordados; sin embargo, es el lenguaje el que refleja su maduración como escritora. Fue atacada inicialmente por no saber utilizarlo a la perfección, pero con *Autobiografía de Irene* sí tiene lugar un cambio de registro que lo acerca a la lengua estándar, más ajustada a las normas imperantes y que se adapta mejor a los temas tratados, temas que a su vez están más próximos a los presupuestos fantásticos borgianos.

Cuidado y elegido hasta el extremo, el lenguaje de Silvina Ocampo en estos relatos no deja de ser un lenguaje en experimentación, un primer ensayo, sobre todo en el caso de *Viaje Olvidado*, con las formas y las técnicas que mejorará posteriormente hasta alcanzar la máxima riqueza expresiva en *La furia y otros cuentos* (1959) o *Cornelia frente al espejo* (1988). Su hermana Victoria en la citada reseña al primer volumen, resalta unos usos anómalos e incorrectos. Estas deficiencias sintácticas criticadas están presentes tanto en el orden como semánticamente, llegando a descolocarse las metáforas o las metonimias. Sin embargo, como señaló Silvina años después, este uso del idioma pudo deberse a la tensión que las lenguas extranjeras imponían sobre su español:

Me siento desplazada entre los tres idiomas. Debe ser porque he leído tanto, porque mis mayores lecturas fueron en francés, en inglés, antes del español. Entonces vivo acomodando el español, porque al principio, gramaticalmente, mis frases no eran españolas sino francesas, de pronto inglesas, y sin que yo lo propusiera.<sup>2</sup>

Ella le confesó a Ulla<sup>3</sup> en una ocasión que en *Viaje Olvidado* su escritura está más próxima a su modo de hablar, a la lengua oral y, en efecto, el aire y el tono familiar son patentes desde el inicio. Silvina maneja un lenguaje espontáneo, el cual, en ocasiones, parece que trata de asemejar la escritura al habla. Por indicar un par de breves ejemplos, podemos citar: “Esperanza no, no podéis seguir así, te vas a enfermar. Hay que conformarse al destino, le decían sus amigas,” (“Esperanza en flores”, CC I: 13) o también, “y después del llanto disminuyó despacito... aparecieron dos piecitos desnudos

---

<sup>2</sup> Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 14.

<sup>3</sup> *Ibid.* 122-123.

saltando a la cuerda, y una risa y otra risa caían de los pies desnudos de Celestina, saltando con un caramelo guardado en la boca” (CC I: 11).

Este español inestable que confunde las combinaciones de las preposiciones o el orden de las oraciones, originado por la confusión que implica el manejo simultáneo de una sintaxis ajena, sale a la luz en sus primeros relatos, a los cuales se añade la recurrencia al lenguaje poético, que complica y matiza el sentido de la escritura. Podlubne, en su estudio acerca de la influencia del inglés y el francés sobre la obra de Silvina observa como su español “ve debilitado su poder de representación y recobra su condición imaginaria. Las palabras se transforman en imágenes y presentan esa dimensión olvidada del mundo.”<sup>4</sup> De este lenguaje a medio camino entre la palabra y la imagen surge lo sobrenatural, es el lenguaje mismo y no lo que se cuenta con él lo que crea la ambigüedad y la duda en la que nos movemos en cada lectura. Silvina Ocampo transformará, en ocasiones, la lengua en imagen misma, quién sabe si como resultado de sus primeras incursiones pictóricas. La importancia del lenguaje en la narrativa fantástica fue reseñada por los críticos desde sus inicios, y el mismo Todorov<sup>5</sup> notó cómo el empleo del imperfecto, la modalización o ciertas locuciones pueden incrementar la imprecisión y la ambigüedad.

Molloy<sup>6</sup> comenta en uno de sus estudios la recurrencia a la exageración como recurso y rasgo dominante en la narrativa ocampiana, visible en la figura del narrador, en la economía del lenguaje o hasta en la conducta de los personajes. Todo ello participa de esa “excesiva voluntad de verbalización” propia de los textos que “evitan la tensión entre lo verbalizado y lo sugerido,” ya que reducen al máximo la expresión y aumentan proporcionalmente la eficacia de la palabra. Observemos, esta descripción en la que el valor sugestivo de la misma se ve incrementado por el lenguaje poético, las metáforas, las metonimias, las repeticiones, y la creación de imágenes próximas a lo grotesco:

Los médicos lo habían perseguido durante su infancia, los médicos armados de termómetros, los médicos que tosen cuando firman recetas, los médicos que golpean los dedos como tambores sobre las barrigas. Ahora eran los enfermos quienes lo perseguían; las hojas de los árboles movidas por el viento eran manos de pacientes atravesadas de venas; las mujeres que se cruzaban con él por la calle eran figuras de anatomía; mapas atravesados de pulmones azules y venas ramificadas, centros nerviosos rojos, recorridos de relámpagos delgados. (CC I: 64)

---

<sup>4</sup> Judith Podlubne, “Infancia, sueño y relato (algo más sobre la reseña de Victoria Ocampo a *Viaje olvidado*”, *Orbis Tertius*, año XI, nº 12, (2006): 9.

<sup>5</sup> Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 28-29.

<sup>6</sup> Molloy, “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje”, *Sur*, 15-24.

Más aún, el lenguaje se adapta al habla particular del burgués o del niño, mezcla distintos registros y se introducen una pluralidad de voces, tantas como sean necesarias para la trama. Esta imitación del realismo burgués se puede tornar paródica, cursi y, a veces, exagerada. Por otro lado, en casos como “Epitafio romano” se intenta elaborar un lenguaje más arcaico, ya que nos situamos en la antigüedad clásica. El lenguaje primitivo de estos personajes alternará con el del narrador, más natural y próximo a nuestro tiempo.

Su escritura, y no solo sus temas, se desvían de lo convencional y de lo aceptado. Ocampo pule formalmente cada relato, sobre todo en *Autobiografía de Irene* y en obras posteriores, creando un juego lingüístico que obedece a sus propias leyes, negando la verosimilitud realista y manipulando los indicios perceptivos, tanto del lector como de los personajes al dar ciertas pautas para luego borrarlas. Tiene un peculiar uso del lenguaje, de la gramática y de la sintaxis, elementos que pueden volver aún más desconcertante una revelación. Siguiendo a Pezzoni al comentar la obra de la argentina, “es el lenguaje lo que trasmuta las acciones y las cosas. Lo fantástico nace del lenguaje; es a la vez su consecuencia y su prueba.”<sup>7</sup> Es el lenguaje el medio elegido para llevarnos a otra realidad; además, el elemento fantástico referido se mueve constantemente entre el sentido literal de lo dicho y lo ficticio que podemos extraer de él, todo ello mediante el juego con los distintos niveles de significado.

En relación con las descripciones, hay en sus cuentos cierta tendencia a la acumulación, tanto de imágenes como de adjetivos o sustantivos; de ahí que recurra recurrir a la enumeración caótica, la cual puede presentar gradación rítmica o semántica. En muchos casos, la brevedad de los relatos impone una mayor concisión a la hora de describir, seleccionando cada palabra y tratando de aumentar el poder sugestivo del lenguaje, pero cuentos más extensos, como “El impostor”, que originalmente iba a ser una novela policial según palabras de la autora, sería un buen ejemplo de un cuento más descriptivo y detallista que los restantes, probablemente por el abandono de la brevedad impuesta por el género.

Las descripciones también pueden ser un procedimiento propicio para la creación de atmósferas sobrenaturales o extrañas mediante la introducción de un elemento ajeno a una enumeración o la descripción. Así sucede en “era una casa de campo con techos inmensos de playas desiertas, donde se asomaban los árboles y los ladrones” (CC I: 26),

---

<sup>7</sup> Pezzoni, “Prólogo” a *La Furia y otros cuentos*, 19.



*ladrones* ya nos transporta a algún lugar en el que existe algún tipo de anomalía; y una vez más, cuando el narrador homodiegético de “El impostor” describe la casa a la que llega ya percibe ciertas presencias que acabarán siendo ciertas al final: “Sobre el techo de la casa crecían un eucalipto y flores silvestres. Las enredaderas devoraban las puertas, los aleros de los corredores, las rejas de las ventanas [...]. Una casa con telarañas, con puertas desquiciadas, *con fantasmas*” (CC I: 104), u otra anómala descripción, la de Sonia Giménez, quien tenía “cara de pez atónito, pelo desteñado, boca sin labios” (PRO: 60). Hay un predominio de descripciones aglutinadas, se nombra lo que no era necesario, se incluye un elemento discordante que nos distrae o el cúmulo de objetos de sus cuentos emerge de estas descripciones acumulativas y en la verbalización excesiva. Se yuxtaponen las imágenes sin conexión alguna y la dislocación afecta no solo a la concatenación de imágenes o hechos, sino a la sintaxis, ya que muchas oraciones aparecen fragmentadas o dislocadas. Otras veces se procede a una expansión de los términos empleados por su vinculación con imágenes extravagantes, provocando giros sorprendidos de significado y en la trama.

Del mismo modo, Silvina Ocampo se vale de un adjetivo no concordante o de un desvío semántico que nos traslada de repente a un plano fuera de la realidad. Ese elemento ajeno a la serie es el que provoca la alarma dentro de la enumeración. La adjetivación puede ser la que cree una difusa extrañeza, como sucede al principio de “Epitafio romano” con la reiteración del adjetivo *atormentado*, el cual será, con el devenir de los hechos, aplicable al marido de la protagonista encerrada.

A la hora de estudiar la dimensión sintáctica analizamos quién es el sujeto de la enunciación o el tipo de enunciación (discurso de los personajes, persuasivos, la toma de palabra por parte del antagonista, etc.). En cuento al primero, predomina la primera persona, y en segundo lugar, el narrador omnisciente; con respecto a la enunciación, tenemos tanta variedad de ellas como cuentos: fábulas, diálogos, descripciones, argumentaciones, diarios, cartas, reflexiones, etc. Por su parte, la dimensión pragmática abarca el efecto dramático o de suspenso. En la novela *La promesa*, llama la atención de que al recordar utilice el verbo *ver*, en la mente los recuerdos aparecen como imágenes que van a ser descritas. En la descripción aparecen las metáforas y las personificaciones:

Lo primero que veo de Susana son los ojos oscuros y brillantes, después la boca triste que sonrío, después las manos que explican lo que sus palabras cuentan. La estremecía el miedo

que siente por las premoniciones: una araña negra sobre su cama, en invierno, en su casa, en la ciudad. (PRO: 50)

Con respecto a la percepción, hay repetición de expresiones del tipo “creí” o “no me di cuenta”, que conllevan el enfrentamiento entre la narradora y su entorno en cuentos como “La calle Sarandí”:

No me di cuenta de que su voz se había desbarrancado de una manera vertiginosa a los dieciséis años, como la voz de ese compañero de colegio que le ayudaba a hacer los deberes. No me di cuenta hasta el día en que pronunció un discurso ensayándose para una fiesta en el colegio; hasta entonces había creído que esa voz oscura salía de la radio de al lado.

Habría que mencionar, además, otros procedimientos lingüísticos y estilísticos a los que recurre nuestra autora, tales como la paradoja, la metáfora, el símil, la personificación, la parástasis textual, la sinestesia y la metonimia son los predilectos; igualmente tiende a la acumulación de subordinadas, la animalización de los personajes y, por consiguiente, su rebajamiento, los cuales llegan a perder por momentos los que consideraríamos atributos de su identidad humana. En “Cielo de claraboyas” se procede al rebajamiento de los personajes al verlos como marionetas: “una pollera disfrazada de tía” “una voz de cejas fruncidas y pelo de alambre”; u observemos la descripción de la pequeña hija de Venancio en “El remanso”:

Más que una chica, parecía un monito vestido de rojo. En seguida corrió parte de la familia inmovilizada, movilizada en busca de la chica. Venancio Medina sintió sobre sus brazos las polleras empapadas de la hija que acababa de hacerse pis, pero no pudo retenerla de las manos que se la llevaban hasta el comedor de su casa, donde la pusieron sobre la mesa como un postre, contemplándole por todos lados su llanto inarticulado. Venancio miraba desde la puerta, absorto, y el nombre de su hija revoloteaba por toda la casa, como en su casa el nombre del perrito enrulado. (CC I: 19-20)

Se observan poéticas y elaboradas metáforas prácticamente en todos sus relatos, por dejar alguna muestra, Charlotte tiene como novio a alguien “encarcelado esta vez dentro de un traje de rayas” (“Paisaje de trapecios”, CC I: 36); o, “la familia [...] no paseaba más que en paisajes de films, coloreados, eternamente tristes: colores azules y verdes se estiraban sobre cielos de campanarios amarillos de un sol poniente embalsamado” (“La familia Linio Milagro”, (CC I: 76) u otras hiperbólicas, “Allí vivía un señor muy alto, como aislado del mundo por su altura” (“Extraña visita”, CC I: 53). Observemos las metáforas y el impacto visual de estas descripciones:

Mis hijas son de la misma altura, llevan gorritas de sol hechas de un género escocés. No se les ve el color de los ojos porque estén velados de sombras: sombras extrañas de forma escocesa enjaulan los ojos de mis hijas. (“La calesita” REP, 14)

El lenguaje de Silvina Ocampo lleva al límite el sentido literal y el metafórico. De hecho, la asunción del sentido literal de la metáfora es una de las características del género fantástico. En “El pasaporte perdido” la niña de 14 años, Claude Vildrac, no alcanza a interpretar el significado de la expresión “mujer de la vida” (un eufemismo de prostituta) con el que los pasajeros califican a Elvia:

¿Quién era Elvia? Una guaranga, decían algunos. Una mujer de la vida, había dicho un viejo, tapándose la boca”. Aunque, para el joven, una mujer de la vida “debería tener un traje negro de trabajadora, con grandes remiendos y zapatos gastados de caminar por la vida [...] con la boca despintada y una gran bolsa en las espaldas. (CC I: 29-30).

El habla popular e infantil de muchos de sus personajes se decanta por la repetición o por el encadenamiento de frases y estructuras. Las repeticiones, tanto sintácticas como léxicas se alejan de la definición tradicional del cuento: la linealidad y la condensación. En el cuento tradicional el final era el momento culminante, ahora el desenlace puede tener la misma importancia que cualquier elemento constitutivo. Tampoco sigue sus preceptos a la hora de seguir la inclusión de contenido íntimo y personal. Un cuento con una estructura peculiar es “La escalera”. El tercer párrafo del cuento es este: “Veinticinco escalones. Cuando enseñaba a caminar a sus hijas, contándolos uno por uno, llevándolas de la mano, subía. Sola, vuelve, después de tantos años, a contarlos, por mera costumbre.” (CC I: 341). A partir de aquí el cuento se divide en veinticinco párrafos numerados a su inicio en el que cada uno corresponde a un recuerdo, a un momento vivido en el escalón en cuestión hasta su cierre, un cierre con una imagen onírica y ambigua: “Veinticinco... Acostada sobre el hielo, Isaura ve nevar. En su mano tiene un ovillo de nieve. Lo devana, como el ovillo de lana de aquella bufanda que tejió. Sus plantas se apoyan en el aire y no sobre el piso, y su cuerpo sobre el último escalón.” (CC I: 344).

Asimismo, entre la sinécdoque y la personificación estarían estos fragmentos: “Se olía de tanto en tanto pasar la respiración entrecortada del tren” y “apenas parpadeaban las sombras de los árboles a las cinco de la tarde” (“El caballo muerto”). Podemos encontrar casos en los que se atribuyen cualidades humanas a objetos, así, es posible

escuchar una voz “de pies abotinados”, oír que surgen “gritos de pelo tironeado”; “una voz de cejas fruncidas” y “un llanto pequeño” (“Cielo de Claraboyas”). El animismo de los objetos nos lleva a la fusión de la personificación con la sinécdoque, convirtiendo a los objetos en protagonistas de varios relatos: “una pollera disfrazada de tía” en “Cielo de claraboyas” o los vidrios de la ventana en la que se aparece un hombre en llamas en “La cabeza pegada al vidrio”.

Aunque no muy frecuentes, la alegoría es otro de los recursos retóricos empleados. Todorov comentó los peligros de la recurrencia a la misma en lo fantástico –opinión esta rebatida por Barrenechea y en el estudio de Rodero sobre lo fantástico sociopolítico–, así como la utilización de otros recursos retóricos para la eficacia del género. Sin embargo, desde *Viaje Olvidado*, y sobre todo en este, encontramos un repertorio de figuras retóricas e imágenes más próximas a lo poético, como las personificaciones, la sinestesia o las metonimias. Existe también un marcado detallismo, el cual puede derivar de una excesiva atención a lo ridículo. Predominan los símiles –aunque en ocasiones la identificación entre el término real y el imaginario sea un tanto arbitraria–, las descripciones de los objetos o de las vestiduras, sirviendo estas últimas como indicadores del status social al que pertenecen sus portadores. De este modo, la narradora de “Cielo de claraboyas” se detiene en el desenlace en el vestido de rayas que lleva Celestina, la protagonista; o Fulgencia, al describir la casa donde tiene lugar la fiesta, se centra tan solo en los “cuartos de baño decorados con paisajes, enormes bañaderas tapizadas de madera, como confesionarios, donde se escondían de noche las arañas.” (CC I: 61)

Sus cuentos juegan además con distintas formas narrativas. Así, “El corredor ancho de sol” es un monólogo interior que contiene una predicción del futuro. En “La calle Sarandí” se apoya para su construcción en imágenes estereotipadas y acciones convencionales, el relato se fragmenta, se descompone y la metonimia predomina entonces, momento en el que el narrador sigue los “pasos inmóviles” del personaje. Es un relato en el que hay tanto una víctima como un victimario, tal y como sucede en otras ficciones de Ocampo. “Esperanza en flores”, segundo relato de *Viaje Olvidado* se construye marcando una pauta rítmica: *uno, dos, tres, cuatro, cinco*; la cual va recorriendo toda la historia adquiriendo, además, distintos sentidos y funcionando, prácticamente, como un estribillo. Por último, “El impostor”, escrito en primera persona, juega con la técnica del manuscrito encontrado, insertando dos voces narrativas y dos desenlaces.

Como ejemplo de estructura circular por antonomasia contamos con “Autobiografía de Irene”, historia que atrapa a Irene Andrade en una vida eterna, la cual parece alcanzar su desenlace solo para volver de nuevo al principio de su maldición. Escritura dentro de la escritura ya que Irene, redactando desde la madurez, recoge muchos de sus recuerdos bajo la perspectiva de un niño. Recuerdos que surgen solo con la escritura, mientras que fuera de ella solo posee el poder de adivinación: predice la llegada del perro Jazmín o la muerte de su padre, aterrorizando a familiares y amigos, preparándolos con meses de anticipación y luego actuando con toda naturalidad e indiferencia ante el hecho. Luego, presiente que es ella quien causa el futuro y no quien lo adivina: “mis visiones deberían ser enfermedades...”, pero de repente, un día pierde su habilidad de recordar el pasado: “los acontecimientos que pueden ser infinitos en el recuerdo de los seres normales, son brevísimos y casi inexistentes para quien los prevé y solamente los vive” (CC I: 164). Ella anhela su muerte porque se da cuenta de que a medida que disminuye su futuro recupera recuerdos, solo la muerte podrá devolverle esa memoria perdida. Al mismo tiempo, sin memoria, se disipa su identidad y el destino antes conocido ahora se vuelve incierto: “me aflige solo el terror a no morir” (158), de ahí que acabe escribiendo su autobiografía: para retener el presente. Este cuento, y la misma acción de Irene como protagonista se convierten en un trabajo sobre la inmortalidad y la permanencia de la identidad en la escritura. Estructuralmente el cuento sigue la retórica de la paradoja: Irene recobra su pasado a través de la facultad opuesta: la presciencia.

La narración del crimen en “Cielo de claraboyas” se construye con un marcado carácter metonímico, pero nos resulta difícil saber qué ocurrió realmente aquella noche ya que solo nos queda un testimonio subjetivo de un emisor que nos resulta igualmente ambiguo, ya que su personalidad y su visión no quedan definidas en el relato. La perspectiva es distorsionada por el vidrio que se interpone entre la joven y los hechos. La narradora crea un relato metonímico por el cual, en aquella casa “no había nadie ese día salvo el llanto pequeño de una chica [...] y la sombra de una pollera disfrazada de tía” (CC I: 11); momento en el que “se oyeron pasos endemoniados de botines muy negros” (12) y “de nuevo surgió una risa de pelo suelto, y la voz negra gritó, haciendo un pozo oscuro sobre el suelo” (12). De este cuento podemos extraer, incluso, alguna de esas imágenes surrealistas, fragmentadas y distorsionadas a las que suele recurrir, como “Su

camisón tenía forma de nube sobre los vidrios cuadriculados y verdes” (11) o, la siguiente descripción en la cual volvemos a observar inusitados símiles:

Despacito fue dibujándose en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde florecían rulos de sangre atados con moños. La mancha se agrandaba. De una rotura del vidrio empezaron a caer anchas y espesas gotas petrificadas como soldaditos de lluvia sobre las baldosas del patio. (CC I: 12)

Y, finalmente, volviendo a la metonimia, gracias a ella se exime de culpa al mayoral de “La casa de los tranvías”, ya que no es él quien roba a la joven, sino que “sintió sus manos robar la cartera indefensa, y se quedó lleno de asombro” (CC I: 80), dotando el narrador a sus extremidades de voluntad y poder de actuación. La autora confunde no solo el nivel gramatical sino también el léxico y el semántico. Las metáforas, metonimias o símiles: “las persianas de la casa dormía a la hora de la siesta” (“La siesta del cedro”, CC I: 43); “A los chicos les debía de gustar sentarse sobre las amplias faldas de Eponima porque tenía vestidos como sillones de brazos redondos” (“El retrato mal hecho”, CC I: 32); “Se fue corriendo por los corredores con los brazos en forma de gritos” (“Florindo Flodiola”, CC I: 31) o “Su novio, encarcelado esta vez dentro de un traje a rayas...” (“Miren como se aman”, CC II: 368).

Muchos de los cuentos, ya sea a nivel del contenido o de la forma tiene un carácter marcadamente hiperbólico, observemos, las transformaciones de “Icera” (*La naranja maravillosa*):

Cayó enferma y durante cuatro semanas no pudo vestirse. Cuando se levantó medía diez centímetros más. Sintió una gran pena, como si ese aumento de centímetros hubiera sido una pérdida. Y lo fue en verdad. No sólo pararse sobre la mesa le fue prohibido; el baño en la palangana de lavar la ropa no volvió a repetirse, el vino bebido en el dedal de la madre se suspendió; ni las uvas que le dieron, ni los macachines que juntaba en el campo ocuparon tanto lugar en el hueco de su mano. El vestido, los guantes y los zapatos ya no le servían. El sombrero le quedaba en la punta de la cabeza. (LNM: 47)

Fue Victoria la primera en destacar la oralidad en la citadísima reseña a la primera colección publicada al clamar: “y todo eso está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y de desaciertos que molestan, llenos de imágenes felices –que parecen entonces naturales– y lleno de imágenes no logradas que parecen entonces atacadas de tortícolis”<sup>8</sup>. Silvina Ocampo a esto le responde: “escribía lo que yo sentía

---

<sup>8</sup> Ocampo V., “Viaje Olvidado”; *Sur*, 118.

espontáneamente, y trataba de decirlo de la manera más directa y más sincera. Y parecía lo contrario: frases muy retorcidas, la sintaxis, más oral”<sup>9</sup>. Atribuiríamos muchas de las distorsiones lingüísticas a la imperfecta competencia de Silvina con el español. Un idioma en formación, ya que desde la temprana infancia las hermanas Ocampo fueron educadas en francés e inglés, idiomas a su vez de sus primeras lecturas. Un lenguaje anormal, señalado por Victoria en su reseña que emerge de la problemática de pasar la lengua oral y cotidiana a escrita sin dejar que el resto de lenguas manejadas –francés e inglés– confluyan en la escritura. A Ulla le confirmó:

Me siento desplazada en los tres idiomas. Debe ser porque los he leído tanto, porque mis mayores lecturas eran en francés, en inglés, antes del español. Entonces vivo acomodando el español, porque al principio, gramaticalmente, mis frases no eran españolas sino francesas de pronto inglesas, y sin que yo lo propusiera. Traté de luchar, pero siempre esa creación que uno va haciendo de un cuento interior, que primero está dentro de uno y después sale, toda esa elaboración podía ser comenzada en inglés o en francés, y de pronto, se fundían dentro del español.<sup>10</sup>

Es curioso que el español sea la única lengua en la que escribió literatura y las otras solo fueran objeto de sus ejercicios de traducción. Podlubne, son respecto a las fallas del lenguaje observadas por Victoria y Silvina y rastreables en casi toda su producción, afirma que “la lengua convertida para siempre en lengua impropia ce debilitado su poder de representación [...] y recobra su condición imaginaria. Las palabras se transforman en imágenes y presentan (hacer ver, sin representarla) esa dimensión olvidada del mundo”<sup>11</sup>. Luego el lenguaje madura, es más refinado, se complica. Por ejemplo, el relato “Cedro”, es un caso de escritura en abismo, ya que la narradora anónima va relatando el proceso de redacción del cuento que escribe tras la petición de otro. En otros cuentos se invierte la referencialidad, las relaciones de causa-efecto (“La furia”, “Carta perdida en un cajón”), los padres no realizan su función familiar, la biología cumple otras leyes (“Icera”, “Cartas confidenciales”), los personajes se mueven entre la vida y la muerte (“El siniestro del Ecuador”, “Clotilde Ifrán”) o hay transmigraciones del sueño a la vigilia (“Los sueños de Leopoldina”, “Amada en el amado”) y por lo general, es un lenguaje intimista en el que predomina el tono confesional producto del reiterado uso de la primera persona.

---

<sup>9</sup> Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 127.

<sup>10</sup> Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 14.

<sup>11</sup> Podlubne, “Infancia, sueño y relato (algo más sobre la reseña de Victoria Ocampo a *Viaje Olvidado*)”, 8.

Otro de los procedimientos más empleados es la vacilación entre el sentido literal y el metafórico, que se manifiesta sobre todo en la inversión de refranes y clichés, debido a que el cliché y los dichos en su discurso se transforman repentinamente en algo desconcertante. Esto es resultado de la mezcla de registros, se introduce el habla coloquial, en lo que Molloy<sup>12</sup> ve en la ruptura del lenguaje tradicional y de sus estructuras una forma de denuncia de las convenciones que determinan nuestra visión del mundo, aproximándonos, por tanto, a los presupuestos de Jackson sobre la fantasía como un género de enorme fuerza subversiva, que se incrementa con el deslizamiento de la perspectiva cuando la mirada es intolerable y molesta. El lenguaje de los relatos de Silvina está cargado de cotidianeidad, casi desgastado y lleno de fórmulas coloquiales, resultado de su deseo de difundir y recoger la voz del otro, por ejemplo:

Lloro como una Magdalena cuando pienso en la Artemina, que era la sabiduría en persona cuando charlábamos. Podía ser buenísima, pero hay bondades que matan, como decía mi tía Lucy. Lo peor es que por más que trate, no puedo describirla sin quitarle algo de su gracia.

Me decía:

-Piluca, hacéme un vestido peligroso

Era ociosa y dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios. A pesar de eso, hacía cada dibujo que lo dejaba a uno bizco. (CC II: 38)

Hay “bondades que matan”, dice la costurera, adelantando la muerte de la joven en un acto de apropiación. Ocampo desplaza los significados de las palabras o de las expresiones para lograr nuevos efectos pero la sutileza y la naturalidad de su lenguaje hacen soportable al lector lo que no debería serlo. Por ejemplo, “La casa de los relojes”, según el modo en el que está escrito, abordando al lector de elementos cotidianos a la vez que de una angustia sin sobrenatural procedencia crea el ese efecto del *umheimlich* del que hablaba Freud. El efecto de sorpresa se logra con una exposición coherente de hechos extraños. Sus narraciones son verosímiles, pero no tienen por qué ser verdaderas. La verosimilitud puede alcanzarse tanto en la ficción fantástica como en la realista ya que es algo que viene marcado por la coherencia y la estructura verbal, no por los hechos. En la narrativa ocampiana prácticamente todo está construido para que pueda resultar verosímil para el lector según las condiciones que impone dentro de la narración, sus propias leyes y su propio estilo. Entre los procedimientos de verosimilitud que encontramos están: la adscripción de lo imposible al plano onírico, la duda del lector, la

---

<sup>12</sup> Sylvia Molloy, “Silvina Ocampo: La exageración como lenguaje”, *Sur*, núm. 320, (sept-oct 1969): 15-24.



identificación de narradora y autora o las descripciones precisas, así como la recurrencia a temas relacionados con la fenomenología de la religión. Como señala García Ramos: “lo verosímil afectaría al cuento fantástico en la medida en que este necesita ser creído por el lector, simula ofrecernos una ficción como realidad o es verosímil en sí mismo porque se ajusta a las leyes que son propias de su género, sin fisuras que afecten a su unidad.”<sup>13</sup>

Ulla vincula a Ocampo con Borges en su actitud con respecto a la conversación “es capaz de subvertir aquello que se espera sea diálogo. Este hábito especulativo, esta capacidad para jugar con la sorpresa, tienen en Silvina el mismo énfasis que en Borges”, teniendo, a su vez, características similares al empleo del habla coloquial de los textos de Cortázar. Sobre esto se pronunció nuestra autora:

Es cierto que la realidad cotidiana es más extraña que la ficción para mí y por eso parece nimia en mis relatos; y yo la veo extraordinaria. Paso una mirada sorprendida por el mundo y ella me revela su intensidad y viceversa, según los casos. Para indagar el mundo empleo el diálogo con gente primaria que es la que más me interesa. No vacilo en preferir el dialogo con un obrero o un campesino al diálogo con un intelectual o con un hombre refinado.<sup>14</sup>

Ese uso dialogado del lenguaje es el que aparece en “El Destino” (YAS), en el que salvó algún párrafo descriptivo el cuento es un dialogo entre una serie de personajes o el ya citado diálogo de “Cornelia frente al espejo”, que representa de forma paródica los clichés de la burguesía, la formalidad exagerada o la frivolidad. Con respecto a lo coloquial, por ejemplo, observemos unos de los párrafos iniciales de “Las conversaciones” (YAS; CC II 226-229):

Ángel de novio con la Chola, Aser casi de novio con la Tita, estaban más o menos en la misma situación. No podían casarse porque les faltaba la guita. Se hacían confidencias. Nunca oí hablar tanto a nadie. Ángel terminaba ronco y Aser cansado después de las pláticas. A veces parecían odiarse, pero pasaba pronto la rabieta, por un paquete de cigarrillos, por un café, por cualquier cosa compartida. Es claro que el día que jugaba River, eran capaces de agarrarse a patadas, porque Aser era de Boca. Los sitios que elegían para sus pláticas eran variados, pero el preferido era el cuarto de baño. (CCII 226)

Este cuento anterior incluye además diálogos, voseo, regionalismos (oís, sos loco, querés, sabés, vení acá, la puncha que hace calor), expresiones y estructuras propias del

---

<sup>13</sup> Arturo García Ramos, “Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano”, *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 16, Ed. Universidad Complutense, Madrid, (1987), 89

<sup>14</sup> Danubio Torres Fierro, “Correspondencia con Silvina Ocampo: una entrevista que no osa decir su nombre”, *Plural*, México, noviembre de 1975.

lenguaje oral (él quedó charlando), vulgarismos (tipa, estúpido, puta), frases hechas (“estos haraganes me sacan canas verdes”, “y patatí y patatá”). Al acercar el lenguaje al lector, además, se incrementa el impacto emocional.

El estilo de su escritura es muy visual, las frecuentes enumeraciones rellenan los ambientes de objetos comunes o extraños que crean una atmosfera inquietante y desconocida que no se aparta de la ambigüedad debido a la imprecisión de la escritura, la cual siempre deja una puerta abierta a una segunda interpretación. El texto tiene fuerzas sugestivas, algo propio del género fantástico, el cual recurre a la naturaleza polisémica de las palabras y estilización el habla de la clase media y baja. Al mismo tiempo, la lengua oral no presenta incorrecciones. Cuando se reproducen las conversaciones, como en el monólogo de Cornelia, son casi una suerte de monólogos hablados, automáticos y naturales, sin una excesiva manipulación literaria. Tiende a la intimidad, a recoger los silencios, los ambientes vacíos y su modo de escribir bordea los límites genéricos, que une en la escritura de relatos la toma de elementos de otros géneros, entre los que destaca, para nuestro caso, el poético, aunque hay ejemplos de cuentos con apariencia no ficticias, como cuando Borges recurría al ensayo o Macedonio utilizaba la crónica autobiográfica, Ocampo elabora diarios, falsas autobiografías y cartas. En *Autobiografía de Irene* predominan los largos cuentos, forma sobre la que no volverá salvo en contadas ocasiones, como en “La continuación” (*La furia*), “El diario de Porfiria Bernal” (*Las invitadas*) o “Cornelia frente al espejo” (*Cornelia frente al espejo*), junto a otras novelas breves publicadas póstumamente. Hay otros cuentos en forma de apólogos, tales como “Epitafio romano”, “El progreso de la ciencia”, “Éxodo”, “El verdugo” o “Celestina” (*Las invitadas*), la cual tiene reminiscencias al discurso periodístico y del informe policial, con su estilo personal y documental; o en “La liebre dorada” emplea formulas codificadas, invirtiendo el orden del mundo ya que el perseguidor se vuelve perseguido y es la sobrenatural liebre la que corre tras los perros. “Icera” (*Las invitadas*) y “La raza inextinguible” (*El pecado mortal*) alteran el tiempo, algo típico de la literatura fantástica, sobre todo con respecto a su propiedad de la irreversibilidad. En estos relatos, además, los límites entre tiempo y espacio se diluyen, ya que en ambos cuentos el tiempo se hace espacio.

Una modificación notable en el lenguaje de Ocampo es la que se lleva a cabo cuando los cuentos se incluyen en un volumen destinado al lector infantil o juvenil. Para ello el lenguaje se suaviza y neutraliza. Así, en *La naranja maravillosa* el lenguaje y la

forma se adaptan a las fórmulas de la literatura infantil, por ejemplo, son varios los que se inician con el clásico “Había una vez...” (“Los ruiseñores de Biriátú”, “Los dos ángeles”, “La liebre dorada”). Relatos como “El sombrero metamórfico” o “El secreto del mal” son emplazados en una época indeterminada para desarrollar una historia fantástica que una leyenda tradicional y cuyo lenguaje y forma se tornan más tradicionales, más codificadas, incluso el último caso citado comienza con la clásica y repetida fórmula “Erase una emperatriz...” (CC II: 199).

Si los objetos o los personajes se metamorfosean una y otra vez, los textos también lo hacen, procediendo a constantes transformaciones de una cosa en otra, de una forma o de un género a otro. En el estudio sobre el lenguaje y la metamorfosis que lleva a cabo García destaca como elementos sobresalientes la paradoja y la antanaclasis, procedimientos predilectos de Silvina Ocampo, ya que esta figura “infringe una regla semántica que es la necesidad de tomar una palabra siempre en el mismo sentido a lo largo de un razonamiento para que este resulte correcto” y como recurso retórico introduce “el dinamismo de dos polos, uno de carácter sensorial y otro de carácter inmaterial que actúan simultáneamente uno sobre otro.”<sup>15</sup> La paradoja es, además, uno de los fundamentales del género fantástico para Bessière<sup>16</sup> debido a la condición ambivalente, contradictoria y ambigua de estos relatos.

### **BREVEDAD Y FRAGMENTACIÓN**

Ocampo estuvo atraída por la escritura breve y fragmentaria cuyo posible origen estaría en su incursión poética y vanguardista. Esta es patente en la longitud de sus cuentos, en la composición de poesía e incluso en la redacción de breves novelas o piezas teatrales, lo que provoca una condensación lingüística y significativa. La fragmentación es un rasgo heredado del Romanticismo y posteriormente de las Vanguardias que se refleja en la narrativa sin equivocación. Pero esta no impide que sean pocos los relatos y, en ocasiones los poemas, de los que se desprende un sentido unívoco. Al respecto, Monteleone afirma que “en Silvina Ocampo [...] toda aspiración unitaria siempre es desbaratada”<sup>17</sup>. Por el mismo camino va Pezzoni en su estudio sobre la lírica,

---

<sup>15</sup> Mariano García, “Pasiones metamórficas: la transformación en algunos relatos inéditos de Silvina Ocampo”, *RILCE, Revista de filología hispánica*, Vol.24, núm. 2, (2008):314

<sup>16</sup> Irene Bessière, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en Roas, D., *Teorías de lo fantástico*, (Madrid: Arco Libros, 2001), 99

<sup>17</sup> Jorge Monteleone “La sigilosa (Las caras de Silvina Ocampo)” en Domínguez y Mancini, *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, 73.

quien ve como “el mundo ofrecido por la poesía de Silvina Ocampo es de la fragmentación, la rotura continua que se integra como modo de ser”<sup>18</sup>. Todo ello tiene un entronque vital con el surrealismo, pero su escritura, como ya quedó demostrado, no es plenamente surrealista, sino que toma algunas constantes y elementos estilísticos y figurativos de este. Por ejemplo, la brevedad era una de las proposiciones surrealistas y lo fragmentario se reunía en la imagen, sea esta representación pictórica u onírica.

En *Autobiografía de Irene* los cuentos sí están acabados, resueltos. El único de ellos que sí tiene carácter fragmentario, como una ilación de recuerdos parciales e inconexos es “Fragmentos de un libro invisible”. A la hora de su elaboración parece que la narradora encarna un pensamiento de la propia autora recogido en *Ejércitos de la oscuridad*: “un poema perdido engendra otros poemas infinitos, pero el que recuperamos es de piedra y no podemos modificarlo” o “se remienda la memoria con la invención: resulta más pobre, pero a veces más poética y más real”. Igualmente, sobre esta colección explica Ulla que:

En *Autobiografía de Irene*, la sintaxis de la narración, el léxico culto, la erudición, las citas y referencias, la frecuencia de las series enumerativas, la incertidumbre de ser un sueño o una historia lo que sucede al personaje, la búsqueda poética del artificio, la exigencia de colaboración del lector al ponerlo a elegir entre varios finales posibles, vertebran la remodelización del modelo narrativo borgeano. Se aparta, sin embargo, configurando un universo donde lo femenino parece imponerse.<sup>19</sup>

En otras colecciones posteriores los cuentos se vuelven incompletos y fragmentarios, como “El diario de Porfiria Bernal” (*Las invitadas*) o “Anotaciones” (*Cornelia frente al espejo*). En *La Furia*, encontramos cuentos sin unión narrativa aparente, incompletos o con la apariencia de inacabados. Otros con carácter fragmentario son “Anotaciones”, “El mal”, “El sótano”, “Informe del cielo y del Infierno” o “El zorzal”. De hecho, en “El diario de Porfiria Bernal” la redactora de la carta afirma este defecto: “Pido perdón por la incorrección del estilo, por la falta esencial de claridad. Nunca supe escribir y ahora que me apremia el tiempo, me estremezco pensando en los errores que dejaré grabados en estas páginas, que jamás he de releer.” (CC I: 460). Al respecto, hay que tener en cuenta la relación de este carácter fragmentario y disperso con la imposibilidad mental de acceder al recuerdo completo o a la reconstrucción de la memoria en su totalidad, de ahí que cuando los relatos versen sobre la rememoración de

<sup>18</sup> Enrique Pezzoni, “Estudio preliminar”, *El texto y sus voces*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1987), 215.

<sup>19</sup> Noemí Ulla, *Invenciones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*.

un hecho anterior, surja el fragmentarismo. Así, el cuento no logra completarse ni aparecer hilado porque en nuestra memoria tampoco podría presentarse de tal modo.

Podríamos considerar algunos de los cuentos como microrrelatos debido a su brevedad y la condensación e la trama y la descripción, como “Informe del cielo y del infierno” o “El zorzal”, de tan solo una página cada uno. Asimismo, la brevedad que domina estas y otras historias nos lleva a hablar de “discurso sustituido”<sup>20</sup>, una forma de ocultamiento que nos conduce a descifrar el texto en busca de uno o varios sentidos posibles.

Mención aparte merece *Ejércitos de la oscuridad*, a medio camino entre lo público y lo privado, cuyos antecedentes genéricos podrían ser los registros y las anotaciones previas como los *American Notebooks* de Nathaniel Hawthorne o los *Diarios* de Kafka. La otra posible influencia, que no escapa al análisis introductorio a la obra llevado a cabo por Montequin, es el *zuihitsu*, o escritura al correr de pincel que realizaban las mujeres de las cortes imperiales japonesas y cuyo período de esplendor fue el Heian (794-1185) y su máxima representante Sei Shonagon, autora de *Libro de la almohada*, escrito en la década de 990 al 1000. De él, además de la brevedad, como indica Tomassini, toma también Silvina “la mirada oblicua o la perspectiva doble donde la apreciación axiológica muchas veces se aparta de la focalización perceptual”<sup>21</sup>. Es una obra marcada claramente por la fragmentación, por la carencia de ilación entre fragmentos y la falta de nexos de contenidos entre ellos.

En conclusión, la brevedad aumenta la condensación y todo, hechos y personajes, se pone en el primer plano pero su unión con la ruptura, la inconexión de hechos, párrafos, diálogos, provoca una escritura y una mirada fragmentada y la tensión en los relatos de Silvina Ocampo surge de lo ausente, de lo no dicho, de lo que se escapa en cada fragmento y debe ser deducido por un lector audaz.

## **EL HUMOR, LA IRONÍA Y LO GROTESCO**

El humor y lo risible son aspectos poco estudiados en la literatura femenina latinoamericana, y debido a que su recurrencia en el género fantástico también era escasa, se percibió como un rasgo anómalo y discordante de la escritura de Silvina Ocampo. El humor en el género fantástico tiene un precedente, un iniciador en la literatura argentina,

---

<sup>20</sup> David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, (Palencia: Menoscuarto ediciones, 2006)

<sup>21</sup> Graciela Tomassini, “Mariposas nocturnas: fragmento, reescritura y minificción en *Ejércitos de la oscuridad*, de Silvina Ocampo”, 4.

y es Macedonio Fernández. Macedonio quien tuvo un concepto humorístico de la lectura, y de este humor emergió en muchos casos lo fantástico en su prosa. Además, su reiterado uso del humorismo proviene en ocasiones de lo grotesco y puede dar lugar a cierto grado de sarcasmo. Esta actitud persistirá en la tradición cuentística posterior, desde Borges, Bioy o Cortázar como uno de los elementos recurrentes cuando quieran subvertir o tambalear la realidad. Según Escarpit, el humor literario tiene dos fases, lo primero que hay que cumplir para “hacer humor” es tener un espíritu crítico con respecto a la vida cotidiana. En la segunda fase, habría que dejar ese espíritu y entrar en la fase constructiva/creativa que consiste en el efecto humorístico<sup>22</sup>. Este aspecto de crítica que se realiza con el humor es en el que se centran la mayoría de los estudios actuales y es uno de los que más nos interesa en este trabajo, ya que la manera en la que es empleado por Silvina se acerca a la crítica del sistema patriarcal, de los estereotipos o de los sistemas sociales cerrador. Uno de los relatos a los que más se ha recurrido para explicar este fenómeno es “El vestido de terciopelo”, que contiene numerosos elementos humorísticos. El cuento funciona como una caricatura de la clase burguesa, reitera el enunciado ¡Qué risa! y destaca un cinismo hacia la muerte prematura.

A pesar de ello, no fue la única mujer en recurrir al humor y a la ironía, los primeros trabajos sobre el humor de escritoras latinoamericanas se dedicaron al estudio de las obras de Luisa Valenzuela y Rosario Castellanos, y luego, a Cristina Peri Rossi quien además matizó su uso: “la ironía es un gran instrumento: crea distancia y solo en la distancia somos lúcidos, perversos, ambivalentes e inteligentes. Y uso la palabra perversos en el sentido de que la paradoja pone en tela de juicio la normalidad, la naturaleza, la espontaneidad”<sup>23</sup>. Es, pues, un recurso retórico que se aleja de la linealidad argumentativa ya que abre la narración a múltiples interpretaciones y a múltiples sentidos no excluyentes.

Con respecto a la ironía y su máximo distanciamiento de lo real, Wayne Booth<sup>24</sup> define en su obra un “narrador hipócrita” que se caracteriza por recurrir a un discurso excesivo y contradictorio que no es perverso debido a que se asemeja más a una caricatura de su misma perversión. Estarían entre este tipo de narradores los de “La propiedad”, “El almacén negro” o “La oración”. En el último caso citado, el discurso Laura, la oradora, en la iglesia contradice al título del relato y la característica principal

---

<sup>22</sup> Robert Escarpit, “L’humour”, *Que sais-je*, núm. 877, (París : PUF, 1982), 135.

<sup>23</sup> Entrevista a Cristina Peri Rossi, por Teresa Méndez Faith, *Puro Cuento*, núm. 4, mayo/junio de 1987.

<sup>24</sup> Wayne Booth, *Retórica de la ironía*, (Madrid: Taurus, 1986).

de la plegaria: la sinceridad, que resulta indispensable ante la omnisciencia divina, dotando así a la oración de un matiz absurdo. Zubieta afirma que la ironía cobra un doble sentido en los textos de mujeres y este “desdoblamiento permite desajustes de orden antinómico de donde puede emerger el efecto irónico”<sup>25</sup>. Asimismo indica que la ironía participa de la parodia y aparece de forma clara en la sátira. Por otro lado, Hutcheon mantiene que la unión de la ironía y la sátira logra mayor eficacia y se alcanzaría con ella una recurrente risa despreciativa. Sostiene, además, que la ironía existe de forma inherente en la parodia<sup>26</sup>. Por otra parte, para ella, la sátira será siempre cómica y dirige su ataque a un hecho externo al contexto literario, mientras que la parodia, por el contrario, supone más una exageración caricaturesca que quiere remarcar un mensaje concreto y normalmente moralizante.<sup>27</sup> En el mismo punto coincide con Sklodwska, para quien “la sátira se dirige hacia una realidad extraliteraria”<sup>28</sup>. Jean Sareil, considera la sátira como un ataque, pero el matiz de desprecio no tendría por qué aparecer siempre. Así pues, la ironía tendría varias formas posibles, como la parodia, el chiste o la sátira<sup>29</sup>. Esta recurrencia a la ironía no fue tan usual en las primeras composiciones de Silvina Ocampo y el libro en el que afloró con mayor intensidad fue *Los días de la noche* (1970). Espinoza-Vera afirma con respecto a la producción de Ocampo que es “la sátira su principal medio de expresar transgresión, pero recurre a la parodia de algunos cuentos de hadas principalmente en su última colección *Cornelia frente al espejo*”<sup>30</sup>, por lo que su humor se vuelve inquietante y puede nacer de tomar las cosas y el propio lenguaje al pie de la letra.

La ironía aflora cuando la atrocidad de lo que se cuenta difiere de la inocencia y naturalidad con la que esto es narrado por el sujeto de la enunciación. Se vería, en el relato fragmentado “La casa de los relojes”, en el que el niño narra a su profesora con ingenuidad y con un tono liviano cómo unos borrachos planchan la joroba a un relojero jorobado. El niño desconoce el alcance de dicho acontecimiento hasta que su madre le

---

<sup>25</sup> Ana María Zubieta, *Humor, nación y diferencias: Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995), 28-29.

<sup>26</sup> Hutcheon, Linda “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie », *Poétique*, núm. 46, (1981) : 143.

<sup>27</sup> Hutcheon, Linda, *A theory of Parody: the Teachings of Twentieth Century Art Forms*, (New York: Methuen, 1985), 43-44.

<sup>28</sup> Elzbieta Sklodwska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991), 12.

<sup>29</sup> Jean Sareil, *L’écriture comique*, (París : PUF, 1984), 107.

<sup>30</sup> Marcia Espinoza-Vera, “El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina”, en *Razón y Palabra*, Vol. 15, núm. 73, (2010).

desvela el desenlace, hecho que hace vomitar al joven. Para nosotros la crueldad no estaría tanto en el tono empleado por el niño, sino en el hecho sádico y terrible cometido por unos adultos sin moral.

El protagonista de “La música de la lluvia” es casi una caricatura del artista, con sus manías y excentricidades de músico que se convierte en una caricatura porque no es capaz de crear. La sátira de Ocampo parte de lo cotidiano, del ritual diario, de la descripción detallada del objeto, del kitsch y el cliché, así como del lenguaje empleado por los personajes, la cursilería de este y en el mal gusto. La misma Silvina reconoció este uso de lo cursi para múltiples propósitos:

La cursilería siempre me atrajo: es una forma del horror. No puedo dejar de mirar los objetos cursis, me causan gracia y me horripilan, al mismo tiempo. Son peligrosos. Cuando uno introduce la cursilería en un cuento para reírse de ella, corre el riesgo de que todo lo escrito se vuelva cursi. Sobre todo cuando se escribe sobre los sentimientos. A mí me gustan mucho la música, la pintura, la escultura. Cuando uno interpreta con “sentimiento” una pieza, a veces se cae en lo cursi.<sup>31</sup>

Esta cursilería subversiva se vincula en su obra con la sátira, que puede quedarse en el plano del lenguaje, en el cliché, en los dichos o la cursilería misma de los personajes, aunque puede referirse también al plano ideológico o a una serie de ideas preconcebidas, como el estereotipo o los rituales. El estereotipo puede ser positivo para el individuo y la comunidad, tener algún tipo de valor en el colectivo, como los estereotipos de lo femenino o los religiosos...pero estos pueden tener un plano negativo cuando se utilizan como razón discriminatoria, racista o fuente de conflicto entre comunidades y culturas. Su principal inconveniente reside en que fijan el papel de mujeres y hombres en un grupo al que se le asigna unas características prefijadas. Estos últimos serían los que aparecen en “El vestido de terciopelo”, que trabaja con los estereotipos del género femenino o de la imagen de Europa que tiene el ciudadano del continente americano. Se juega también con imágenes preconcebida del oriental en “Mimoso”, cuando la mujer afirma: “En China –dijo Mercedes–, me han dicho que la gente come perros, ¿será cierto o será un cuento chino?” El estereotipo puede utilizarse en una comunidad para que nadie destaque. Es el caso del presente en la fiesta de cumpleaños de Adriana de “Las fotografías”, relato en el que nadie se extraña cuando cuentan historias trágicas de accidentes pero sí de que Humberta se abanique con una flor, ya que el acto individual y,

---

<sup>31</sup> Hugo Beccacece, “Silvina Ocampo: genial, tierna, imprevista, imaginativa: *Y así sucesivamente*”, en *La Nación Revista*, 28 de junio de 1987.



por tanto, provocador es criticado y castigado: ella no será la invitada que aparezca en la última fotografía.

Por otro lado está la paradoja, cuyo efecto en la escritura literaria es unir lo irreconocible, afirmar simultáneamente conceptos o términos antitéticos en el que uno de ellos puede producir horror, rechazo o sorpresa. Vinculada a ella está el oxímoron, recurso perteneciente al nivel sintáctico que supone la combinación de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido, visible en la narrativa breve de Ocampo, cuando impone sobre el lector un modo irónico de lectura debido a que los niveles de la enunciación pueden ser contradictorios e incongruentes, como cuando la narradora se cuestiona: “¿qué hace un hombre que no puede hablar, cuando alimentó a tantos hombres solo con sus palabras?”<sup>32</sup>, haciendo referencia a la situación personal del político, quien debe cambiar su rostro para regresar a su país tras el destierro, al mismo tiempo que no es capaz de coincidir consigo mismo, por lo que acaba matando a su anterior yo.

Como hemos dicho, relacionada con la ironía está la parodia, que volverá a ser estudiada parcialmente en el capítulo dedicado a la reescritura y la intertextualidad debido a la parodia de otros géneros o de argumentos previos que lleva a cabo nuestra autora. Así, “Miren como se aman” era una parodia de *La Bella y la Bestia* que contiene elementos del folclore tradicional y de la literatura infantil, incluso uno de los enanos del circo, ante la transformación del mono en príncipe clama: “Siempre hay una bella para una bestia y una bestia para una bella” (CC II: 370). Otro caso sería “Jardín de Infierno” reescritura paródica de *Barba Azul* de Perrault. Si Barba Azul les prohibía a sus amantes no abrir la puerta de una de las habitaciones de su castillo y las mujeres, vencidas por la curiosidad desobedecían la orden y eran castigadas con la muerte, en el relato ocampiano tenemos a Bárbara, cuyo nombre juega monofónicamente con Barba Azul, protagonista y vengativa esposa que acabará matando a los maridos que accedan a la habitación vedada, todos tentados por ella y atraídos igualmente por lo prohibido. Ahora se subvierte la relación de poder, es ella la que lo sustenta y él quien está en una posición inferior: “Se preocupa por mí. Me da todos los gustos [...] Suele ausentarse muchas veces [...] Ya la filosofía no me interesa como antes, pero tendré que seguir estudiando, recibirme para independizarme un poco de la vida conyugal” (CC II: 315). Entonces, Silvina recurre en este y otros casos a la intertextualidad y a la parodia, partes necesarias de la ironía.

---

<sup>32</sup> Silvina Ocampo; *Las repeticiones y otros cuentos*, (Barcelona: Lumen, 2006), 31.

Asimismo, esta puede distorsionar los recuerdos, ya que la distancia que impone el humor adquiere en algunos cuentos una distancia fría sobre los hechos y sobre las vivencias pasadas.

La parodia, para Genette suponía “tomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras. La parodia más elegante es una cita desviada de su sentido o de su contexto y de su nivel de dignidad”<sup>33</sup>. El mismo autor, indica que la parodia literaria se realiza preferentemente en los textos breves, de hecho, destaca en su estudio “Pierre Menard” de Borges, ya que la más literal de las reescrituras se convierte en una creación por desplazamiento del contexto. Aun así, la parodia, según el crítico, puede ser un mero ornamento discursivo, cuya expresión común en los procesos de reescritura es el pastiche. De igual modo, se puede presentar a nivel del contenido con el travestismo de los personajes, de sus lenguajes o de la apariencia misma de los relatos, ya que es:

Fuente de comicidad en la constante antítesis entre el rango y las palabras de sus héroes. Así, el travestismo burlesco modifica el estilo sin modificar el tema, inversamente, la “parodia” modifica el tema sin modificar el estilo, y esto de dos maneras posibles: ya conservando el texto noble para aplicarlo, lo más literalmente posible, a un tema vulgar: la parodia estricta; ya inventando por vía de imitación estilística un nuevo texto noble para aplicarlo a un tema vulgar: el pastiche heroico-cómico.”<sup>34</sup>

La parodia supone, pues, una deformación lúdica, una imitación satírica de un estilo o la imitación burlesca de un texto. Igualmente, cualquier aspecto social, ritual o familiar puede caer en lo paródico y puede ser objeto de burla en estos cuentos, pero debido al componente grotesco o trágico nos movemos en el límite entre lo risible y lo tolerable. En la entrevista con Giardinelli, hablando sobre “El automóvil” afirma: “fue un cuento muy difícil de contar, sin ridiculizar la situación. La puerilidad y la cursilería están al borde, es como caminar al borde de un precipicio”<sup>35</sup>. En el límite se haya precisamente el lector, quien al percibir la ironía acepta el pacto de lectura propuesto por el autor aunque, en ocasiones, sus leyes morales le impidan la risa ante lo relatado.

En “El almacén negro” los hijos del fallecido Néstor Medina encuentran la satisfacción en la subasta de todos sus objetos favoritos. Sin embargo, la superstición les hará creer hasta el límite de que las lentes del padre, en manos ahora de Roberto

---

<sup>33</sup> Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, (Madrid: Taurus, 1989), 19.

<sup>34</sup> *Ibid.* 32-33.

<sup>35</sup> Giardinelli, *Así se escribe un cuento*, 124.

Spellman, eran las causantes de la buena suerte ahora ausente de la familia. La única solución posible para los hijos será el asesinato de Roberto, el cual acaba muriendo espontáneamente ante sus ojos, pero la fatalidad del destino les acompañará entonces ya que al no encontrar las gafas, concluyen:

Desesperados fueron una noche al cementerio para desenterrar al muerto. Acudió una jauría silenciosa que presenció el acto. Yo atisbé de lejos. Alguien los vio. Cuando en el pueblo se supo el hecho, los cuatro hermanos fueron arrestados y acusados de asesinato. Los cuatro en cierto modo se creyeron culpables. (CC I: 340)

La muerte pues, adquiere un aspecto cómico, casi lúdico. La atención del lector no se dirige a la muerte del protagonista, sino a toda la comicidad que la rodea. Entonces, lo que nos planteamos en los relatos de Ocampo es, ¿quién es él o la víctima de este humor? ¿Es el humor de Silvina una broma mal intencionada? ¿Ante qué se opone o para qué lo emplea? El humor es una herramienta que se utiliza aquí o bien para subvertir y para desmitificar ciertas actitudes burguesas y ritos o sino, para rebajar las reacciones a la tragedia contada. Se convierte en un arma al servicio de la autora que destruye concepciones y el decoro. Este humor subversivo aparece en otras escritoras latinoamericanas, como Griselda Gámbaro, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Angélica Gorodisher o Ana María Shúa, entre otras tantas. El humor de Ocampo desestabiliza y reenfoca la mirada del lector, debido a que esta tendencia destructiva, como indica Barreca: “Humor is a weapon. Laughter is refusal and triumph. Humor is dangerous because is about decentering, dis-locating and de-establishing the world”<sup>36</sup>. Es el caso de “Los celosos”, el cual tiene cierto aire burlesco debido al humor y a la exageración presentes desde la primera frase. En palabras de Corbacho sería una “caricatura barroca”: “Irma Peinate pourra être perçue partant comme tragique là se trouve l’indicible paradoxe du grotesque: nous faire rire d’abject ou du drame”<sup>37</sup>. El marido solo pronuncia banales comentarios si los comparamos con la seria situación, mientras que ella es extremadamente cuidadosa y habilidosa con sus mentiras y sus disfraces: “ese milagro de duración no se debía a un afán económico sino a una sensualidad amorosa que pocas mujeres tienen” (343). Por tanto, en este relato la feminidad y la belleza son una máscara artificial que se somete a los deseos del hombre.

---

<sup>36</sup> Regina Barreca, (ed.), *Last laughs, Perspectives on Women and Comedy*, (New York / London: Gordon and Breach, 1988), 14

<sup>37</sup> Corbacho, *Le monde féminin dans l’oeuvre de Silvina Ocampo*, 63.

Un cuento satírico es “Él para otra”, en el que abundan los clichés; en otros cuentos el humor quiebra los diálogos, degrada lo puro y subvierte el ritual. Por ejemplo, en “El cuaderno” hay un paródico diálogo:

–Me ha dicho mi tía que en los meses de preñez, si se mira mucho un rostro o una imagen, el hijo sale idéntico a ese rostro o esa imagen.

Dicen tantas cosas –suspiró la vecina, y agregó–: No es porque sean míos, pero mis hijos son bien lindos y durante los nueve meses del embarazo se puede decir que no he visto a nadie, ni mirado a nadie, ni siquiera en revistas, ni siquiera en figuras. En aquella estancia en La Pampa no teníamos radio. No teníamos otra música que la música de los eucaliptos. Yo estaba recluida en las habitaciones todo el santo día, haciendo solitarios. ¡Qué vacaciones fueron aquellas! No me las olvidaré nunca –y diciendo esto tomó el cuaderno que Ermelina le tendía, para mostrarle el rostro del niño rosado.

De repente Ermelina vio que el menor de los hijos de la vecina se parecía extrañamente a la sota de espadas; era una suerte de hombrecito pequeño aplastado contra el suelo, vestido de verde y rojo. El otro parecía un rey muy cabezón con una copa en la mano, donde bebía una cantidad incalculable de agua. (CC I: 208-209)

La tesis de Zapata recalca que el humor en la narrativa ocampiana está vinculado al horror, el cual provoca un efecto aún más perturbador en lo narrado<sup>38</sup>, que está igualmente presente en cuentos infantiles como “Ulises” o “El pecado invisible”, en los que sirve para ocultar el matiz siniestro. Por otro lado, la niña que narra “El vestido de terciopelo” clama ocho veces “¡Qué risa!”, mostrando su inconsciencia sobre la tragedia que presencia, resultándole la situación risible, a pesar de que lo descrito es la asfixia de la mujer que se prueba el vestido antes de partir de viaje. Por otra parte, podríamos decir que la risa responde a la perversidad del personaje. Asistimos a la muerte de una mujer de la manera más cómica y despreocupada posible, cerrándose el relato con un “Ha muerto. ¡Me costó tanto hacer ese vestido! ¡Me costó tanto tanto! ¡Qué risa!” (CC I: 258), pronunciado por la modista, a quien solo le importaba su creación y lo que recibiría por ella.

La sátira va a depender en muchos casos del estereotipo burlado e invertido. El humor que se desprende de muchos cuentos proviene de la burla de la moral burguesa, retratada como trivial y absurda. Esto se aprecia, por ejemplo, en “La música de la lluvia” (*Y así sucesivamente*). En el relato, Octavio Griber, pianista, acude a una casa burguesa para ofrecer un recital, la descripción de los asistentes es burlesca, así como la ritualización de la llegada del músico, en coche de caballos, a lo que le sucede un largo

---

<sup>38</sup> Mónica Zapata, “«No me digas nada: yo te diré quién eres». El engranaje de la estereotipia y el horror ocampianos”, *Orbis Tertius*, 2004, IX, (10)

saludo que lo deja despeinado para antes de comenzar su concierto, un anormal acto que se realizará con los pies, lo que dejará perplejos a los asistentes y al anfitrión, quien clama “es un excéntrico” (CC II: 70). Finalmente, el descubrimiento final del relato es que el músico es un niño que distorsiona melodías y carece de conocimientos, pero de nada de esto se dieron cuenta los invitados, ocupados en señalar sus excentricidades y en elogiar una música que también ellos desconocían. Se hace, pues, una parodia de una celebración típicamente burguesa. El cuento se convierte en una burla del sector burgués que alaba todo lo novedoso desde la ignorancia. Mientras que el músico tiene una alta consideración de sí mismo, el lector, ante el espectáculo circense descrito, no puede dejar de verlo como un bufón.

Otras veces, el humor nos conducirá a la caricatura de algún personaje mediante la descripción hiperbólica de algún rasgo. Tenemos que aludir a otro componente en este apartado. De la unión de los opuestos, en este caso del humor y el horror resultaría, según Klingenberg, lo grotesco, la cual trabaja siguiendo a Kayser<sup>39</sup>, es decir, a la definición que este propone según la cual debe producir un mundo distorsionado y extraño, ante el cual el lector reacciona con cierto sentimiento de ominoso. Este efecto grotesco se logra en los cuentos de Ocampo, cuya máxima representación, según la crítica “appears in Ocampo’s most effective works though the tragicomedy”<sup>40</sup>, de esa mezcla de comedia y horror, la cual origina episodios de terribles consecuencias narrados con humor, los cuales pueden causar la risa y la sorpresa a los personajes que los contemplan. Esto conlleva que el marco enunciativo sea cruel y cómico al mismo tiempo.

La caricatura de personajes, tan frecuente en su caracterización, y la sátira se aproximan a lo grotesco, dos elementos los primeros que también provocaban la risa, aunque hubiera cierto componente de amargura. Es por ello, que el lector no puede evitar marcar una sonrisa cínica o irónica durante la recepción de sus cuentos, en los cuales el absurdo emerge de lo grotesco, de un juego que depende de la actitud de los personajes o del narrador, ya que nos encontramos a menudo con ciertas actitudes chocantes, ridículas o extravagantes que no esperábamos hallar en el entorno en la que las sitúa. Lo grotesco hace su aparición prácticamente en cada historia, siempre revestido de un humor más o menos corrosivo o, por el contrario, de horror. Sin embargo, este impacto se alcanza con

---

<sup>39</sup> W. Kayser, *The grotesque in Art and Literature*, (Bloomington/Indiana: Indiana University Press, 1963), 20-22.

<sup>40</sup> Klingebergh, “The grotesque in Silvina Ocampo’s short stories”, 51.

el tono elegido por el narrador para su exposición o según qué perspectiva nos ofrezca; volviendo a Klingenberg,

The grotesque in Ocampo's work appears frequently by way of the narrator's attitude: a strange, frightening of fantastic event occurs, reported by an observer or participant, who gives no indication of his own feelings. The reader is confronted with a completely non-judgment perspective [...] Here the importance of children as narrators in Ocampo's work can be observed.<sup>41</sup>

La carencia de juicio o de comentario sobre lo relatado se vuelve chocante. La crueldad ha sido abordada desde la antropología y en menor grado desde el psicoanálisis. Los cuentos en los que se explora lo grotesco se vinculan, en muchos casos, con la muerte. Por ejemplo, el cadáver era un clásico motivo de horror, presente, en el cuento "El chasco" (CC II) cuyo discurso ambiguo se mueve entre una posible homosexualidad femenina y una contradicción del título, ya que si de veras le importaba a Eleodora su muerte, no debería haberle supuesto un chasco, a pesar de poder existir una posible confusión entre si el cadáver encontrado era o no el de ella. En segundo lugar, en "El verdugo", relato con reminiscencias militares, el personaje parece encarnar a un dictador de América Latina. Se habla de victorias heroicas, de presos políticos, de asesinatos de disidentes, de opositores a los que se les cortó la lengua. No obstante, si se inicia de forma realista, luego se introduce la fantasía: ante todo el público el Emperador abre una caja de oro que contiene y emite todos los gritos de los traidores torturados. Y de repente, entre todos los gritos desconocidos del mágico aparató brotó la voz del Emperador:

De pronto, un instrumento invisible lo castigó. Después de cada golpe, su cuerpo se contraía [...] El Técnico, ensimismado, no pensó que tal vez suspendiendo la transmisión podría salvar al emperador. Yo no creo, como otras personas que el Técnico fuera el enemigo acérrimo del emperador y que había tramado todo esto para ultimarlo.  
El emperador cayó muerto... (CC I: 248)

Silvina, o sus ficticios narradores, recogen con naturalidad todo tipo de hechos crueles e insólitos, los cuales muchas veces se desprenden de bruscos cambios de tono, descensos en la oración o de la procedencia de las voces enunciatoras. Muchos acontecimientos se nos pueden presentar como grotescos, efecto que se incrementa cuando surge una aureola de humor alrededor de los personajes, humor que sirve como elemento del que desconfiar y que se desprende de ciertos hechos incongruentes o

---

<sup>41</sup> Ibid. 49.

reacciones fuera de lugar. Así, “El vestido verde aceituna” o “El retrato mal hecho”, ambos de *Viaje Olvidado*, presentan ese tipo de humor y una delicada ironía. Otra forma de deformación de lo real es la inserción de un filtro entre el narrador y lo acontecido, como es el caso del vidrio de “Cielo de claraboyas”, que distorsiona la perspectiva. La niña relata un crimen a través del techo que se interpone entre ella y la realidad, por lo que el cristal aquí ejerce de filtro material que distorsiona la perspectiva, la cual es más discordante aun por la visión infantil. La claraboya subvierte, muestra lo que no debería verse y la niña se encarga de contar lo desvelado. Lo primero que ve ella son los pies de los habitantes del piso superior, esos “pies aureolados como santos” a los que va presentando con una descripción metonímica. La claraboya parece detener el tiempo y dotar a los objetos de otra densidad. Resultado de la perspectiva infantil, con la cual no se tiene miedo de contar lo innombrable o lo censurado, describiéndose la imagen de la cabeza rota de Celestina y la sangre esparciéndose y cayendo gota a gota. El narrador asiste ingenuo a lo que él mismo cuenta, ofreciéndonos todo tipo de detalles que el narrador adulto habría omitido. Esta colocación de los niños frente a la muerte y la crueldad sin que medien los adultos es frecuente en la cuentística de Silvina, ya que ellos tienen una perspectiva más libre e inocente que la de sus mayores. Lo extraño aquí es la fascinación de la niña ante lo que ve tras el reflejo, lo cual aumenta el efecto grotesco y terrorífico. Este episodio es similar al de “La casa de los relojes” narrado por otro niño que plancha la joroba del sirviente. Aquí tenemos varios elementos grotescos, el personaje del jorobado, la situación que comienza como un juego y termina con un trágico desenlace así como el punto de vista impasible. El desenlace, narrado por el infante, hace todo aún más grotesco si cabe:

Quando pregunté a mi madre donde estaba Estanislao, no quiso contestarme como era debido. Me dijo, como si hablara al perro: “se fue a otra parte”, pero tenía los ojos colorados de haber llorado por la carpeta de macramé y el adorno, y me hizo callar cuando hablé de la tintorería. (CC I: 202)

La aparición de lo grotesco puede conducir a la trivialización de los hechos y de los objetos. Asimismo, puede convertir lo más bello en lo más repulsivo o lo más puro en un sacrilegio. Este es un rasgo que está presente también en su poesía y que como se ha indicado arriba suele proceder de la perspectiva inocente de los niños o de las mujeres, ya que lo grotesco normalmente emerge de grupos inocentes o marginales, como, por

ejemplo, los sirvientes o empleados domésticos, quienes se distancian de la perspectiva de los señores. Así es observado en “Las vestiduras peligrosas”, “Las esclavas de las criadas” y “La propiedad”. Silvina Ocampo no sigue los principios de verdad y de semejanza y solo responde a su imaginación. Esto provoca la risa, la repulsión y el asombro, aunque no pierde su vinculación con la realidad, ya que estas situaciones pueden surgir de la cotidianeidad común:

El mundo grotesco es nuestro propio mundo y no lo es. La sonrisa que se mezcla con el horror tiene su razón de ser en la experiencia de que el mundo en que confiamos y que aparentemente descansa sobre los pilares de un orden necesario se extraña ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones<sup>42</sup>.

La risa, o sonrisa, del lector es un rasgo notable para todo el que se aproxime a la narrativa ocampiana. Pezzoni indicó como “Reímos ante el detallismo de lo cotidiano, cuyas incoherencias se subrayan hasta los bordes del absurdo; los puntos de referencia tradicionalmente asignados por la cultura al mundo ya no circunscriben en este relato ningún límite”<sup>43</sup>. Así, en “Lo siniestro del Ecuador” reaparece un camarero muerto en la reapertura del restaurante al que solía ir la familia. Por el diálogo de los personajes se hace patente que el camarero con el que están hablando, es “realmente” un muerto pero que sigue extrañamente sirviendo mesas; todo mezclado con un tono de humor, a medio camino entre la inocencia del punto de vista infantil y lo sorprendente la situación:

–Tiene cara de muerto–dijo mi hermano mirando para el lado donde había desaparecido el mozo.  
–Vamos a preguntarle si es cierto que ha muerto o si es una calumnia.  
–Mañana no irás al cine– dijo mi madre. ¡Mal educado! (CC II: 384)

Ya Kayser, había considerado lo grotesco como una categoría estructural y observaba dos tipos diferentes, el grotesco fantástico y el grotesco satírico<sup>44</sup>. Ambas categorías están presentes en la obra de Ocampo, como ya se presentaron en las narraciones de otros escritores fantásticos, desde Hoffmann a Poe, quienes incluían elementos que participan del humor. Por lo que además de lo grotesco, en estos textos podrían darse la inversión, la animalización, la caricatura, la hipérbole y lo absurdo. No

---

<sup>42</sup> Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en la literatura y pintura*, (Madrid: Machado Grupo de Editores, 2010), 67

<sup>43</sup> Pezzoni, “Prólogo” a *La furia y otros cuentos*.

<sup>44</sup> Kayser, *Lo grotesco. Su realización en la literatura y pintura*, 314.



hablamos solo de lo grotesco en términos formales, sino también con respecto al contenido, ya que hay temas más propensos para ello, como los que enumera Joyce Wegs<sup>45</sup>, entre los que están los sueños y las pesadillas, el tema del doble, las personalidades disminuidas u obsesivas, la locura, la mezcla de hechos protagonizados o sufridos por animales, hombres o vegetales y la mezcla de cualidades animadas e inanimadas en máquinas o autómatas; asuntos todos ellos presentes de algún modo en la narrativa de Ocampo, aunque admitimos que hay pocos casos en los que lo grotesco aparezca cruda y explícitamente. Es el caso de “La cara de la palma”, que contiene elementos grotescos y fantásticos entrelazados. En este relato la mujer, posee una cara en su mano con la facultad de hablar, la cual es considerada de la manera más natural como deformidad. Ella, avergonzada, la esconde bajo un guante aunque al mismo tiempo no puede parar de hablar con ella y comentarle aspectos de su vida ordinaria. Por su defecto, la protagonista es obligada a encerrarse, sufre por amor y acaba adorando más a su deformación que al hombre. Los comentarios de la joven nos llevan a pensar que padece una patología, que posee personalidad múltiple y no tiene una cara parlante en la mano literalmente, sino que la imagina. Podría tratarse, pues, de un conflicto emocional que desde el título nos ha indicado una determinación externa.

La ironía que emplea Ocampo en estos relatos es un medio oblicuo de expresión. Implica a su vez un silencio del texto que el receptor debe descubrir para quedar satisfecho o para llegar a un desenlace unívoco. Con este recurso, la autora invierte los roles establecidos y altera el lenguaje de cada uno de ellos. Las mujeres son crueles, los hombres tienen deficiencias lingüísticas y no son capaces de expresarse con naturalidad o los niños muestran una inesperada facundia. “En los cuentos de Silvina Ocampo las desgracias reciben “la visita de los chistes” sin que por eso queden reducidos no el humor, no la aflicción”<sup>46</sup>, dijo Pizarnik, dado que el humor puede aparecer al lado del horror y la risa surge el momento más espantoso, combinando lo absurdo y lo irrisorio. Ante ello, el lector vacila entre la burla y la perturbación. Una de las manifestaciones de esta mezcla es la aparición de elementos kitsch con un efecto satírico, de burla a los valores sociales. Ocampo emplea a su antojo elementos populares y decorativos, muchos de ellos de mal gusto, resultado de la producción en serie, como en “La casa de azúcar”, “Los objetos” o “Las fotografías”. En ellos los detalles del lujo son descritos de manera

---

<sup>45</sup>Joyce Wegs, *The grotesque in Some American Novels of the 1960's*, Doctoral Dissertation, Universidad de Illinois, 1973, 12-14.

<sup>46</sup> Pizarnik, “Dominios ilícitos”; 256

burlona o irrisoria. El kitsch es, en estos relatos, una falsa concepción de la elegancia, propia de las nuevas clases burguesas, como la descripción reiterada de los espacios en “La sibila”: “di unos pasos y entré en una sala enorme, llena de vitrinas; aquello era una tienda o una Iglesia. Por todas partes se veían estatuas, bomboneras, miniaturas, collares, abanicos, relicarios, muñequitos.” (CC I: 212).

El cliché sería otro de los procedimientos satíricos que empela Silvina Ocampo, quien se ríe de un mundo repleto de ritos y excesivamente recargado de objetos y detalles nimios. En sus relatos destruye las expectativas y lo institucionalizado, como las fiestas, el matrimonio, la educación o la familia. Estos procedimientos burlescos y satíricos, nos provocan la risa o la mueca y en ocasiones nos conducen a lo siniestro. Dicho esto, el humor en la narrativa de Ocampo, como en las obras de otros escritores de su tiempo se convierte en un arma para la subversión, y como indica Martínez, “en un periodo histórico como el dictatorial, en el que las jerarquías se radicalizan y la desigualdad se muestran en toda su violencia, la seriedad de la risa genera sus máximas contradicciones.”<sup>47</sup>, el humorismo se vuelve ecléctico, arma crítica que distorsiona las historias y nos muestra otra cara de la realidad. El humor, pues, desvela el horror, aunque la risa no niegue ni se oponga al dolor.

## **5.2 REESCRITURA INTERNA Y EXTERNA. LA INTERTEXTUALIDAD**

Es sabido por sus propio testimonios, los manuscritos encontrados, los borradores corregidos, o las referencias al proceso de redacción de su obra que Silvina Ocampo reescribía y retocaba obsesivamente sus textos, llegando a publicar distintas versiones de los mismos a lo largo de su carrera. Esta práctica crea, cuando miramos la totalidad de su obra, un entramado de remisiones y reescrituras. Para llevar a cabo este estudio, aunque reconocemos que hay una extensa bibliografía sobre el asunto, seguimos el concepto de intertextualidad propuesto por Genette, como “la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva e un texto en otro”<sup>48</sup>. Es decir, la intertextualidad es

---

<sup>47</sup> Erika Martínez, *Entre bambalinas. Poetas argentinas tras la última década*, (Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2013), 134.

<sup>48</sup> Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 9.

la relación que un texto en su interior mantiene con otros textos, pudiendo estos últimos ser literarios o no. Sin embargo, el término es original de Kristeva, quien introdujo el término “intertextualidad” en un artículo de semiótica sobre Bajtín.<sup>49</sup>

Tengamos en cuenta que el texto es dialógico y polifónico por naturaleza y que la intertextualidad crea y aumenta el perspectivismo. Cada enunciado está poblado de voces ajenas, habiendo dos tipos fundamentales de estas voces, así, según Martínez Fernández tendríamos que diferenciar la “intertextualidad externa (relación de un texto con otro texto) de la interna (relación entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo) y la intratextualidad propiamente dicha (relación entre textos del mismo autor).”<sup>50</sup> Siendo, pues, la intertextualidad un reflejo de otro texto, del mismo o de otro autor. Esos dos tipos de intertextualidades son definidas como:

La intertextualidad externa, cuando el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores; a efectos prácticos hablaré de intertextualidad. Hablo de intertextualidad interna cuando el mecanismo intertextual afecta a textos del propio autor; a efectos prácticos le llamaré intratextualidad. La intertextualidad (externa) será endoliteraria o exoliteraria según la naturaleza del subtexto. La intertextualidad endoliteraria la reducimos a la cita y la alusión, que pueden ser explícitas (marcadas) o no. Mayor conflicto puede presentar la intertextualidad exoliteraria.<sup>51</sup>

Esta característica vuelve a los textos híbridos, y es considerada por Genette como un aspecto universal de la literatura. Él mismo indicó también en la obra *Palimpsestos* que existen cinco tipos de relaciones intertextuales. La primera es la relación de hipertextualidad, es decir, aquella que “une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”<sup>52</sup>. El hipotexto sería el texto que deriva de otro anterior por transformación simple (transformación) o por transformación indirecta (imitación). La segunda es la architextualidad, definida como “una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual, de pura pertenencia taxonómica”<sup>53</sup>, esto es, la totalidad de categorías generales de un texto de las que depende todo discurso, como los modos de enunciación, los géneros literarios, etc. La intertextualidad, sería para él una relación de copresencia entre dos o más textos, cuya forma más explícita y literal sería la cita y la

---

<sup>49</sup> “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, *Critique*, núm. 239, 1966.

<sup>50</sup> José E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, (Madrid: Cátedra, 2001), 60.

<sup>51</sup> Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, 81.

<sup>52</sup> Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 10.

<sup>53</sup> *Ibid.* 10.

menos, el plagio o la alusión. La cuarta relación es la paratextual, aquella que el texto elaborado mantiene con su paratexto, lo que serían su título, prólogos, subtítulos, notas, glosas, epílogos, cubiertas, etc. Y, por último, la metatextualidad es la relación del texto con otro que habla en él, siendo principalmente la relación crítica.

En tercer lugar, en estos textos se establece otro tipo de relación, y es la conocida como “*mise en abyme*”, la cual es definida como “tout miroir interne réfléchissant l’ensemble du récit par la réduplication simple, répétée ou spéculaire.”<sup>54</sup> La *puesta en abismo* crea reflejos intertextuales por la inserción de alusiones al texto en el propio texto cuyo método más usual son las inversiones temporales. La puesta en abismo no conlleva repeticiones exactas, sino que pueden ser parciales, como cuando se construye una historia con comentarios de varios narradores que dan una visión parcial y puede que repetida.

La intertextualidad, por tanto, y en concordancia con las definiciones anteriores, “se contempla como una propiedad o cualidad de todo texto, concebido como un tejido de textos; el texto remitiría siempre a otros textos, en una realización asumidora, transformadora o transgresora.”<sup>55</sup> Si nos remontamos a la etimología del término, diríamos que el prefijo latino inter- alude a la reciprocidad, interconexión, entrelazamiento, interferencia... La intertextualidad evoca al texto, o mejor, a la cualidad del texto como tejido o red, según expusimos anteriormente, el lugar en que se cruzan y se ordenan enunciados que provienen de muy distintos discursos. La intertextualidad evoca, así, la relación de un texto con uno o varios textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes, y la escritura sería un gran “palimpsesto”, afirmaría Genette, en cuanto supone la preexistencia de otros textos, la lectura interactiva, lineal y tabular a la vez<sup>56</sup>. Por su parte, para Beaugrande y Dressler “la intertextualidad se refiere a los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores.”<sup>57</sup>, por lo que la afectación de la intertextualidad varía de un texto a otro, o de un lector a otro. No olvidamos que el fenómeno intertextual depende del receptor, de la percepción de este. Si se percibe o intuye el intertexto se enriquece la lectura y crea una doble mirada, hacia el texto mismo que tenemos delante y

---

<sup>54</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la « mise en abyme*, (París : Seuil, 1977),61

<sup>55</sup> Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, 10.

<sup>56</sup> Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 37.

<sup>57</sup> R.A. Beaugrande y W.U. Dressler, *Introducción a la lingüística del texto*, (Barcelona: Ariel, 1997), 45.

hacia atrás, hacia el subtexto. Con respecto a la recepción del texto, Quintana Docio ofrece tres posibilidades:

Textos que derivan de otros en su proceso de creación, pero que no dependen semánticamente de ellos, es decir, no remiten a ellos en la lectura para ser comprendidos en plenitud; b) Textos derivados intertextualmente en los cuales la lectura palimpséstica en función de otros previos es necesaria para adquirir un sentido; y c) Textos derivados cuya lectura palimpséstica es más o menos pertinente y plausible para lograr una lectura más enriquecedora. Lo indudable es que en la recepción de los intertextos “hay niveles de lectura –de lectores– e interpretación a partir de las pautas que el propio texto –y su marco cultural– da para indicar el sistema de conocimiento y presuposiciones de su “lector implícito” (Wolfgang Iser) o “lector modelo” (Umberto Eco).<sup>58</sup>

La intertextualidad afecta a la reescritura, ya que orienta o reorienta su obra y la lectura de esta. En adición, para analizar la intertextualidad hay que tener en cuenta la tipología textual y la alusión del texto mismo, entendiendo por alusión textual, como indican Beaurande y Dressler “las maneras en que los comunicadores hacen referencia o utilizan textos conocidos”<sup>59</sup>. Estas remisiones han sido comunes desde los inicios de la literatura y los mitos con el propósito de alcanzar la perfección y su adaptación a lo largo de los tiempos. Hasta el mismo Unamuno afirmó que hasta “Los más grandes escritores se han pasado su vida repitiendo unas cuantas cosas, siempre las mismas, puliéndolas y repuliéndolas, buscándolas la expresión definitiva y más perfecta”<sup>60</sup>.

Otros autores hablan de *pseudo-intertextualidad*<sup>61</sup>, aquella en la que un texto refiere a otro que no existe, como ocurre en las *Ficciones* de Borges. Por su parte, el título de los relatos o de las colecciones también crea un horizonte de expectativas determinado ya que es un tipo de información catafórica que preanuncia el contenido del texto, precepto con el que rompen muchos autores de literatura fantástica. Concluimos este ejercicio teórico resumiendo que la reescritura, por tanto, es un procedimiento intratextual, ya que se procede a una remodelación del texto que se modifica en mayor o menor medida. La escritura primaria es manipulada y la agudeza del lector le permitirá reconocer en mayor o menor medida rasgos de la obra originaria, por lo que la mayoría de los estudios al respecto le otorgan especial importancia a la recepción dentro de todo el proceso de la intertextualidad. La intertextualidad puede ser también un fenómeno

---

<sup>58</sup> Francisco Quintana Docio, “Intertextualidad genética y lectura palimpséstica”, *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 15, 1990, 182.

<sup>59</sup> Beaurande y Dressler, *Introducción a la lingüística del texto*, 255.

<sup>60</sup> Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, vol. VII, (Madrid, Escélicer, 1966-1971), 1338. (El texto es de 1923.)

<sup>61</sup> Heinrich F. Plett, «Intertextualidades», *Criterios*, julio de 1993, 80.

exoliterario y más limitado cuando remita a frases, refranes, dichos, canciones, etc., elementos todos presentes en la narrativa de Silvina Ocampo.

## INTRATEXTUALIDAD

Tomamos para nuestro estudio el término Martínez Fernández definido antes para estudiar todas las referencias de un texto a otro de nuestra autora. Asimismo, analizamos aquí la reescritura de muchos de ellos, en especial de los que luego se incluyeron en recopilaciones para niños y que fueron adaptados para tal público. Uno de los elementos repetidos, que van de un cuento a otro, o de un poema a uno de estos son los nombres propios, reiterados a lo largo de su trayectoria en numerosas ocasiones y respetando el personaje parte de su caracterización inicial. Ella misma se pronunció en su propia obra lírica de esta vuelta continua, en su poema "Escalas", en el que el yo poético percibe todo eso que vuelve sin cesar y que resulta, en lo mismo, pero diferente: "otras frases distintas, otros nombres/ para volver a repetir de nuevo/ lo que jamás repetiré bastante/ siempre lo mismo que será distinto".

En otros cuentos, por ejemplo, Clotilde Ifrán, protagonista del cuento homónimo incluido en *Los días de la noche* (1970), se vuelve a presentar en "La sibila" de *La furia*, los cuales comparten a la modista como personaje principal y se relaciona igualmente con la niña Clemencia. De esta forma, la adivina Aurora de "La sibila" se transformará en Clemencia. A su vez, "Clotilde Ifrán" podría tomarse como una reescritura de "El discípulo"<sup>62</sup> de Henry James. En el cuento de James, Morgan, el joven protagonista ha estrechado vínculos con su maestro, al que preferirá por encima de su familia. Igualmente, el nombre propio Cornelia es asignado a la dama Cornelia Catalpina o a la protagonista de "Cornelia frente al espejo". Hay también cuentos con igual título, como "La boda", de *Las invitadas* y *La furia*, así como son conservados en los cuentos adaptados al público infantil por mucho que se modifique el contenido.

Comencemos indicando la similitud reseñada por Ulla<sup>63</sup> entre "La siesta del cedro" y "La estatua de Adrogué" a nivel del contenido. En otros casos, la semejanza puede ser textual, como entre el microrrelato incluido en la serie "Analectas" de *Ejércitos de la oscuridad*<sup>64</sup>, que se inicia con "Mariposas anaranjadas copulando" que fue reformulado en dos cuentos: "Ocho alas" y "Los amantes" (*Las repeticiones*). Muy breves el primero

<sup>62</sup> Henry James, "El discípulo", *El árbol del conocimiento*, (Buenos Aires: A-Z, 1994).

<sup>63</sup> Ulla, *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, 35.

<sup>64</sup> Ocampo, *Ejércitos de la oscuridad*, 149-150.

y el último, todos remiten a la misma idea, lo que ven las narradoras no es una deforme mariposa con muchas alas, sino dos mariposas copulando. Existe un voyeur que relata el encuentro sexual. En “Los amantes” se hace el símil de las mariposas con el de una flor, se confunden con las hojas caídas por el viento desprendiendo todo el cuento cierta actitud de voyeur por parte del narrador en primera persona que las observa detenidamente. Las tres ficciones presentan resoluciones diferentes.

“Las dos casas de Olivos”, recurriendo a la terminología de Genette sería el hipotexto, el cuento original que fue corregido y publicado después en los hipertextos “Los dos ángeles” de *La naranja maravillosa* (1977) y “Casi el reflejo de la otra” de *Y así sucesivamente* (1987), ambos cuentos elaboran el tema del doble con semejante tratamiento y conclusión. Solo la versión de *La naranja maravillosa* utiliza formulas típicas de los cuentos infantiles tradicionales, como el inicio “Había una vez hace muchos años...” (LNM: 13). El hipertexto es más trágico, admite más dramatismo y si en el primero las niñas eran Lila y Violeta, en el último, la protagonista se llama Lila Violeta, una sola chica que se desdobra en dos personajes opuestos, con gustos y actitudes antitéticas: a Lila le gusta la luz diurna, la ciudad, el teatro, los vestidos elegantes, los duraznos, las mandarinas; Violeta, prefiere la noche, el campo, las aves, las manzanas verdes o las yemas acarameladas o los pantalones vaqueros. A pesar de las similitudes entre ellas, ambas acaban muriendo, Violeta suicidándose y Lila por la muerte de la anterior, naciendo la ambigüedad del testimonio final del narrador, pues ¿sucedió realmente o solo vimos el reflejo de una muerte?: “Asistí a la muerte de la primera y al suicidio de la segunda. Los pulsos se detuvieron simultáneamente, como si no fuera bastante vivir dos veces la misma historia, una en la pantalla, la otra en la realidad” (CC II: 196).

Los textos, en prosa o lírica, remiten a otros cuentos y al respecto son muy llamativas son las dos versiones de “Autobiografía de Irene”, en prosa y verso. Silvina se pronunció al respecto: “Aunque no creo, como Borges, que existan temas que solo pueden ser para un cuento, otros para un poema. “Autobiografía de Irene” la ha escrito en verso”<sup>65</sup>, subvirtiendo la separación entre lírica y narrativa y los temas apropiados para cada género. Mancini sugiere que los relatos de Silvina uno remite a otro “pliegue sobre pliegue”<sup>66</sup>, volviendo una y otra vez sobre temas y figuras, siendo, posiblemente, la

---

<sup>65</sup> Revista Confirmado, diciembre 1975

<sup>66</sup> Mancini, “Silvina Ocampo: la literatura de dudar del arte”, 238.

reescritura que nos ocupa la más notable de su producción debido a la conservación del título y del tema en ambos géneros literarios. “Autobiografía de Irene” fue cuento primero y poema endecasílabo después, recogido en *Espacios métricos* (1945). Ambos en primera persona, tienen el mismo argumento en prosa y verso, desarrollan imágenes similares, tienen una estructura argumental semejante y llegan a comenzar ambos por la presentación que cada una hace de sí misma. Deconstruye así las oposiciones entre narración y poema. Además, no podemos olvidar que se trata de un texto que vuelve sobre sí mismo, sobre su propio inicio, así como Silvina vuelve a él para iniciarlo de nuevo, con el mismo principio pero dicho de forma diferente. Noemí Ulla, quien se percató de esta vuelta sobre su propia trayectoria literaria, le interrogó sobre esta cuestión en una ocasión, a lo que Silvina replicó: “No sé por qué tuve que escribirla en verso también. Es que todo quisiera escribirlo de distintas formas, todo. Hay una ubicuidad en mí que me hace sufrir mucho [...], todo cambia en mí, busco todas las formas posibles.”<sup>67</sup> Al mismo tiempo que decidiera titular a sendas composiciones bajo la denominación de autobiografía, supone un ágil y contralado manejo de los géneros. Paradójicamente, es una autobiografía de quien no recuerda incluso su ayer salvo justo antes de la muerte, momento final de revelación y recuento; una autobiografía cuya escritura supone diluir el pasado. El texto se mueve entre los límites mismos del cuento y la autobiografía, comenzando como una autobiografía tradicional, con una presentación de la protagonista, estableciendo el marco temporal y espacial o fijando su genealogía, rasgos igualmente presentes en la versión lírica. Pronto vemos que ella es incapaz de recordar, que no hay un pasado posible para que pase a la escritura, que no es posible que exista una biografía. A continuación, surgirá el diálogo de Irene con otra mujer, mujer que narrará su vida y que acabaremos descubriendo que es ella misma, haciendo de este relato un claro ejemplo de la ambigüedad del acto escritural. Así, Irene Andrade, en un claro gesto de desdoblamiento, se convierte en remitente y destinatario, afirmando: “La improbable persona que lea estas páginas se preguntará para quien narro esta historia. Tal vez el temor de no leerla, si por alguna maldición siguiera viviendo. Necesito un testimonio.” (CC I: 158) Lo que la joven desea de verdad es recuperar los recuerdos, permanecer en el tiempo, pero lo único que logra es que recordar se convierta en adivinar, en prever y hacer realidad dichas visiones. Tan solo cuatro son los recuerdos

---

<sup>67</sup> Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 89.



perennes: un perro, la virgen, un retrato de su abuelo y una enredadera de flores anaranjadas, todos ellos con valor simbólico para la narradora.

A través de este relato también podemos extraer referencias a la propia poética de Silvina, ya que en boca de los personajes pone la siguiente afirmación: “Se repiten los hechos con extraña insistencia. Con temor de perderse, las formas se repiten en ellas mismas.” (CC I: 87) Ya hemos comentado que en la obra de la argentina existen ciertos temas y formas recurrentes, sobre los que vuelve una y otra vez agotando prácticamente todas sus posibilidades, hecho afirmado por ella misma, quien notó que escribía siempre de lo mismo, volviendo continuamente sobre los mismos temas.

Podríamos añadir que Cornelia, protagonista de “Cornelia frente al espejo”, relato incluido en la obra homónima, tiene reminiscencias de este personaje, ya que desde el inicio, como el caso que nos ocupa, confiesa sus instintos suicidas ante el espejo, así como Irene ante él clama: “varias veces imaginé mi muerte en los espejos, con una rosa de papel en la mano.” Además, tanto en “Visiones” (*Las invitadas*, 1961) como en “Poema para una muerte efímera” (*Lo amargo por lo dulce*, 1962) se trata el mismo tema sin importar el cambio genérico y ambos se desarrolla la misma anécdota, la confusión de las percepciones o cómo se vuelven extremadamente lúcidas y versan sobre la misma anécdota.

En “La furia” hay cierta intertextualidad interna ya que encontramos una especie de *mise en abyme* de los motivos que llevan a la autora a escribir cuando la protagonista habla de los que le llevan a ella a escribir un cuaderno de notas: el balance de un interior en el que conviven raras ideas y crueldades inconfesables. Luego hay cuentos con reminiscencias claras a otros estilos, como “Las ondas”, en el que se trabaja con un argumento más propio de la ciencia ficción, en un tiempo, 1975, en el que las guerras se hacen con lluvias, sequías, terremotos o plagas y las mujeres trabajan en la luna una pareja de amantes es separada por no compartir las mismas ondas:

Si el anticuado abrigo de piel de camello no hubiera transmitido tan perfectamente las ondas de un organismo a otro, si no hubiera existido ese horrible microscopio electrónico, que revela la disposición de nuestras moléculas, con el que se entretienen los médicos modernos como antiguamente con los calidoscopios los niños, no estaríamos en esta situación. (CC I: 264)

Propiamente surrealista es el monólogo interior, como el de “La nave” o del “Corredor ancho del sol”:

Recordaba como un recuerdo anterior a su vida, que en medio de una inmensa inconsciencia había tenido que atravesar días de angustias antes de llegar hasta ese rostro donde había encerrado su cariño, hasta ese corredor tan ancho de sol. Volvió a pensar en el hotel de Francia, porque el linóleo del cuarto de baño del hotel era igual al de aquella casa de campo. Movi6 blandamente sus grandes brazos de nadadora, y sus manos buscaban un libro sobre la mesa. Hubiera podido nadar, porque nadando se va acostado sobre colchones espesos de agua, y el sol la hubiera sanado, pero los árboles estaban desnudos contra el cielo gris y los toldos de las ventanas volaban el viento. Era inútil que sus manos tomaran el libro. Por la puerta entreabierta se oyeron cantos de cucharas y platos que anunciaban la llegada de una sopa de tapioca en una bandeja con estrellitas y con gusto a infancia. (CC I: 49)

Si *Viaje Olvidado* fue un libro que la crítica y su propia hermana vincularon con su infancia, los relatos de él reescritos e incluidos en obras posteriores de receptores infantiles, estos podrían ser vistos incluso como reescrituras de sus propios recuerdos. Uno de los cuentos reescritos de la primera obra es “Paisaje de trapecios”, que da lugar a “Miren como se aman” de *Cornelia frente al espejo*, en el que la línea central se mantiene pero se incluye una secuencia que nos anticipará un final al original, además la última versión es una parodia del motivo tradicional de la bella y la bestia mientras que el primero era más realista y prefirió un final melodramático. Esa reescritura de lo publicado es un juego con el lector y por ejemplo, en el cuento de la última obra escribe:

A veces, cuando Adriana volvía a su habitación y lo encontraba a Plinio esperándola, *creía* oír su voz que decía:

-¿No te casarías conmigo?

Ella, asombrada, creyendo que había soñado esa voz y esa pregunta, vacilaba y luego le contestaba avergonzada:

-Te quiero, pero no lo bastante como para casarme contigo. Luego exclamaba como hablándose a sí misma, refregándose los ojos: -me parece que he soñado.

-La vida es un sueño para los enamorados –decía Plinio [...]

Estos diálogos repetidos empezaron a parecer naturales a Adriana. (CC II: 368-369)

*Creía* añade ese matiz semántico de la literatura fantástica del “como si” para limitar la realidad cotidiana de la invención. Juega a favor de la verosimilitud. Es un cuento que se inscribe en lo fantástico-maravilloso de Todorov ya que los sucesos extraordinarios, el habla de Plinio y su metamorfosis, única de animal a hombre en la obra completa de Silvina, son aceptadas totalmente en la trama. Son relatos aparentemente iguales pero, al mismo tiempo, totalmente diferentes. Esta práctica de la reescritura le obsesionó toda su vida, así lo demuestra con estos dos cuentos nombrados. Entre ellos no solo difiere el nombre de la protagonista, Charlotte o Adriana, sino que, el segundo presentará una estructura narrativa más compleja. En la reelaboración, el

segundo relato toma aires más próximos a una parodia del tradicional motivo fantástico de la bella y la bestia, en el que un hombre parece estar cautivo dentro del mono que antes simplemente era un animal enamorado que logra metamorfosearse en un ser humano.

Puede proceder a la reescritura, a su forma, de otros géneros, como “Jardín de infierno” de los clásicos cuentos de hadas, los relatos-poema “Leyenda del aguaribay”, “La begonia chica” o “Arácnidas” a las impresiones personales recogidas en “Anotaciones”. En *Ejércitos de la oscuridad* aparecen relatos o fragmentos de ellos cuya materia argumental ya había aparecido en algunos poemas. Por ejemplo, el fragmento “en una fiesta de bodas, ayer, los invitados comían como su fuera el último día...” (p.69), que recoge semejantes referencias a “Las fotografías” (*La furia*) y en “Los amantes” (*Las invitadas*). Igualmente el texto que se inicia con “A siete años yo deseaba tener una calesita...” se reescribe como cuento “La calesita” en *Las repeticiones* (14-18) y como una parte de *Inventiones del recuerdo* (66-70). Otro fragmento desarrollado en un cuento sería “Cuando era niña se sentía viejísima. Trató de arrugarse la cara. Cuando era vieja se sintió muy joven y quiso desarrugarse, pero le sobró tanta piel que se mandó hacer otra persona que la destituyó” (75) que repite en “Ulises” de *Los días de la noche*, en el que un niño adquiere el aspecto y la personalidad de un anciano, adoptado por unas viejas trillizas que serán las que tengan un comportamiento infantil y despreocupado. El motivo del niño viejo también se da en “Cartas confidenciales” y “Voz en el teléfono”, aunque “Cartas confidenciales” (CC II: 25-31) formalmente es un intercambio epistolar entre Prilidiana y Paula en el que un viejo va viviendo hacia atrás hasta convertirse en niño.

El microrrelato de *Ejércitos de la oscuridad* que comienza con “Mariposas anaranjadas copulando”, incluido en el capítulo de “Analectas” es reformulado en una pareja de relatos con resoluciones temáticas dispares: “Ocho alas” y “Los amantes”, de los cuales el segundo es el más extenso. En “Ocho alas” la narradora asimilará a mitad del relato aquello que los otros ya habían reconocido desde el inicio: no estamos ante una mariposa de gran tamaño, sino ante dos copulando por lo que se expone es la interrupción del goce del amor, el voyerismo. Por el contrario, “Los amantes” sustituye el término “copulando” por otro más vinculado con lo humano, “hacer el amor”

“Informe del cielo y del infierno” podría ser calificado como microrrelato. El título, otra vez, nos indica una pertenencia genérica, pero pronto nos damos cuenta de que tal informe no se adhiere a la regla, ya que no es posible relatar lo que sucede tras la muerte

y quien describe los hechos nunca presencié lo acontecido, nunca estuvo ni el cielo ni el infierno. Es un breve relato que se vale de la enumeración caótica para catalogar todo lo allí observado pero centrándose en las condiciones físicas y espaciales. En dicho recuento aparecen creaciones del hombre, accidentes naturales, cuerpos celestes y sensaciones humanas. Toda la narración se completa de elementos de la ortodoxia cristiana y de la religión, inevitables para el tema que nos ocupa. Este cielo y este infierno se rigen por la arbitrariedad, el hombre carece de conocimiento o de control sobre sus propios actos para descubrir qué destino será el suyo, y a pesar de ello, ni el cielo es tan paradisiaco ni el infierno tan temible:

Las leyes del Cielo y del Infierno son versátiles. Que vayas a un lugar o a otro depende de un ínfimo detalle. Conozco personas que por una llave rota o una jaula de mimbre fueron al Infierno y otras que por un papel de diario o una taza de leche, al Cielo. (CC I: 310)

Lagmanovich ve este relato un ejemplo de una combinación casi inédita en la narrativa ocampiana pero que sí lo fue de muchos de sus compañeros escritores del momento, sobre todo de Borges o Martínez Estrada, y es la hibridez del relato de ficción al vincularse con el ensayo. Según él, vincularíamos genéricamente este cuento al ensayo en la medida que “la autodeterminación de “informe”, la aparente objetividad, la impasibilidad del estilo (aun al referir situaciones e incidentes netamente fantásticos)”<sup>68</sup>.

Añadimos, que la mayoría de los asuntos que recoge su obra completa ya están esbozados la primera, de hecho, ella llega a afirmar: “me doy cuenta de que uno vuelve a escribir siempre lo mismo”<sup>69</sup>, así muchos argumentos de *Viaje Olvidado* serán retomados con posterioridad, pero donde sí hay una verdadera evolución y un continuo trabajo es en la forma. Sería el caso de “La nave” de *Cornelia frente al espejo*, que recupera elementos de “El pasaporte perdido” de *Viaje Olvidado*, convirtiéndolo en un intertexto que combina el tema de la identidad perdida y la muerte, cuyo símbolo será la nave. Ambos son cuentos que tienen también la característica presencia infantil que toman aquí una apariencia fantasmagórica.

Un cuento de tema oriental, “La red”, el cual, también está muy próximo a lo onírico y al relato nos recuerda al texto borgiano *Nueva refutación del tiempo*, escrito entre 1944 y 1946, incluido en *Otras Inquisiciones*, tema de la mariposa, del sueño, de la

---

<sup>68</sup> Lagmanovich, “Un relato de Silvina Ocampo”.

<sup>69</sup> Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 57.

realidad que surge del dibujo y que procede de la aporía de la mariposa de Chuang Tzu. El cuadro es un espejo de lo que va a acontecer y el relato de la mariposa que sueña fue incluido en *Antología de la literatura fantástica* y conocido por Silvina.

De oriente a un cuento con reminiscencias clásicas es “Fragmentos de un libro invisible”, el cual evoca una de esas parábolas clásicas o apólogos en los que un maestro es seguido por unos discípulos a los que les trasmite una serie de enseñanzas prácticas y metafísicas. Aparentemente lineal, nos desvelará su carácter fragmentario a mediados de la narración. Desde el inicio de la lectura hemos seguido las palabras del narrador, las cuales recogen episodios más o menos inconexos hasta que, por fin, él mismo nos cuenta que comenzó a escribir *El libro invisible*, su autobiografía, de la cual, posiblemente deriven todos estos pedazos y el título mismo del cuento de Silvina. De igual forma, este libro adquirió una propiedad insólita: encerrar (bajo la palabra) a sus discípulos, a su madre y a sí mismo, volviendo aquí Silvina al tema de la permanencia del sujeto en la escritura, que lo encierra y preserva su identidad y convirtiéndose en una referencia intertextual interna. Quién sabe si, aventurándonos o no, de este relato podemos extraer una referencia intertextual a la ficción de Borges “El Aleph” (*Sur*, 1945), con respecto a la construcción y a la acumulación de imágenes que se desprenden de un pequeño objeto, que se intuye tras estas palabras:

En los senderos de los jardines hay piedritas en cuyo fondo se encuentran diminutos jardines; penetrar en ellos no es imposible. En cada gota de rocío hay otra noche en miniatura, con sus estrellas. Contemplar estas bellezas es un entretenimiento inagotable, pero también hay cosas horribles que no sabría describir sino muy lentamente. Hay pájaros anaranjados, con seis patas y cuatro alas, sin caras ni ojos. Hay un crisantemo grande como un imperio en cuyos pétalos mil hombres pueden pasearse. Los pensamientos vuelan como las mariposas. Hay lagos donde el agua es dura como una piedra transparente. Hay perros con caras de hombres y ovejas como árboles. Hay fuentes de donde mana agua que no moja, árboles con plumas suaves. Hay casas de hielo con muebles de hielo. Hay soles pequeños como granos de azúcar pero más brillantes que el mismo sol. Hay un ajedrez de nácar con verdaderas reinas y un ruiseñor mecánico cuyas veinte mil canciones corresponden a cada una de sus veinte mil plumas.

Las imágenes vistas por el narrador a través de esas pequeñas piedras son, en gran parte, fantásticas e irreales y también metamorfosis o una conjunción de fragmentos de otras imágenes posibles. Con esta técnica de la reescritura y la reelaboración Silvina parece crear otro juego más con el que involucrar al lector y ponerlo a prueba, quien ya experimentado e instruido en su obra se ve obligado a descifrar los contenidos, a

vincularlos a obras anteriores, e incluso, podría sentirse engañado, al leer con otro título e incluidos en otras colecciones, ficciones que ya conocía previamente.

Otras relaciones entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo es “La creación” de *La furia*, subtítulo cuento autobiográfico en el que se metaforiza el proceso mismo de creación; o “La pluma mágica”, un trabajo con lo apócrifo y el plagio, dos temas con ecos borgianos. Desde el principio el texto se torna metafísico, en una suerte de “Biblioteca de Babel”:

Sabes que no es un sueño ni una invención, sabes que todo lo que yo escribía, todo lo que se me ocurría, ya estaba escrito por alguien en alguna parte del mundo, y que por ese motivo llegó un momento en que .no pude publicar nada, pues los lectores menos sagaces me hubieran acusado de plagio. (CC I: 458).

Para resolver el problema le regalaron una pluma, una pluma que se torna mágica y que inspirará numerosas obras. Contento con su trabajo le confiesa la fuente de su arte a un amigo, quien celoso de su éxito le roba la pluma y se dedica a escribir, concluyendo con una obra su producción y confesando su robo: *La pluma mágica*.

Nuestra autora también juega con la recepción literaria, por ejemplo, incluyendo cuentos infantiles en *La furia*, como “El verdugo” o “La liebre dorada”, así como poemas en libros de cuentos, tales como “Arácnidas o “La alfombra voladora” en *Cornelia frente al espejo* o en “Los días de la noche”, el cuento “Amnesia”, escrito en verso libre. De los cuentos incluidos en *La naranja Maravillosa*<sup>70</sup> en 1977: el cuento “Los dos ángeles” se publicó anteriormente en *Viaje Olvidado* (1937) titulado “Las dos casas de Olivos”; “La liebre dorada” apareció en *La furia* (1959); “Icera”, “Fuera de las jaulas” y “El Moro” fueron publicados en *Las invitadas* (1961) con iguales títulos; “Ulises” y “La sogá” se incluyeron *Los días de la noche* (1970) y “Timbó” publicado con el título de “El perro mágico” en *Mundo Infantil*<sup>71</sup> y “El pescado desconocido” en *El Hogar*<sup>72</sup>.

Ya comentamos al inicio de este trabajo que en la colección de cuentos para niños *La naranja maravillosa* incluyó algunos cuentos que ya habían aparecido en otros libros o publicaciones periódicas. Si bien es cierto que la inclusión fue literal, procedió a ciertas modificaciones. Por ejemplo, en la reescritura de “Icera” se sustituye la calificación de la

---

<sup>70</sup> Debido a que no se cuenta con manuscritos que permitan elaborar un estudio de crítica genética, consideraremos que los relatos de *La naranja maravillosa* son reescrituras de otros cuentos previos y no al contrario, ateniéndonos a la fecha de publicación de los mismos.

<sup>71</sup> Ocampo, S., “El perro mágico”, *Mundo Infantil* 1 (338), 1956, 22-24.

<sup>72</sup> Ocampo, S., “El pescado desconocido”, *El Hogar* 1 (2421), 1956, 22.

niña como “bonita” en lugar de “feucha”, suavizando así el tono. Se incluyen adiciones, o referencias temporales inexistentes en la primera: “pasó el tiempo” o “hace mucho tiempo” y aumentan las exclamaciones y las interrogaciones. Se minimizan las exageraciones, al pasar de “Icera no creció” (CC I: 431) y “¡Tantos niños que se hacen los viejos y viejos que se hacen los niños!” (CC I: 432) y en la versión de 1977, “Icera no creció o, si creció, creció apenas” (LNM: 47) y “¡Tantos niños que se hacen los grandes y grandes que se hacen los niños!” (LNM: 49). Por último, el desenlace tampoco es el mismo, ya que en la versión infantil se incorporan varias líneas para concluirlo felizmente mientras que en la versión de *Las invitadas* finaliza con Darío Cuerda reflexionando sobre la negativa de Icera al paso del tiempo.

Las dos versiones de “La liebre dorada”, la incluida en *La furia* y después en *La naranja maravillosa*, difieren tanto en extensión, forma y formación que tan solo se mantiene el argumento y algunos diálogos, enunciados y frases literalmente. El relato “Los dos ángeles” de *La naranja maravillosa*, que se titulaba “Los dos olivos” en *Viaje Olvidado* sufre modificaciones de estilo y extensión. Por ejemplo, en la versión infantil las niñas tienen nombre propio –Lila y Violeta– detalle omitido en la primera, aunque en la versión inicial las niñas aparecen mejor descritas, tanto al principio, como una vez que los cambios físicos empiezan a suceder. Llamativa es la inclusión en la colección para adultos de un final alternativo. Observemos la variación de los desenlaces:

**“Las dos casa de olivos”, *Viaje Olvidado*, 1937**

En la puerta de la casita de lata la otra chica no pudo resistir el frío y se fue al cielo después de la tormenta...

Había mucho canto de pájaros y de arroyos a la mañana siguiente cuando subidas las dos chicas sobre el caballo blanco llegaron al cielo. No había casas ni grandes ni pequeñas, ni de lata ni de ladrillos; el cielo era un gran cuarto azul sembrado de frambuesas y de otras frutas. Las dos chicas se internaron adentro y más adentro del cielo, hasta que no se las alcanzó a ver más.

**“Los dos ángeles”, *La naranja maravillosa*, 1977**

Había mucho canto de pájaros y de arroyos a la mañana siguiente cuando montadas las dos chicas sobre el caballo blanco llegaron al cielo. No había casas no grandes ni pequeñas, ni de latas, ni de ladrillos, el cielo era un gran espacio azul sembrado de frambuesas y de millones de otras frutas. Las dos chicas se internaron dentro y más adentro del cielo hasta que desaparecieron. Y fue allí donde se transformaron en ángeles guardianes, para volver a la tierra con alas muy blancas y celestes, nadando como si el aire fuera mar. Tuvieron esta conversación:

–Somos ángeles de la guarda, pero ¿de quién?

–Cuando estemos en la tierra sabremos. Por ahora somos nuestros propios ángeles.

– ¿Dónde encontraremos a nuestros protegidos?

–No te preocupes. Siempre habrá alguien a quien proteger en el mundo–dijo el ángel de Violeta.

–Si no encontramos a nadie –dijo el ángel de Lila– seremos los ángeles guardianes de nuestros ángeles.

Es, pues, el final propuesto para niños más optimista y se adhiere a los valores cristianos. La muerte de las niñas tiene trascendencia. El largo cuento “El Moro” también sufre variaciones. En el caso de la adaptación infantil se suavizan ciertas expresiones, se eliminan otras, o se adapta al tono infantil propio del niño de ocho años que cuenta la historia:

**“El moro”, *Las invitadas***

Al dueño del establecimiento donde yo trabajaba le habían propuesto como negocio comprarle (*el desgraciado aceptó en el acto*) caballos para mandarlos en barco a Francia. [...]

Sabía hacer todo lo que saben hacer los hombres: *beber, fumar*, jugar a las bochas o a la taba, enlazar, cuerear, y *otras cosas que no digo*.

[...] Todo salió como por encanto, pues estuve media hora a solas con él, lagrimeando, mientras el capataz se lavaba los pies, *orinaba en la letrina* o cumplía otros engorrosos preparativos para proseguir el viaje. Explicué a Ireneo la causa de mi llanto: el Moro era un caballo extraordinario; para salvarlo me embarcaría con él. *Un llanto verdadero hubiera sido menos elocuente*.

Antes de que amaneciera envolvió el cadáver en bolsas, las ató con sogas y lo tiró al mar. Me dijo: *–Diremos que se suicidó. Total, le hice un favor ¿Para qué quería vivir?*

**“El moro”, *La naranja maravillosa***

Al dueño del establecimiento donde yo trabajaba le habían propuesto como negocio comprarle caballos para mandarlos en barco a Francia. [...]

Sabía hacer todo lo que saben hacer los hombres: jugar a las bochas o a la taba, enlazar, cuerear, y otras cosas.

Todo salió como por encanto, pues estuve media hora a solas con él, lagrimeando, mientras el capataz se lavaba los pies, orinaba en la letrina o cumplía otros engorrosos preparativos para proseguir el viaje. Explicué a Ireneo la causa de mi llanto: el Moro era un caballo extraordinario; para salvarlo me embarcaría con él. Un llanto verdadero hubiera sido menos elocuente.

Antes de que amaneciera envolvió el cadáver en bolsas, las ató con sogas y lo tiró al mar. Me dijo:

En “Fuera de las jaulas” no hay prácticamente ninguna variante, salvo la indicada abajo y la extensión. El cuento para niños grandes es mucho más breve, una página menos. En la extensión que se inserta en *La naranja maravillosa* se ofrece un desenlace más armonioso y menos impactante para los lectores:

**“Fuera de las jaulas”, *Las invitadas***

Cuando era niño, hasta los diez años, había vivido en Dublín. Su tío era director del Zoológico; allí vivía en un pabelloncito, y lo llevaba con él, a veces, de noche. *En aquella época lo acusaron de bestialidad, cosa que no pudo contar a los niños*.

Se veían apenas las primeras luces del alba cuando Enrique Donadío y sus alumnos advirtieron que estaban adentro de las jaulas. El público que los miraba, unas horas más tarde, se componía en gran parte de los animales que habían puesto ellos

**“Fuera de las jaulas”, *La naranja maravillosa***

Cuando era niño, hasta los diez años, había vivido en Dublín. Su tío era director del Zoológico; allí vivía en un pabelloncito, y lo llevaba con él, a veces, de noche.

... Así somos los animales, pensaron; exactamente iguales a los hombres. En ese momento Enrique Donadío dijo un discurso que conmovió al público: *–Señoras y señores –dijo valientemente–. ¿No es*



mismos en libertad. *Así somos los animales, pensaron; exactamente iguales a los hombres.*

injusto que después de haberles concedido la libertad, ustedes nos encierren nada menos que en las mismas jaulas nauseabundas donde estaban prisioneros? Recapaciten, señores, ¿En dónde se encuentra vuestra alma, que yo he defendido? Este discurso fue muy aplaudido. Para el tigre era molesto aplaudir a causa de las garras. Animales y hombres llegaron a un trato a través de las rejas. –Mitad y mitad –dijo el león, antes de resolverse a emitir un juicio–. Daremos la libertad a la mitad de ustedes; la otra se portará bien y quedará presa. –Perfecto –dijo Enrique Donadío. ¿No sabía el león que esa mitad en libertad podía ser todopoderosa, tal vez más que él, que era el rey de la selva? En ese momento se abrían los portones del Jardín Zoológico, pero no revelaré lo que sucedió. Porque mañana saldrá en los periódicos.

En el relato “La sogá” el protagonista inicial se llama Antonio López y en algunos casos Antoñito, en la versión infantil, por el contrario, Toñito, un apodo más infantil. En el relato de *La naranja maravillosa*, incluye además algunas repeticiones para suavizar el tono. Ambas versiones son prácticamente idénticas salvo por el desenlace, que le da mayor extensión al cuento y un final feliz y maravilloso, en el que los animales del zoo junto con la cuerda metamorfoseada conviven, se comunican y son vistas por todos con naturalidad:

**“La sogá”, *Los días de la noche***

Aquella vez la sogá volvió hacia atrás con la energía de siempre y Toñito no retrocedió. La cabeza de Prímula le golpeó en el pecho y le clavó la lengua a través de la blusa.

Así murió Toñito. Yo lo vi, tendido, con los ojos abiertos. La sogá, con el flequillo despeinado, enroscada junto a él, lo velaba.

**“La sogá”, *La naranja maravillosa***

Aquella vez la sogá volvió hacia atrás con la energía de siempre y Toñito no retrocedió. La cabeza de Prímula le golpeó en el pecho y le clavó la lengua a través de la blusa.

Toñito se hizo el muerto como algunos perros amaestrados que no se mueven hasta que el amo los llama.

La sogá, con el flequillo despeinado, enroscada junto a él, lo lloraba.

Desde aquel día Prímula cambió de costumbre: se trepaba a los árboles sin permiso, para cazar pajaritos [...] Tuvieron que mandarla al Jardín Zoológico. Hubo dificultades para que la admitieran. El director no sabía si tenía que catalogarla entre los carnívoros o los herbívoros. Por último, porque era muy impaciente renunció a catalogarla y la puso en una jaula vecina a las grullas [...] y del osito abanderado [...].

Toñito visitaba diariamente a Prímula. Por suerte el Jardín Zoológico quedaba a dos cuadras de su casa. Una tarde que fue a visitar a Prímula la encontró instalada en una jaula vecina. El osito

lavadero le había lavado la cola y la barba. Estaba tan limpia que no parecía la misma.  
 – ¿Me permiten que saque al grupo? –preguntó un fotógrafo.  
 –Un momentito, que me lave las manos –dijo el osito lavadero.  
 –Acércate más –dijo Prímula.  
 –Sonrían –dijo el fotógrafo.  
 Toñito me regaló la tarjeta postal, que guardo como recuerdo.

Por último, “Ulises” tiene alguna variante leve de inclusión o supresión de algún término o expresión. También se elimina alguna mala, como el robo, eximiendo de culpa a las niñas y no difundiendo acciones reprobables:

**“Ulises”, *Los días de la noche*.**

Entonces me levanto y en puntillas entro en el cuarto de la Laucha —así llamaba a la menor de las trillizas— y le robo de la mesa de luz un *somnifero asqueroso*.  
 — ¿Qué es un *somnifero*? —pregunté.  
 —Una *droga* que hace dormir ¿qué va a ser?—  
 ¿Qué es una *droga*?—  
 —Buscá en el diccionario. No soy maestro.

En el camino nos detuvimos a mirar los escaparates y en una *frutería robamos dos naranjas*.

**“Ulises”, *La naranja maravillosa***

Entonces me levanto y en puntillas entro en el cuarto de la Laucha —así llamaba a la menor de las trillizas— y le robo de la mesa de luz una *tisana asquerosa*.  
 — ¿Qué es una *tisana*? —pregunté.  
 —Un té de tilo que te hace dormir ¿qué va a ser?  
 — ¿Qué es un té de tilo?—  
 —Buscá en el diccionario. No soy maestro.

[...]En el camino nos detuvimos a mirar los escaparates. *Nos regalaron dos naranjas*.

**INTERTEXTUALIDAD EXTERNA**

Numerosos relatos y poemas de Silvina Ocampo remiten y reescriben a otros cuentos, novelas, autores y mitos de todos los tiempos. De ellos toma tópicos, nombres propios e incluso argumentos creando una narrativa repleta de ecos intertextuales a otros cuentos de la misma o ajenos a su pluma, aunque sus conclusiones no sean las mismas, ni igual de decorosas, que los originales. Hay críticos, como Lagmanovich<sup>73</sup>, que ven como obras completas como *Informe del cielo y del infierno* posee ecos directos de Kafka, Ionesco, Becket, Genette, todos ellos autores de la modernidad, leídos por Silvina y traducidos o incluidos en *Sur*. Al mismo tiempo, muchos de sus cuentos tienen nexos con

<sup>73</sup> David Lagmanovich, “Un relato de Silvina Ocampo”, *Especulo*, Madrid, UCM, NÚM. 29, 2005, disponible en [www.ucm.es/info/especulo/numero29/silvina.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/silvina.html). Consultado el 12/03/2015.

la producción de algunos autores contemporáneos. Es el caso de Juana M. Gorriti, con la que coincide en su interés por los sueños, con Borges en su gusto por espejos y laberintos, con Bioy en la fotografía, la metamorfosis y los espejos; con Lange, en la indagación de la infancia y el recuerdo de esta y con Clarice Lispector en la intimidad femenina. Por otra parte, hay cuentos de horror ubicados en un *manor* inglés en la mismísima pampa argentina, como “Las islas nuevas” de María Luisa Bombal, “El impostor” de Silvina y “El perjurio de la nieve” de Bioy Casares.

Uno de los relatos más comentados debido a que la línea argumental sigue y reproduce un verso de San Juan de la Cruz es “Amada en el amado”, un homenaje al poeta español. Ulla cree que “el narrador recurre a la elipsis respecto al verso del Santo para nombrar el cuento. Al omitir el adjetivo “transformada se elimina del título la exacta intertextualidad [...]. Entonces la asociación se produce parcialmente y en los intersticios de su reconocimiento queda la duda,”<sup>74</sup> Tiene como referente también a la leyenda germánica de Tristán e Isolda, paradigma de pareja trágica. “Amada en el amado” está vinculado, pues, con el poema “Condonos del alma” de San Juan de la Cruz que incluye el siguiente verso: “¡Oh noche que juntaste Amado con amada, amada en el Amado transformada!”<sup>75</sup>, del cual se toma el título y sirve de línea argumental básica para el relato fantástico. Hay un elemento que se modifica, y es la mayúscula eliminada por la argentina, ya que según San Juan, amado era Dios, de ahí la mayúscula, y “amada” el alma humana.

Además, en el cuento aparece una referencia directa al autor:

- A media noche quiero que repitas los versos de San Juan de la Cruz que me gustan.
- ¿Oh noche que juntaste amado con amada, amada en el amado transformada? (CC II: 19)

De ahí que tengamos que hacer, en este y en otros casos, una lectura por contraste. En primer lugar de la lírica se pasa a la narrativa y, posteriormente, Silvina adapta la oración y la toma como base argumentativa. Es algo similar a lo que sucede con respecto al “Manuscrito hallado en un bolsillo”, cuento de Julio Cortázar incluido en *Octaedro* y vinculado con “Carta perdida bajo un cajón” y “Carta bajo la cama” de Silvina Ocampo, ya que los tres presuponen la existencia de un destinatario y un creador y la semejanza entre los paratextos es notable. Las citas y remisiones a otras obras afloran también en *La*

---

<sup>74</sup> Ulla, *Inveniones a dos voces*, 79.

<sup>75</sup> San Juan de la Cruz, *Poesía Completa*, (Barcelona: RBA Editores, 1995), 23.

*promesa*, ya a la mente de la narradora viene continuamente un verso, del que no recuerda el autor: “El mar lleno de urgencias masculinas”, verso de apertura del soneto “Oceánida” de Leopoldo Lugones.

En su cuento “Los libros voladores”, los libros se acumulan mágicamente como en “La biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges. La diferencia es que la biblioteca de Silvina cabe en la casa, no es universal, sino que está limitada por el espacio, aunque en él llegaron a reunirse aquellos libros que nadie supo escribir, los que nadie supo leer, la poesía francesa y autores como Pascal y Kafka (CC II: 310-314). Asimismo, hay cierta semejanza entre los inicios de “La biblioteca de Babel” de Borges con “Okno, el esclavo”, sobre todo en relación con la concepción espacial. “La intrusa” de Borges también guarda semejanzas con “Nosotros” de Silvina Ocampo, preanuncio burlón de la historia de Borges en el que se trata la fuga de un espacio. Por último, “La lección de dibujo”, incluido en *Y así sucesivamente*, posee un argumento que recuerda a “El otro” de Jorge Luis Borges. En el relato borgiano, publicado en *El libro de arena* (1975) el autor se encuentra con su yo de la juventud, mientras que el doble de Silvina lo hace con el de la infancia, teniendo ambos ya una perspectiva adulta.

De las remisiones a otros autores patrios pasamos a clásicas o extranjeras, como la que surge en “La continuación”, con referencias claras al mito de Eros y Psique, sobre todo en el desenlace que se adecua al gusto de la autora por la mitología; misma referencia mitológica que se atribuye al poema “La busca del cielo” de *Espacios métricos*. Otros elementos intertextuales pueden referirse a pasajes o personajes bíblicos, remitirse al mundo clásico como esas furias romanas en “erínias de yeso” o la protagonista Penélope de *La furia* o en “Los amigos”, donde se narra una relación similar a la de Caín y Abel, aunque aquí ambas sean víctimas y asesinos. El conocimiento de la mitología clásica se exterioriza en las actitudes de los personajes o en la similitud de los hechos. Por ejemplo, en “Las vestiduras peligrosas” está implícita la muerte de la diosa Artemisa y su concepción como mujer histérica, celosa y cruel con el hombre, aunque este cuento es una inversión de dicho mito, ya que Artemia será aquí la sometida a la violencia del hombre, ella, quien simbolizaba la transgresión y no oculta su pulsión masoquista.

Según expone Francomano<sup>76</sup>, el paródico cuento “Mi amada” se trata de una reescritura de “Porphyria’s Lover” de Robert Brownings<sup>77</sup>. Para la crítica, Silvina toma desde el valor implícito de la mujer como rol pasivo presente en el título hasta a concepción de que el amor verdadero es equivalente al control completo que puede ser únicamente alcanzado mediante la muerte de la mujer que ambos narradores desean, crimen que se llevará a cabo mediante la estrangulación de las mismas. Asimismo, no es la única referencia a la crueldad del poema de Brownings, ya que el poema “Del diario de Porfiria” la protagonista comparte el mismo nombre y trasfiere al pelo, elemento sexual de las historias, la significación de la relación. Metonímicamente es el símbolo de la pérdida corporal. Igualmente, en el relato “El diario de Porfiria Bernal” (*Las invitadas*), aun teniendo la misma motivación que el poema original incluido en *Espacios métricos* (1945), no se reescribe al personaje femenino original, pero el halo permanece al ser calificada como “niña impura”. Del mismo libro de poemas procede también “Epitafios”, posible germen del relato “Epitafio romano” incluido en *Autobiografía de Irene* (1948). El cuento “Mi amada”, es considerado por Francomano como un proyecto feminista que explora la patología en el corazón del amor tradicional romántico:

While Ocampo has not traditionally been considered a feminist voice, several critics have recently recognized the power undercurrents of feminist inquiry in Ocampo’s fantastic stories. “Mi amada” tends towards the fantastic; the mysterious powers of Veronica’s hair prevent the consummation of her lover’s desires and thus disrupt his vision of the natural order of love. However, the intertextual relationship between short story and poem carries Ocampo’s retelling of “Porphyria’s Lover” beyond the destabilization of patriarchal reality found in her fantastic tales.<sup>78</sup>

Es, pues, “Mi amada” una distorsión del relato victoriano original en el que el narrador se mofa del deseo masculino, de su deseo de poseer el cuerpo femenino y de su valor de fetiche. Se presta excesiva atención al detalle de los nuditos del pelo, al perfume del peine, mostrando este hombre enamorado de Verónica una idolatría excesiva por el pelo de la joven, fijación que lo hace tener celos del roce del propio peine:

---

<sup>76</sup> Emily Francomano, “Escaping by a Hair: Silvina Ocampo Rereads, Rewrites and Re-Members “Porphyria’s Lover”, en *Letras Femeninas*, vol. XXV, Núm 1-2, 1999, University of Nebraska, Lincoln, 65.

<sup>77</sup> “Porphyria’s Lover” fue publicado por primera vez en 1845 junto a “Johannes de Agricola” con el título “Madhouse Cells” in *Dramatic Romances and Lyrics* de Robert Brownings.

<sup>78</sup> Francomano, “Escaping by a Hair: Silvina Ocampo Rereads, Rewrites and Re-Members “Porphyria’s Lover”, 68.

Durante mucho tiempo conocí sus estados de ánimo por su cabellera, cosa que la perturbaba. Menos informativo es un termómetro. (CC II: 97)

[...] ¿Cómo podría comprender que yo amé (aparentemente) una parte de ella más que a ella misma? (98)

Tomé en mis manos su cabellera que dividí rápidamente en dos, le crucé las dos partes debajo de su mentón y las anudé alrededor de su cuello con fuerza. Su cara se puso roja, saltaron las venas de su frente, puso en blanco los ojos, sacó un poco la lengua.

–Esta es tu obra –le dije.

Pero no me oyó. Se había desvanecido. Su mano no soltó el peine perfumado. No logré estranglarla gracias a la suavidad de su pelo, cuyo nudo se deshacía para defenderá o para contrariarme, o para salvarme de un crimen.

Ahora Verónica rehúsa verme. A veces me llama por teléfono. (98-99)

Otra referencia a un autor europeo hay en “Jardín de Infierno”. Aldarondo<sup>79</sup> señala la relectura y la reescritura paródica que Silvina hace aquí de “*Barba Azul*”, cuento de Charles Perrault de 1697 recogido en *Histoires ou contes du temps passé* tras una difusión oral. El cuento de hadas trata sobre una mujer que descubre una habitación prohibida en la que su marido oculta los cadáveres de sus anteriores esposas. En el cuento de debaten las estructuras de dominación, tanto sexuales como sociales. A través de la inversión de la historia Silvina se mostrará contraria al rol pasivo y dependiente de la mujer en los cuentos de hadas tradicionales, convirtiendo en este caso, como en tantos otros, a la mujer en la figura que toma el mando. Se recurre al arquetipo de la curiosidad femenina, ancestral vicio de la mujer que poseían Eva, Psique o Pandora. Silvina establecerá un diálogo paródico invertido con el texto de Perrault en su relato incluido en *Cornelia frente al espejo*. En el cuento de la argentina la protagonista y narradora Bárbara, continua con la alusión nominal al protagoniza masculino de la historia original e impone al mismo tiempo una mirada anti-falocéntrica del relato tradicional, quien tras ir asesinando a sus maridos los esconde en un cuarto cerrado y vedado para el último. Ahora es ella la que tiene el rol dominante y cruel y él, por el contrario, obediente, hermoso, curioso y dependiente económicamente de ella. Sin embargo, los desenlaces de las historias diferirán. El marido de Bárbara, ante lo visto en el cuarto ilícito se suicida, mientras que en la versión de Perrault la transgresión es imposible de ser borrada por la mancha de sangre y es desvelada al marido, quien acaba saliendo perjudicado por el crimen cometido: la mujer se quedará con todas sus riquezas, la repartirá entre sus hermanos y la utilizará para casarse de nuevo con otro hombre más poderosos. Por el

---

<sup>79</sup> Hiram Aldarondo, “Barbarrosa y Barbazul: debate paródico entre Charles Perrault, Silvina Ocampo y Luisa Valenzuela”, *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. LXXX, Núm. 6, (2003): 729-742.

contrario, el final que propone Silvina, supone para Aldarondo una “transgresión paródica del modelo”<sup>80</sup> ya que rompe con la tradición de los finales felices típicos de los cuentos de hadas. El lector, por tanto, reaccionará con sorpresa ante la negación de sus expectativas. Asimismo, en la versión de Silvina nos encontramos a un marido arrastrado no solo por la curiosidad, sino también por los celos. Este no posee un discurso realista, sino melodramático que lo lleva casi a un sadomasoquismo exagerado en el que él es el cuerpo y el alma a la que se le está infringiendo un dolor voluntario dentro de la relación de pareja. Concluimos diciendo, que en el cuento de Perrault no sucede nada mágico ni sobrenatural, y que para Silvina el amor trágico de este cuento, según le comentó a Noemí Ulla, “eso es el amor, el eco. Es el poder de encerrar en algo, algo precioso. Es el poder de poder vivir dentro de un deseo que nunca parece realizarse, inagotable [...] es un suicidio”<sup>81</sup>. Este proceso de aniquilación del cuerpo amado se puede ver en otros relatos, como “La peluca”, “Los amantes” (*Las invitadas*), “Las ondas” de *La furia*, “El automóvil” de *Y así sucesivamente*, en los que se reitera en la idea del amor como un sentimiento mortal y deseable.

En “En el bosque de los helechos” (YAS) el protagonista no crece, la niña mantiene sus siete años toda su vida y todo se vuelve atemporal, como en los cuentos infantiles tradicionales. El suceso principal acontece cuando la niña de vuelta a casa se pierde en el bosque, como “Caperucita Roja”. A diferencia del cuento de Charles Perrault, la protagonista ocampiana es violada, es decir, no hay príncipe encantador que la salve como en los cuentos de hadas, sino que fue precisamente el fuerte gladiador quien la agredió, quedando los remordimientos por la agresión en su ser durante siglos.

Por su parte, si antes la intertextualidad se producía entre dos textos literarios, ahora la estudiamos con respecto a material fílmico, ya Anouck Link propone una lectura de “Cielo de claraboyas” (1937) de Silvina a la luz de un fragmento de *Le sang d'un poète* de Jean Cocteau rodada en 1930. Según ella, el cuento de Silvina, debido a la similitud de algunas imágenes podría tratarse de una reescritura de ciertas imágenes de la película surrealista, en concreto del segundo de los cuatro episodios del film, “Les murs ont-ils des oreilles?”. En ambas producciones estéticas tenemos a una mujer adulta, vestida de negro, con unos puntiagudos zapatos oscuros que ejerce su autoridad sobre una niña en una casa burguesa. En el cuento afloran elementos del *umheimlich*, debido a

---

<sup>80</sup> Ibid. 734.

<sup>81</sup> Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 145.

que es dentro de la intimidad de la casa donde se va aludiendo a lo prohibido y lo oculto y nos muestra lo no-representable, como sería la violencia ejercida sobre los infantes.

Entre las referencias y remisiones a otros textos está el poema “El perro Okinamaro”, que toma elementos del cuento tradicional “La gata que vivía en palacio”; otro poema, “Éxtasis”, parte de un relato de Ulla o se aprecian semejanzas entre “El vestido de terciopelo” de *La furia* y “No se culpe a nadie”, de Julio Cortázar, en relación con el peligro de las vestiduras y con la utilización de la lengua coloquial para atraer al lector.

A medio camino entre la narrativa breve y la novela está “El impostor”, más cercano genéricamente a la novela corta. Con él aborda el tema de la reencarnación de las almas como posible explicación a lo acontecido, pero también en esta construcción de un argumento más complejo, con continuas inversiones del punto de vista narrativo, características a su vez de la obra en la que se incluye este relato, se vale de procedimientos del género policial, el cual conocía tras haberse ejercitado con Bioy un par de años antes en *Los que aman, odian*. “El impostor” se inscribe en una genealogía de historias de desdoblamiento cuyo origen puede estar en *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), del escocés James Hogg, recuperada en Francia por André Gide. Sin embargo, podríamos establecer su referente más próximo en *Le voyageur sur la terre* (1927), novela corta de Julien Green y publicada en 1945 en Argentina por Emecé ya en español y que la misma Silvina había traducido para “Cuadernos de la Quimera” en 1945. Con esta novela coincide en la presencia de un joven solitario, Daniel O’Donovan, el cual recibe la visita de Paul, un desconocido que acaba apoderándose de su voluntad. El final suicido de Daniel permite el hallazgo del manuscrito que nos develará la locura de este, y como Paul y él eran la misma persona, así como Maidana y Heredia en el caso ocampiano, caso que acaba siendo de nuevo una reescritura de una obra anterior, esta vez ajena. “El impostor” la novela de Green evoca también a la novela *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804) escrita por Jan Potocki, cuya primera edición fragmentaria al español fue traducida por el mismo José Bianco y de la que Borges incluyó una parte en su *Libro de los sueños*. Con la novela del polaco se asemeja en la constante confusión entre el sueño y la vigilia o la proliferación de incertidumbres tanto a nivel narrativo como receptivo.

También de *Autobiografía de Irene* es “Épitafo romano”, en el que nos traslada a la antigüedad clásica, a un episodio próximo al mito o la fábula grecolatina, ensayando



aquí Silvina con otra forma de narrativa breve distinta. Es un texto que nos propone tres desenlaces diferentes con un verosímil posible en el que coexisten distintas explicaciones a lo que ocurrió años antes tras el encierro, cuando la protagonista lee su epitafio. Como señala Pezzoni, “cada final se inscribe en un verosímil posible”. El primer desenlace jugaría con la solución más previsible, en tanto que se inscribe en las convenciones de la época; el segundo se ajusta al verosímil fantástico, en el que ella adquiriría la apariencia de un fantasma o una aparición solo visible para su marido; el tercero y último, dejaría abierta una puerta a la intriga, Flavia viva provoca el arrepentimiento de Claudio Emilio, quien trata de restablecer el orden inicial, pero “nadie la reconoce y ella asegura ser una mendiga que un demente ha violado, después de vestirla con las túnicas que robó de una urna sagrada. La locura de Claudio Emilio es inevitable, nadie entiende sus explicaciones claras e ingeniosas.” (CC I: 90) Este tipo de desenlace trifurcado aumenta el desconcierto del lector, el cual no es que se vea desprovisto de un significado como en otros casos, sino que posee multitud de ellos, los cuales, incluso, pueden tener una valoración moral.

El relato “El automóvil”, que versaba sobre la transformación de la joven en su coche, está basado, según Corbacho<sup>82</sup> en “Suicide au par” de Dino Buzzati (*Le K*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1967, 247-255) ya que en ambos la mujer se transforma en automóvil y su difusión coincide temporalmente.

Concluiremos con “El diario de Porfiria Bernal”, relato en forma de diarios en el que la institutriz inglesa se transforma en un gato. La relación entre la niña y la institutriz es semejante a la del cuento de Henry James *The Turn of the Screw*, autor al que siguió y con el que mantiene ciertos vínculos estilísticos y de contenido, como la preferencia por lo doméstico, la mujer o la inserción de la fantasía o de una grieta en la realidad en una situación puramente cotidiana. El diario que la profesora manda escribir está filtrado por una mirada particular, es una interpretación de la realidad de la niña, aunque Fielding busca receptores cómplices que deduzcan que todo lo relatado es una construcción artificial e inventada.

### 5.3 EL NARRADOR

---

<sup>82</sup> Corbacho, *Le monde féminin dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*, 116.

Analizar quién toma la palabra en la narrativa de Silvina Ocampo en una interesante tarea, ya que niños, mujeres, animales y hasta posibles objetos son los narradores de la acción, los cuales, a su vez, pueden ser leídos como una forma de rebelión de lo marginal y de lo reprimido, de aquellos sujetos que hasta entonces no debían pronunciarse o hablar tan alto. Que se elija a narradores niños, miembros de la servidumbre o perturbados cambia la aproximación a la realidad que conocemos. La forma que Silvina tiene de narrarnos sus historias es única y muy personal, en la que nada es deliberado o fruto del azar. Como lectores, cuando nos situamos frente a ellas pronto nos damos cuenta de la importancia que tiene lo que no se dice, lo que oculto tras un lenguaje sugerente puede ser lo único que nos guíe dentro de la historia. Hay también un continuo trabajo de distanciamiento que Molloy atribuye a una intención de “volver contable lo que no se puede decir.”<sup>83</sup> El narrador será el que lleve a cabo algunas de las transformaciones al cambiar el nivel de la enunciación y de los puntos de vista, aumentando la ambigüedad de lo expuesto o suavizando lo dicho. Generalmente, van a ser unas figuras que no se afectan emocionalmente, tanto si son internos o externos a lo narrado.

En *Viaje olvidado* Silvina se decanta claramente por el empleo de la tercera persona (tan solo hay tres cuentos que recurran a la primera), es decir, por un narrador heterodiegético, mientras que en *Autobiografía de Irene* todos los narradores son homodiegéticos, o sea, el relato aparece narrado en primera persona por un sujeto más o menos definido en él, tendencia que se mantendrá en el resto de colecciones, habiendo una presencia mayor de narradores en primera persona, siendo los segundos más presentes, los omniscientes. Esta oscilación puede tener diferentes causas o razones, como veremos a continuación, y se hizo aún más intensa en sus recopilaciones posteriores. Ante los incesantes cambios de la voz narrativa en sus relatos fantásticos, en una de sus entrevistas, Ulla le preguntó a Silvina sobre dicha cuestión, a lo que ella respondió:

A mí me gusta mucho la primera persona, muchas cosas tiene menor responsabilidad; si está mal dicho la culpa es de esa persona; y si hay cosas horribles que piensas, bueno, es otra persona [...] Me siento más reprimida cuando escribo en primera persona. No diría reprimida, más consciente. Más consciente de mi subconsciente [...]. En tercera persona es más mecánico el sistema, más distante, más construido, más elaborado; lo otro es más interior [...].

---

<sup>83</sup> Molloy, “Sola en casa de la memoria”.

[...] No es conveniente ese sistema de escribir en primera persona si no se tiene un tema muy íntimo, muy auténtico. Me parece que si se hace un cuento muy elaborado, muy pensado, [...] no hay que hacerlo en primera persona. Un cuento con humor, por ejemplo.<sup>84</sup>

En lo que respecta a nuestras colecciones, en primer lugar, con la tercera persona se puede lograr un relato más objetivo, el cual pretende crear ilusión de realidad pero, al mismo tiempo, esa voz es impersonal al no formar parte de la historia aunque adopte un tono de objetividad e imparcialidad. En la mayoría de los relatos recogidos en *Viaje Olvidado*, el narrador omnisciente limita el universo del relato. No existe nada fuera de lo que él nombra. El juego de límites que Silvina crea en su obra empieza y termina con el lenguaje y con las perspectivas que este pueda crear dentro del relato bajo distintas apariencias. En otras ocasiones, recurrir a este narrador heterodiegético, ajeno a los hechos, que puede ir más allá de la muerte, es la única manera posible de insertar una interpretación de lo contado o un final verosímil. Por ejemplo, en “El pasaporte perdido” contamos con dos narradores, uno en primera persona, que se corresponde con la protagonista Claude, y otro omnisciente, el cual se convierte en necesario cuando averiguamos que la joven muere en un naufragio, siendo este último quien nos desvela lo ocurrido y dota a la narración de un sentido fantástico, ya que describe las visiones finales de Claude, quien ve a su amiga Elvia como una presencia fantasmagórica e inventada. En casos como este, el narrador será quien maneje la isotopía de la verdad y de lo real del mundo relatado.

Por otra parte, esta tercera persona puede aumentar la ambigüedad, “ya que no puede diferenciarse con claridad si el enfoque pertenece a la visión del narrador o al del personaje. El relato puede jugar con lo implícito o lo silenciado.”<sup>85</sup> Del mismo modo, este tipo de narrador puede dar pie a lo ridículo, lo risible o lo grotesco, debido a que la duda y el humor son dos de los recursos paradigmáticos del modelo discursivo que analizamos. Tenemos que añadir que si hay varios narradores en tercera persona, la focalización es múltiple, y con lo único que contamos es con la suma de varias perspectivas subjetivas de diversos personajes.

Por el contrario, en primera persona el yo se objetiviza, se traslada a la letra impresa y este se puede dirigir a una segunda persona precisa, desdibujada o el lector en

---

<sup>84</sup> Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 53-54.

<sup>85</sup> Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, (Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2000), 179.

general. Es también inútil señalar diferencias con respecto al destinatario ya que la segunda persona puede estar desdibujada o no haber diferencias entre el yo que se dirige a un tú específico o el yo que habla al lector. Podríamos verlo, en todo caso, como un yo que se dirige al vacío. Tan solo podríamos hacer distinciones con respecto a la primera persona en algunos casos, que puede ser un “monstruo-autor” encarnado en un ser perverso y en otros, un “narrador inocente”, como uno de los niños que recorren nuestras historias, los cuales pueden observar el mundo sin inhibiciones ni prejuicios, mostrando su ingenuidad o su ignorancia. Este narrador infantil tiene para Aldarondo:

La ventaja de observar la vida con todos sus defectos y crueldades, captadas a través de su muerte infantil, produciendo así un doble impacto al lector. Doble, porque por un lado se nos describen hechos atroces y, por otro, éstos nos llegan a través de los ojos inocentes de un niño, testigo ocular de acontecimientos horrendos.<sup>86</sup>

En otros casos, cuando nos acerquemos no solo a estos cuentos, sino al resto de su producción cuentística, encontraremos narradores nada inocentes y figuras revestidas de crueldad que pueden llegar a confesarnos la autoría de cualquier atrocidad.

“La calle Sarandí” y “Cielo de claraboyas” son los cuentos de *Viaje Olvidado* narrados en primera persona, la cual es difícil de precisar y crean una modalidad evocativa impuesta por la distancia entre el mundo representado y el momento de la enunciación. En ambos casos se trata de una mujer que se remonta a un recuerdo infantil. El primero, presenta cierta dificultad a la hora de identificar las voces narrativas, ya que del monólogo interior se pasa a la recapitulación de los recuerdos o al mismo presente. En resumen, lo que se nos narra es una violación padecida en la infancia cuyo recuerdo le sigue atormentando. En el segundo cuento, del mismo modo, se narra un recuerdo de la infancia, pero en este caso no es algo padecido por la narradora, sino que en él ejerció como testigo de un crimen el cual relata en esta historia, un asesinato acontecido una de esas tardes en las que vio más de lo que debería haber visto o hubiera querido ver. La narradora recoge fragmentos, imágenes sin elaborar una historia lineal que se quiebra por la distancia espacial entre el acontecimiento y el lugar desde el que es testigo de los hechos, elaborando una descripción subjetiva en la que predominan las imágenes impresionistas. En *Viaje Olvidado*, como indica Tomassini<sup>87</sup> predominan los discursos descriptivos y los lírico-evocativos, por lo que los argumentos pueden pasar a un segundo

---

<sup>86</sup> Aldarondo, *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*, 110.

<sup>87</sup> Tomassini, *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, 25.

plano y no se alcanza ningún clímax. Como señala Podlubne con respecto a la rara voz de los relatos iniciales de Ocampo:

Quien narra estos relatos, una voz heterogénea, distinta de la primera persona testimonial que celebran los escritores de Sur y del yo deliberadamente enmascarado que escribe *Cuadernos de infancia*, es la voz de alguien que, como descubrió Victoria, se parece a Silvina Ocampo.  
88

El tono narrativo de los primeros cuentos es raro y singular y enfrenta al lector a la constante pregunta de quién habla en estos relatos. En “La calle Sarandí” nunca se explicita la violación, en “Esperanza en flores”, aunque aparecen algunas alusiones: “Uno, dos, tres, cuatro, cinco, un hombre detrás de un árbol desabrocha su pantalón y Esperanza miraba el cielo a través de las ramas” (CC I: 13); nada se dice de la prostitución o en “Cielo de claraboyas” no se habla de un asesinato, sino de un silencio repentino. Este es un relato construido como las cajas chinas o las *matriochkas*, ya que los personajes son víctima y verdugo, y viceversa. La primera víctima será la narradora del relato, y la primera criminal la propietaria de la casa. La siguiente presa es la protagonista de la narración, la niña pequeña cuyo verdugo será su tía. En el análisis formal de Tomassini, salvo “Cielo de claraboyas” y “La calle Sarandí” escritos en primera persona, el resto de cuentos los agrupa en relatos evocativos ya que “esta forma concretiza la distancia temporal que separa el mundo representado de la instancia del discurso, ausente, como un extrañamiento del personaje protagónico, que ya no puede reconocerse como un yo”<sup>89</sup>. Asimismo, con la técnica de las cajas chinas, es decir, con la inclusión de un relato dentro de otro está elaborada la novela *La torre sin fin*. Esto se debe a que Leandro comienza siendo el narrador en primera persona durante las primeras veinte páginas aproximadamente, quien nos presenta unos acontecimientos pasados, “hace poco o mucho tiempo, no podría decirlo” (TSF: 21) para luego desdoblarse y emplear la tercera persona, cambio que él mismo nos anuncia: “Imito hasta para escribir. Empleo simultáneamente la primera y la tercera persona como algunos escritores notables”. Así hay tres autores de la historia, la autora empírica, Silvina Ocampo; el sujeto de la enunciación en primera persona, Leandro, y su desdoblamiento en narrador intradiegético y extradiegético.

---

<sup>88</sup> Podlubne, *Escritores de Sur. Los inicios literarios de Silvina Ocampo y José Bianco*, 269.

<sup>89</sup> Tomassini, *El espejo de Cornelia*, 26.

En forma de epístola está escrito “Carta bajo la cama”, dirigido a Florencio y confesión de la que la narradora llega a intuir la desarticulación de su narración: “sospecho que el comienzo de esta carta no fue del todo sincero” (CC I: 328), es decir, va a desmentir su propio lenguaje. Durante toda la carta hay referencias al momento mismo de la escritura: “interrumpí esta carta para preparar una taza de té” (327), “Como verás, manejo los diales con la mano izquierda. Podrías creer que no estoy escribiendo con la mano derecha ¡Tan temblorosa está mi letra!” (328); “¿No quieren tomar té?—les pregunto sin dejar de escribir.” (329). Mediante esta creación de una narradora ficticia que hace referencia al proceso de escritura surge una metalepsis y *mise en abyme*, debido a la omisión del nombre del omnipresente narrador. El término metalepsis fue acuñado por Genette para designar la transgresión de la frontera ontológica entre el mundo real y el mundo narrado, la actividad histórica de narrar y el producto ficticio de dicha actividad. El *mise en abyme*, no refleja tanto la existencia del autor en el texto como engastar o incluir un texto dentro de otro, la misma obra se duplica a sí misma (novela dentro de la novela, poema dentro del poema...). Este fenómeno se convierte en un reflejo de la obra en sí misma, mientras que el anterior lo hace del autor, teniendo un efecto especular. Como vemos, la recurrencia a la primera persona es posterior y está mejor representada en *Autobiografía de Irene*. En estos cuentos el yo puede dirigirse a distintos receptores, ficticios, precisados, reales o a un lector en general. A la hora de enfrentarnos a uno de esos relatos en primera persona lo primero que debemos analizar es si este se trata de un discurso de un personaje o, por el contrario, del discurso de un narrador externo a la historia que puede funcionar como testigo de los hechos. “Autobiografía de Irene”, relato que da nombre a la colección, presenta una duplicación narrativa, la primera, la narradora-protagonista: Irene y la narradora que escribe, la que recoge los hechos. Los narradores de estos cinco relatos emplean una modalidad dubitativa, por lo que las interpretaciones sobre la realidad son múltiples y no tenemos certezas sobre si lo que leemos es sueño o no, delirio o existencia fantasmal, relativizando la escritura. Así, una de las narradoras de “La red” es la amiga de la protagonista, Kêng-Su, testigo directa de los hechos y recogedora del testimonio de aquella. Pero, al mismo tiempo, es la culpable de la disolución del desenlace y del aumento de la ambigüedad, ya que nos confiesa su incertidumbre ante lo ocurrido, lo cual podría tratarse, según ella, de un sueño. Este cuento tiene, además, la apariencia de uno de esos relatos ocampianos que más parecen una confesión o una confidencia. En “La

red”, casi toda la narración está focalizada por Kêng-Su, pero es su amiga la que cuenta los hechos, en ocasiones hiperbólicamente, a los lectores, siendo, pues un relato, el de Kêng-Su a su amiga, dentro de otro relato. De esta forma, la realidad de los hechos se modifica con el punto de vista. Por ejemplo, para Kêng-Su la mariposa procede del mar o atacarla no es moralmente reprobable hasta aumentar la concentración de valoraciones morales. Así, como señala Rosarossa “el dolor y la crueldad acompañan el acto de conocimiento profundo de la misma Kêng-Su”<sup>90</sup>.

En cuanto al análisis de las diferentes formas narrativas empleadas en estas obras podemos comenzar con “Autobiografía de Irene”, uno de esos relatos que presenta mayor complejidad temática y compositiva. Un estudio exhaustivo de él nos conducirá a la ejemplificación o a la ruptura de muchas de las características de la literatura fantástica y de la obra de la misma Silvina. Aquí, como de costumbre, tenemos a una mujer en primer plano, narradora autodigética, y personaje principal, la cual, al recoger sus recuerdos infantiles adopta la perspectiva infantil, aumentando así la distancia entre lo acontecido y lo narrado. Es una mujer, que como otras tantas en sus cuentos, tiene un don sobrenatural: la clarividencia<sup>91</sup>. La circularidad de este relato es perfecta y totalmente cerrada, aunque el final pueda considerarse abierto ya que nos conduce de nuevo a las primeras líneas. La reiteración del inicio nos insta en un recomienzo incesante que nos atrapa tanto a nosotros como a la protagonista. El presente de la narración coincide con la inminente muerte de Irene Andrade, la cual en un intento desesperado de mantenerse con vida e incapaz de poner en pie un recuerdo comienza, paradójicamente, a escribir su autobiografía, posiblemente para convertir con la escritura su vida en permanente. Pero este juego le conduce a la eterna repetición. Víctima de sus adivinaciones, no puede dejar de repetir la nómina de historias vividas y luego olvidadas. Esta división entre personajes y narrador, además del deslizamiento del discurso narrativo en sí mismo tiene como fin el de evitar la muerte en un principio deseada.

“Epitafio Romano” es relatado por otro narrador en primera persona, no representado, el cual comparte el punto de vista de Claudio en unas ocasiones y, en otras, se distancia, resaltando cierto desconocimiento sobre el acontecimiento que está recogiendo. Por ejemplo, no contamos con el motivo de la decisión de Claudio de hacer

---

<sup>90</sup> Alejandra Rosarossa “Espacio y acontecimiento en la focalización de “La red” de Silvina Ocampo”, en Mignon Domínguez (ed.), *Estudios de narratología*, (Buenos Aires: Biblos, 1991), 131.

<sup>91</sup> Otras adivinas presentes en sus relatos serían Aurora en “La sibila”, la niña innominada de “La muñeca”, Madame Saporiti de “Ulises” o Irma Riensi de “La divina”, entre otras.

pasar a Flavia por muerta. Es entonces cuando recurre a la fuente apócrifa como forma para aumentar la verosimilitud, finge que ha recibido el relato de forma inconclusa y fragmentaria; este recurso se evidencia en la inserción de la nota a pie de página «He puesto rimas a la traducción de los versos latinos», aludiendo a un documento previo. El narrador ayuda, en este caso, a mantener la verosimilitud del relato aludiendo constantemente a los cánones sociales, éticos y estéticos de la antigüedad clásica. Además incluye referencias geográficas (el Tíber, el puente Sublicio), religiosas y mitológicas (Venus o Diana), de instituciones (el Foro), etc.

Contamos con un narrador que se diluye por momentos en “El impostor”, en el que tampoco encontramos respuesta a la locura de Heredia, ni sabemos a ciencia cierta si existe o no su amada María. En “El impostor” hay dos narradores en primera persona que van ofreciendo diferentes perspectivas de lo acontecido de forma sucesiva. Es un procedimiento que ya había empleado Bioy Casares en *El perjurio de la nieve* y por José Bianco en “Sombras suele vestir”, quedando el esclarecimiento de los hechos en manos del receptor. El primer narrador es Maidana, quien abandona el relato cuando intenta escapar de Heredia, momento en el que toma la palabra Rómulo Sagasta, un amigo del padre de Heredia, cuya llegada a la casa ya había sido anticipada en una carta. El cuento comienza narrado en primera persona por un tal Luis Maidana, nombre que conocemos gracias a la firma de una carta que envía y él recrea en el texto. Pero tras la final coincidencia de sus terribles sueños con la realidad, el relato se interrumpe y se inicia bajo la primera persona de otro narrador, “Rómulo Sagasta”, quien sirve para introducir la técnica del manuscrito encontrado, ya que este narrador afirma haber recogido las páginas de un *extravagante cuaderno*, titulado *Mis sueños*. Un texto inconcluso, al que él va a dar término con lo acontecido tras la muerte de Armando Heredia, el cual se revelará posteriormente como autor de dichas páginas, siendo Luis Maidana una creación más dentro de esa historia. La explicación a lo ocurrido es múltiple pero, posiblemente, Rómulo Sagasta, convierte lo anterior en discurso citado, la historia de un psicótico, del doble, ya que Maidana y Heredia ahora son dos caras de la misma personalidad. El texto tiene varias lecturas, texto fantástico, relato policial o relato psicológico, pudiéndose leer como el retrato de un esquizofrénico, fruto de la locura de Armando, viéndose desde fuera como Luis Maidana, su amigo y peor enemigo al que mata, transmutando el asesinato en un suicidio, ya que Luis era un personaje imaginario reflejo de sí mismo. Autor y actor terminan siendo la misma persona con el mismo final, “víctima y asesino



de esta verosímil historia.” (CC I: 146) Es un relato en el que se manipulan desde el inicio los límites entre el sueño y la realidad, de hecho, dichos límites quedan diluidos por el segundo narrador en el párrafo final: “A veces pienso que en un sueño he leído y he meditado este cuaderno, y que la locura de Heredia no me es ajena.”(147) Tendríamos, más bien, no un relato policial en el que se esclarece un crimen, sino la narración de un sueño, quién sabe, además, si el sueño de un perturbado. En “El impostor” hay dos narradores en primera persona: el primero Luis Maidana y el segundo, Rómulo Sagasta, Dentro de “El impostor” hay un microrrelato.

Una vez que hemos terminado con los relatos con narrador homodiegético, volvemos a *Viaje Olvidado*, y en concreto a “Extraña visita”, un breve cuento que se desenvuelve a través de silencios, de descripción de sensaciones que adelantan un desenlace que nos lleva de nuevo al principio, a la imposibilidad de reconocer, y mucho menos alcanzar, un rostro que se ha borrado misteriosamente. En este caso la protagonista es una mujer y el hecho es relatado aparentemente por un narrador masculino. Refiriéndose a los relatos de Silvina, para Calafell, cuando tenemos a este narrador masculino que tiene como objeto una mujer:

Favorece la escenificación de una nueva paradoja: aunque las mujeres se dibujan a partir de la mirada del hombre, quien pretende inmortalizarla en el espacio de la página en blanco, todas ellas pugnarán por escaparse de tal destino exponiendo una feminidad que rompe la cáscara en la que se ha visto envuelta desde siempre y confiesa aquello que debía permanecer oculto o soterrado.<sup>92</sup>

Estas mujeres se salen del papel que tenían asignado socialmente. Es lo que sucede, por ejemplo, en “El mar”, donde la protagonista rebasa los roles tradicionales y abandona, o no percibe, el pudor de exponerse desnuda ante los hombres, hecho semejante al que le ocurre a la protagonista de “El vestido verde aceituna”, juzgada por someterse al arte y acabar retratada como un cuerpo desnudo en un retrato o, entre otros tantos, en “La casa de los tranvías”, en el cual el mayoral se convierte en víctima de la atracción que la mujer despierta en él.

Otra técnica frecuentemente empleada por los narradores de estas historias, y común en la literatura fantástica en general, es la inserción desde el inicio de una serie de indicios que bien percibidos pueden adelantarnos el final de las historias. Esto sucede en

---

<sup>92</sup> Nuria Calafell Sala, “Para-textos corporales. Sobre los cuentos de Silvina Ocampo”, *Cuadernos de Aleph*, nº2 (2007): 65.

“La enemistad de las cosas”, en el que se nos adelanta desde el primer párrafo una anomalía, “una aprensión inmensa [que] crecía insospechadamente por todas las cosas que la rodeaban” (CC I: 24). Por otra parte, en el discurso de “El pasaporte perdido”, la narradora femenina en primera persona, la cual aparece marcada tipográficamente por unas comillas, crea un juego narrativo y semántico con su testimonio, ya que la identidad de la protagonista parece residir, según ella, en su carnet de *identidad* y no en su persona: “si pierdo este pasaporte ya nadie me reconocería, ni yo misma” (CC I: 28). Pero esta identidad se pierde en el naufragio del barco en el que viaja y muere la protagonista. Además, este es uno de esos relatos en el que, como comentamos anteriormente, Silvina nos va dando unas pautas textuales que nos adelantan el final. Claude acude a comer antes de embarcar a La Sonámbula, adjetivo que se traslada a Elvia, personaje que la noche del naufragio merodea por la nave sin percatarse de nada, adquiriendo una apariencia prácticamente fantasmagórica:

Elvia venía de lejos, lejos, por el puente y no llegaba nunca. Elvia, transformada en el sonámbula del plato, no llegaba nunca, nunca. Claude corría detrás de ella con el salvavidas en los brazos. El barco se hundía para siempre, llevándose su nombre y su rostro sin copia al fondo del mar. (CC I: 30)

Por último, dentro de los cuentos de *Viaje Olvidado*, podemos comentar la perspectiva narrativa de “Diorama”, cuento en tercera persona en el que se superponen distintos planos espaciales y temporales, creando esa saturación tan frecuente que nos lleva de un lugar a otro sin previo aviso. Esa mezcla de discursos y tiempos incrementa la subjetividad de lo narrado, la cual, en este caso, se apoya en el diálogo, técnica que suele aumentar la verosimilitud, pero que en este ejemplo choca con lo que está fuera de él.

En “Mimoso” y “Las fotografías” de *La furia* hay ejemplo del habla coloquial, oralidad rasgo que la separa de la técnica de otros cuentistas contemporáneos como Borges y Bioy y la aproxima a Puig o Cortázar. Esta habla coloquial aparece con más intensidad a partir de *La furia*, pero no es algo original de este siglo, sino que fueron los románticos rioplatenses los que defendieron la lengua española con rasgos propios argentinos. Las marcas son sobresalientes y frecuentes, sin embargo, no podemos olvidar que aunque la oralidad y la coloquialidad elaborada y dialogada se perfeccionan de *La furia* en adelante, ya en *Viaje Olvidado* el lenguaje literario está poco elaborado, muy

próximo a la lengua hablada e incluso a la lengua infantil que Victoria Ocampo asemejó a la “tortícolis” y que dotaba a su vez a los relatos de un tono propio.

A partir de *La furia* (publié pour la première fois en 1958) et de façon grandissante dans les recueils postérieurs, Silvina Ocampo retournera à une forma plus parlée, sans doute alors mieux tolérée par ses contemporains. [...] La frontière entre le genre narratif et le genre poétique s’est encore réduite, donnant des textes en marge des genres littéraires traditionnels.<sup>93</sup>

En sus cuentos hay múltiples ejemplos de la acentuación rioplatense de los verbos en segunda persona que vacila con el castellano, la cual es notable, por citar un caso, en “Amada en el amado”. La narrativa de Ocampo introduce nuevos registros del habla, incluso se introduce el humor en trágicas historias, o se convierte en ama de transgresión al servicio de la mujer. Muchos de los narradores describen o evocan estereotipos sociales, incluso su manera de hablar, elaborando un catálogo de clichés y refranes en sus cuentos. Por ejemplo, en “El asco”, numerosas de estas formas tomadas literalmente: “sobre gustos no hay nada escrito” (CC I: 296), “ser amada no da la felicidad, lo que da la felicidad es amar” (297); “todo se consigue con voluntad y tiempo” (CC I 298); “durante mucho tiempo anduvo como pan que no se vende” (CC I: 298). En otros casos, como en “La boda” (*Las invitadas*) se inicia con “¿Por qué me casé? Bien dicen, “Casamiento y mortaja, del cielo bajan”” (CC I: 345). Tomar estas citas supone un argumento de autoridad para el narrador, le otorgan mayor veracidad y fuerza a la argumentación. Como en el otro cuento con el mismo título, el evento feliz se torna trágico. Durante la noche de bodas la novia enferma y es internada en un sanatorio. A su vuelta, un año después la mujer descubre que el inocente marido le engañó y ha dejado embarazada a una joven:

Pensé primero matar o hacer abortar a golpes a mi rival, después acuchillar o quemar a Armando echándole una lata de nafta encendida; después suicidarme, pero no hice nada, no dije nada. Una mujer enamorada no puede sobrevivir a un engaño. Varias personas me aconsejaron que abandonara a mi marido, pero yo no puedo hacerlo. Por ahora me quedaré con él, porque uno se enamora, después de todo, una sola vez en la vida, pero, si vuelvo a ver a esa desvergonzada, lo mataré o me suicidaré. (CC I: 346-347)

Asume aquí el rol de mujer más tradicional, que aguanta el adulterio de su marido con resignación y rechazando la violencia como primera opción. El monólogo interior de

---

<sup>93</sup> Corbacho, *Le monde féminin dans l’ouvre narrative de Silvina Ocampo*, 11.

la joven emplea el lenguaje coloquial, se llena de creencias populares y de pensamientos propios de la mujer engañada y sumisa. Con respecto a esta combinación de refinado lenguaje junto al popular, la imprecisión y el detallismo simultáneo, Speranza explica que:

Estilización del habla de la clase media burguesa resulta de un laborioso esfumado de contornos dialectales que combina comparaciones, dichos populares, refranes e hipérbolos cristalizadas con elecciones léxicas de otro registro. La lengua oral popular se naturaliza en la lengua literaria sin subrayados ni excesos, sin incorrecciones ridiculizadas. El cuento a su vez se deja contaminar por el saber popular cristalizado en aforismos anónimos, socializado en formas bajas del relato –el rumor, el chisme– hasta confundir deliberadamente las formas y los contenidos. No hay afán verista de reflejo, más bien una voluntad verdadera de pasar al otro lado y encontrar allí una mirada y una voz extrañada. Como su amigo Manuel Puig, se diría, Silvina descrea de la necesidad de señalar con claridad los límites de la palabra propia, descrea incluso de la propia voz y la literatura es una forma de renovarla.<sup>94</sup>

Por otra parte, el significado original del cliché será tomado en muchos de estos enunciados, no según su sentido figurado, sino literalmente, recurso irónico muy frecuente en el lenguaje de Ocampo:

“La gente decía que era un pan de Dios, pero yo no lo tragaba (CC I: 228, “La propiedad”).

“Una vez me resfrié de tantas lágrimas que recibí sobre los hombros. ¡Yo era un paño de lágrimas! (CC I: 227, “La propiedad”).

“Por la tarde la torta cae pesada” (CC I: 480, “Las invitadas”).

“En la billetera de material plástico él llevaba el retrato de ella, vestida de odalisca. Ella, sobre su mesa de luz, tenía el retrato de él con traje de concripto.” (CC I: 399, “Los amantes”).

“No hay que decir “de este perro no comeré” –respondió Mercedes, con una sonrisa encantadora.

–De esta agua no beberé –corrigió el marido.” (CC I: 203, “Mimoso”).

Hay otros narradores que recurren al discurso del estereotipo, como los disfraces, el maquillaje, la atención al detalle y lo kitsch, así como la inclusión de noticias trágicas, cotilleos o los rumores. El kitsch, que ya fue comentado con respecto a la poética de lo material tiene también unos efectos y resultados lingüísticos, ya que aumenta la sátira y el humor. En la narrativa de Ocampo, lo kitsch forma parte del sistema satírico en cuentos como “Las invitadas” o “La casa de azúcar”. Arriba hemos citado los clichés de

---

<sup>94</sup> Graciela Speranza, “La voz del otro: Bioy Casares y Silvina Ocampo”, en *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*, Alfonso del Toro y Susana Regazzoni (eds.), (Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2002), 291.

“El asco”, que es al mismo tiempo un relato lleno de elementos propios de la decoración kitsch según la descripción con una clara asíndeton:

Tenía una heladera donde cabían media docena de pollos, cualquier cantidad de frutas, manteca y botellas, una máquina de lavar importada, una máquina de cosas eléctrica, con un mueble de madera clara, para adorno y entretenimiento tenía un televisor, una vajilla y una mantelería envidiable. En el patio, que en verano servía de comedor, por su frescura, había un sinfín de jaulas con pájaros como violinistas que cantaban en concierto. (CC I: 297).

El kitsch es definido como “l’usage hétéroclite d’éléments démodés ou populaires, considérés de mauvais goût par la culture établie et produits par l’économie industrielle.”<sup>95</sup>, es pues, el enemigo del arte y de la belleza, es la convivencia de las cosas dispares e inconexas: “L’objet kitsch est avant tout celui d’une reconnaissance: il fait de l’effet la cause, de la beauté un mode d’emploi en même temps qu’une idée platonicienne”<sup>96</sup>. La atención a estos elementos por parte de los narradores crea una exageración como deformación grotesca de ambientes y cualidades como en los siguientes casos:

El tratamiento de un especialista, con hormonas que valían un ojo de la cara, le hizo aumentar cuarenta kilos, que bajaba fácilmente, sin querer, y comiendo como un tiburón o como un pajarito. (CCI: 226-227, “La propiedad”)

Cada uno de los cabellos de mi cliente y amiga llevaba una etiqueta con estas interrogaciones: ¿Dónde estará mi esposo?, ¿cuándo volverá?, ¿en qué lugar de Buenos Aires citará a aquellas chicas? (CC I: 298 “El asco”)

Otro de los procedimientos narrativos más comunes es el desplazamiento de la focalización. Un concepto adecuado para caracterizar al narrador indeterminado ocampiano es el de “fading” de Barthes:

Cuanto más difícil es detectar el origen de la narración, más plural es el texto. En el texto moderno, las voces son tratadas hasta la negación de toda referencia: el discurso, o mejor aún, el lenguaje habla y eso es todo [...]. La mejor manera de imaginar el plural clásico es, entonces, escuchar al texto como un intercambio tornasolado de múltiples voces, posadas sobre ondas diferentes y sorprendidas en algunos momentos por un brusco fading cuya brecha permite a la enunciación emigrar de un punto de vista a otro sin prevenir: la escritura se establece a través de esa inestabilidad tonal (en el texto moderno alcanza la atonalidad) que hace de ella un brillante muaré de efímeros orígenes.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> *Petit Robert*, art. “Kitsch ou Kitch”.

<sup>96</sup> Catherine Coquio, “Le spleen de la beauté : le kitsch de siècle », en *La beauté Convergences*, núm. 5, *Cahiers de l’Université de Pau*, núm. 16, (1988) : 54

<sup>97</sup> Roland Barthes, *S/Z*, México, Siglo XXI, 1980, 33-34

En los relatos ocampianos se alternan la focalización externa e interna (aquellas que profundizan en lo interno o lo externo), o el narrador pasa de relatar un recuerdo, a un momento presente, a lo que ve o vio, piensa en ese instante o sintió en el pasado sin notificarnos los saltos temporales en ningún momento. El narrador más frecuente en la narrativa ocampiana tiende a ser el de focalización interna, ya sea en primera o tercera persona, homodiegético, es decir, un personaje protagonista –empleando la terminología de Genette– o un personaje reflector, aquel que media en la narración como conciencia central, como mediación entre el narrador y el mundo relatado. Ese personaje-reflector o focalizador es el actante, aquel de cuya voz y con cuyas palabras conocemos los acontecimientos del relato. Es, pues, el mediador entre los hechos y nosotros, desapareciendo pues un intermediario, un narrador imparcial que ordene, justifique o compruebe lo sucedido. Igualmente, se emplean puntos de vistas poco convencionales, como niños o perturbados, personas que de por sí focalizan de manera anómala. En *Viaje Olvidado* existe un tipo de narrador omnisciente que alteña focalizaciones internas o externas, alejándose o acercándose, como en “Eladio Rada y la casa dormida”, en el que el narrador descubre los pensamientos del protagonista para después describe al joven con ciertas notas de patetismo al focalizar externamente.

Otro narrador heterodiegético es el que describe a la muda Adriana de “Las fotografías”, quien prácticamente no es sujeto sino es un objeto o persona codificada desprovista de identidad, totalmente pasiva, dependiente de las acciones o comentarios ajenos. Por el contrario, en lugar de desvanecer al otro, hay narradores que se diluyen como en “Autobiografía de Irene” u otros que se diluyen genéricamente convirtiéndose en seres andróginos sin género definido.

Destacan los narradores que emplean la primera persona o los narradores testigo, con las cuales, al alejar la omnisciencia lo hace también la objetividad, proliferando la libre interpretación, la ambigüedad y la subjetividad. Matizamos al respecto, que todos los narradores de los cuentos infantiles incluidos en *La naranja maravillosa* son omniscientes, por lo que muestran la distancia con lo que cuentan. La focalización externa es característica de la literatura para este típico de público e implica además la presencia continua del diálogo en estilo directo, reproduciendo lo que los personajes dicen. A los personajes se los conocen prácticamente por los rasgos físicos, sus diálogos y sus acciones, reduciendo la introspección psicológica. Este rasgo, resulta en cuentos

breves, sin distorsiones y muy ágiles, aunque, la recurrencia a esta focalización, debido a las pocas intromisiones del narrador, puede causar dificultades en la interpretación.

La toma de la palabra por parte del antagonista, como en “Hombres, animales, enredaderas”, se trataría de un *protagonista converso*, en palabra de Palazuelos<sup>98</sup>, ya que en estos casos el sujeto se transforma, se asimila. En este relato, la ambigüedad creada por el narrador se debe a la economía narrativa que más tarde tendrá su máximo exponente en Cortázar. Este cuento narrado es en primera persona masculina desde el inicio pero incluye un párrafo final sin separación ni indicación gráfica que dice:

Me hace gracia porque pienso en la risa que les va a dar a mis amigos esta anécdota. No me creerán. Tampoco creerán que no pueda estar ociosa. Últimamente trato de tejer trenzas como la enredadera alrededor de las ramas: es un experimento bastante interesante, pero difícil. ¿Quién puede competir con un enredadera? Estoy tan ocupada que me olvido de aquellos ojos que me miraban; con mayor razón me olvido hasta de beber y de comer. ¡Variable género humano! Envolví la lapicera en mis tallos verdes, como las lapiceras tejidas con seda y lana por los presos. (CC II: 18)

Así pues, y con las explicaciones ausentes, el narrador de focalización cero que había creado una atmosfera inquietante se adjetiva al final en femenino y se refiere al proceso escritural, convirtiendo al párrafo en un posible desdoblamiento de la misma autora y complicando la instancia enunciativa.

“El automóvil” tiene un narrador masculino no objetivo el cual muestra su desaprobación por la actitud de Mirta, sus celos y luego se presenta como víctima, “me amaba, no sé si tanto como yo la amaba a ella” (CC II: 181). Ella es presentada por él como *femme fatale*, como una mujer carente de moral: “que una mujer pretendiera correr en las grandes carreras de automóviles y en primera categoría me parecía un síntoma de locura” (181), u otro ejemplo, “apasionada como era podía cometer cualquier locura” (181). En otros cuentos el punto de vista varía sin previo aviso, como en “La paciente y el médico”, relatado por ella hasta que se ingiere el jarabe y luego es el doctor el que la continúa y termina, anunciando el trágico final. Podemos no saber quién habla el desenlace, como en “La sibila”, que nos desvela al final que el narrador es el ladrón que escribe desde la cárcel, aunque permanece la doble posibilidad: que los hechos tengan una causa mágica o real, pero su continuo cambio de perspectiva nos impide conocer la verdad. Otro caso de reiterado desplazamiento de la focalización es la narradora de “Las

---

<sup>98</sup>Juan Carlos Palazuelos, *El cuento hispanoamericano como género literario*, (Santiago de Chile: Ril Editores: 2003), 7

fotografías”, que registra el detalle de la fiesta de Adriana en lugar del acontecimiento central prioritario: su enfermedad y posterior muerte, mientras se ocupa de describir nimios objetos, el decorado y de mostrar su odio hacia otro de los invitados a la que culpa de los hechos. Por otra parte, en “Jardín de Infierno” el narrador inicial habla en primera persona, con lo que podría identificarse con el personaje del marido, y luego a mediados del relato es un narrador impersonal sin que se nos notifique el motivo del cambio. El lector es testigo de las dudas y los pensamientos del marido desde el inicio, es su cómplice y, sin embargo, con el cambio del narrador, la focalización cambia, la mirada se dirige a Bárbara, la mujer y el final queda abierto, rasgo que fue señalado por Matamoro al remarcar la incompletud y la carencia de desenlaces cerrados de las narraciones.<sup>99</sup>

“La expiación” es la historia de Antonio, Ruperto y de la narradora-personaje amiga de Ruperto y casada con Antonio. El relato combina dos tiempo, los recuerdos pasados y lo que va pasando durante la narración. La anécdota principal sobre un hombre que entrena pajaritos para envenenar y dejar ciego al amigo es una venganza por los celos que provocados por las constantes miradas a su mujer, hecho que se explica sin necesidad de recurrir a lo sobrenatural. Lo único que carece de explicación es la locura del hombre, quien se asemeja a un psicópata y convierte a la mujer un objeto de deseo: “Comprendí el dolor que él habrá soportado para sacrificar los ojos de Ruperto, su amigo, y los de él, para que no pudieran mirarme, pobrecitos, nunca más” (CC I: 418). Las insinuaciones sobre la magia negra a la que recurre Antonio, parecen forzadas, intentando suscribir el cuento a lo fantástico. Por ejemplo, el muñeco vudú, mencionado en un momento, no vuelve a mencionarse, llegando a aproximarse toda la historia al *nonsense*. Es un relato marcado por la ironía y lo grotesco, sino observemos al descripción de Ruperto como “no era un hombre: era un par de ojos, sin cara, sin voz, sin cuerpo; así me parecía” (CC I: 411).

En cuento a la tipología de los narradores en primera persona, destaca la presencia comentada de mujeres narradoras, a las que les siguen los niños, como el niño cruel de “La casa de los relojes”, la niña de “La boda”, “El moro”, “La boda”, “La sogá”, “La sibila”, “La hija del foro”, “El pecado mortal”, “Antígona”, “El vestido de terciopelo” o “Los amigos”, entre otros. Estos son narradores que toman la mirada y la perspectiva infantil, reduciendo la realidad. Que el narrador sea un niño otorga una falsa inocencia al

---

<sup>99</sup> Matamoro, “Apuntes para un derrumbe”, 37-44.



relato, como “La casa de los relojes”. Además, entre los narradores infantiles destaca el animismo, es decir, la capacidad para concebir las cosas y los procesos naturales como vivos. Por ejemplo, en “Visiones” un personaje relata como el armario de su habitación se transforma en otras cosas cuando nadie lo observa. En “Cielo de claraboyas” se oyen “una voz de pies abotinados”, “gritos de pelo tironeado”, “una voz de cejas fruncidas”, “un llanto pequeño” y “una risa de pelo suelto y la voz negra gritó, haciendo un pozo oscuro sobre el suelo” (CC I, 16), fusionándose la sinécdoque con la personificación debido al alto grado de animismo. Otro narrador infantilizado, el de “La enemistad de las cosas”, atribuye la causalidad de los hechos a propiedades mágicas de los objetos, como una variante de la superstición. Martínez Pérsico ve en esta recurrencia narrativa:

Una lectura “genética de los cuentos de Silvina Ocampo permite identificar un aspecto original de la obra de esta narradora, que es la evocación eficaz de las estructuras del pensamiento infantil a través de personajes que se comportan y razonan como si comprendiera la realidad de una manera prelógica, egocéntrica, animista y acumulativa.<sup>100</sup>

En “La casa de los relojes”, “La boda” o “El vestido de terciopelo” el narrador es un niño que no puede interpretar los códigos específicos de los adultos. El niño suele tomar distancia ante lo dicho o lo hecho, de ahí que pueda diferenciar el bien del mal. Junto a ellos se sitúan los adultos que relatan una experiencia infantil y toman su perspectiva inocente o su lenguaje, como en “El médico encantador” o “La calle Sarandí”. En ocasiones no hay distancia narrativa o queda reducida al máximo ya que el niño narra sin filtro del decoro o de lo racional, aumentando en algunos casos el lirismo, el detalle, la aproximación a lo prohibido, el automatismo del lenguaje y su oralidad. En relación al tratamiento de la infancia desde el punto de vista femenino,

Este camino desviado habría llevado a Silvina Ocampo, según mi lectura, a ubicarse aparentemente en el terreno permitido para la mujer en su relación con la niñez, utilizando el trampolín del cuento de hadas y los recuerdos de infancia como si fuera una literatura dedicada a los niños, pero infringiendo, sin embargo, ciertas normas de esos géneros pertinentes, al introducir elementos no solo crueles (que el cuento de hadas de origen popular podía exhibir, como sostiene Bruno Bettelheim), sino profundamente digresivos que llevan a la torsión de su línea narrativa (Molloy, 1969), quebrantando la transparencia lógica de los géneros a los que parecía deberse (aquellos que eran lícitos para una escritora de la clase social de Silvina Ocampo).<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Martínez Pérsico, “Una lectura genética de *Viaje Olvidado* (1937) de Silvina Ocampo” (20-27) 26.

<sup>101</sup> Amícola, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de aprendizaje*, 245.

Escribir sobre la infancia o emplear la perspectiva infantil sobre la adulta no es algo exclusivo de la narrativa de nuestra autora. Otros autores como Julio Cortázar, Juan José Hernández (ya hemos dicho que coautor de *La lluvia de fuego*) o Marcelo Pichón Rivière también estuvieron muy interesados por la perspectiva infantil y en sus distintas posibilidades narrativas. Esto se observa en la “La naranja maravillosa”, relato en el que hay un entrecruzamiento de voces, las niñas toman la palabra de la otra, construyendo un diálogo en el que Claudia se apropia de la voz de Virginia. En este cuento se mezcla el humor con el absurdo. Además, Virginia parece ser tartamuda, rasgo vocal que se traslada a la escritura: “es más lindo andar des calza” (27) “Y pensar que éramos tan bonitas” (27), “No me hagas bu burla” (27). En muchos casos será Claudia quien la remede. Esta “evocación de la infancia se hace mediante un proceso de reinención del recuerdo, por el cual el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación asumen distinta entidad textual, aun cuando el discurso indirecto libre actúa como vehículo de fusión lírica entre narrador y personaje”<sup>102</sup>, combinando la tercera persona y el discurso indirecto libre.

Otros tantos son narradores confesores. La confesión sella un vínculo, pero al mismo tiempo surgen escenarios de falsa intimidad, por ejemplo, en “La casa de los relojes”, “La oración”, “Carta bajo la cama” o “La casa de azúcar”. La confesión es un tipo discursivo que se mueve entre lo dicho y lo silenciado. Pero, como es propio de Silvina, el discurso se desestructura, volviéndose siniestro o estereotipado. Esto se logra con el empleo del discurso irónico, que convierte lo siniestro en esperpento, en grotesco o en burla, característica que ya ha sido estudiada y que junto al tono neutral descarta todo juicio de valor o sorpresa. A pesar de ello existen algunas excepciones, como en “La peluca” o “La sogá”, en los que el narrador se muestra incómodo ante la ambigua realidad. En el primero, por ejemplo, mediante la lítote o atenuación la narradora modera la bestial transformación de la mujer en animal: “Cuando empezó a caminar a cuatro patas, a romper los libros, nos fastidió mucho, y cuando nos mordió la mano y la mejilla a mí me dio asco y a ti te perturbó.” (CC I: 408). Dirigiéndose al hombre que la abandona por la mujer metamorfoseada, la narradora presiente una doble metamorfosis, la de su marido en animal, como ya le sucedió a la amante, hecho que, por otra parte no le resulta chocante ni despierta su sorpresa, sino que lo ve producto de su afán de protagonismo o como medio para alcanzar la fama:

---

<sup>102</sup> Tomassini, *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, 28

Tu casa estaba en un valle encantador y salvaje. Cuando te vi solo, te pregunté:

– ¿Y Herminia? ¿Te libraste de ella?

Abrazándome, contestaste:

–Me la comí. Si ella era un animal, es natural que yo la comiera.

Herminia no volvió a aparecer. Vivimos en un mundo extraño. Me casé contigo, pero a medida que pasa el tiempo me das miedo, sobre todo desde que dijiste que debo engordar, pues me sienta mejor, y porque insistes en vivir en un lugar retirado, en plena sierra, sin un criado siquiera.

Esta carta es para que sepas que no soy tonta y que no me engañas.

Los hombres se comen los unos a los otros, como los animales: que lo hagas de un modo físico y real, no te volverá más culpable ante mis ojos, pero sí ante el mundo, que registrará el hecho en los diarios como un nuevo caso de canibalismo. (CC I: 408)

En “La sogá”, una cuerda se convierte en víbora por los deseos de un niño de siete años, Antoñito López, a quien solo le gustaban los juegos peligrosos. El narrador testigo de los hechos evalúa la situación como normal desde el inicio, incluso describe detalladamente el peligroso juego y la transformación de objeto a animal de manera neutral:

La sogá parecía tranquila cuando dormía sobre la mesa o en el suelo. Nadie hubiera creído capaz de ahorcar a nadie. Con el tiempo se volvió más flexible y oscura, casi verde y, por último, un poco viscosa y desagradable, en mi opinión.” (CC II: 65)

[...] Una tarde de diciembre, el sol, como una bola de fuego, brillaba en el horizonte, de modo que todo el mundo lo miraba comparándolo con la luna, hasta el mismo Toñito, cuando lanzaba la sogá. Aquella vez la sogá volvió hacia atrás con la energía de siempre y tonito no retrocedió. La cabeza de Prímula le golpeó en el pecho y le clavó la lengua a través de la blusa.

Así murió Toñito. Yo lo vi, tendido, con los ojos abiertos.

La sogá, con el flequillo despeinado, enroscada junto a él, lo velaba. (CC II: 66)

Sobre los narradores pesan también las fallas de la memoria. Las traiciones de la memoria invierten el orden de los hechos, nos lleva a otros lugares, e igualmente, la imposibilidad de rescatar el pasado en nuestros recuerdos conduce a los personajes, y en ocasiones a nosotros mismos, a recurrir a la imaginación para rellenar esos vacíos de la memoria. Es el caso de “Florindo Flodiola” un narrador que por momentos es el personaje de la historia y por momentos no realiza un retorno no hacia su infancia, sino que serán los recuerdos olvidados en el pasado los que irrumpirán en el presente involuntariamente. Otros cuentos en los que se acude a la memoria son “El corredor ancho del sol”, “Extraña visita” o “Eladio Rada y la casa dormida”, en el que la soledad de la casa y la inactividad le llevan a rememorar un pasado más activo e incluso a modificarlo. Asimismo, la mirada conduce al recuerdo. La visión se detiene en un lugar,

en un objeto que nos conduce al pasado, a una persona o a un diálogo, como sucedía en “Cielo de claraboyas”, en el que la niña no cierra sus ojos ante el crimen o “La siesta en el cedro”, en los que el recuerdo llega al volver a lugares o personas que los traen a colación.

Otro proceso narrativo muy frecuente es la presentación yuxtapuesta de hechos o explicaciones que obliga al lector a elegir la línea argumental principal, tal y como se presenta en “Keif” y “Las esclavas de las criadas”. Es muy frecuente la proliferación de planos enunciativos por parte de la autora. Así, “El diario de Porfiria Bernal” es un relato escindido: la voz de Miss Fielding, la institutriz, que abre la obra cederá la palabra a Porfiria, la niña que refutará lo dicho por la institutriz. Además se mezclan dos modalidades, el diario, lo epistolar y lo narrativo, que junto a la vigilancia mutua de ambas y a la recolección de datos de la otra da lugar al diario ficticio. Otro cuento compuesto de una serie de cartas intercambiadas entre Ruperto y Liria es “La santa” (REP), narrado por una tercera persona que lee dicho intercambio epistolar. Lo curioso es que Liria es una muñeca, por lo que no se descubre la identidad de la impostora en todo el relato y este interrogante, casualmente, sí es planteado por la narradora, que se plantea la verosimilitud de lo acontecido e investiga la procedencia del remitente para concluir que es el mismo Ruperto.

Con otra narradora mujer y dirigida a Alba Cristián, “Carta perdida en un cajón” posee una narradora en primera persona violenta, desesperada y que muestra un odio extremo a la receptora, llegando a desear su muerte y a deleitarse con solo imaginarla. Luego el odio y su obsesión se vuelven en su contra:

¿Cuánto tiempo hace que no pienso en otra cosa que en ti, imbécil, que te intercalas entre las líneas del libro que leo, dentro de la música que oigo en el interior de los objetos que miro? [...] Pensar de la mañana a la noche y de la noche a la mañana en tus ojos, en tu pelo, en tu boca, en tu voz, en esa manera de caminar que tienes, me incapacita para cualquier trabajo. (CC I: 243).

Y con tal odio construye la relación amorosa entre Alba y L. ya que los comentarios de la cruel narradora despertaron el interés de él y el asco será el germen de la dicha y la felicidad que, según la narradora, se agotará el día que ella muera: “Quiero que sepas que debes tu felicidad al ser que más te desdeña y aborrece en el mundo. Una vez que ese ser que te adorna con su envidia y te embellece con su odio desaparezca, tu dicha concluirá con mi vida y la terminación de esta carta” (246).

Otros narradores adquieren el rol de poetas debido al elevado contenido lírico de muchos de ellos. Un relato alegórico es “Las invitadas”, con sus siete personajes femeninos cuyos nombres anagramáticos representan los siete pecados capitales<sup>103</sup> y acuden a la fiesta de cumpleaños de un niño y que supone el momento exacto de la pérdida de la inocencia y la entrada en el mundo de los adultos:

Quando volvieron de su viaje los padres de Lucio, no supieron quiénes fueron las niñas que lo habían visitado para el día de su cumpleaños y pensaron que su hijo tenía relaciones clandestinas, lo que era, y probablemente seguiría siendo, cierto.

Pero Lucio ya era un hombrecito. (CC I: 483)

Se transforma en un hombrecito en la medida en que ha entrado el mal en esa casa ante una desinteresada niñera, convirtiendo el convite en un acto con valor iniciático.

Casi ochenta mujeres narradoras hay en la obra cuentística completa de Silvina Ocampo, junto a la narradora de la novela *La promesa*, aumentando la presencia de estas en este papel a partir de su tercera colección. Cuando el narrador sea un sujeto femenino testigo y narrador de la existencia de otro sujeto femenino, ambos toman el papel de emisores ficcionales. Esos relatos se transforman en testimonios de la vida privada de las mujeres, como testigos, como protagonistas o leyendo sus textos. Cuando ellas relatan, debido a la elevada ambigüedad, presentimos lo inesperado tan solo por tono narrativo. Silvina, junto a Manuel Puig, es una escritora que tienden a la utilización de la primera persona del plural en oposición a la primera persona del singular que emplean Borges o Bioy. Sin embargo, la voz de Silvina se incluye en el texto, reflexiona. Sus sujetos enunciativos se pueden cruzar, como en “La continuación” relato en tono cortés de una mujer narradora que escribe una novela en masculino. Aquí encontramos una carta que comunica algo o unas citas intercaladas que van deformando los límites del texto. La narradora no desvela su condición femenina hasta bien entrado el texto en el que se nos narra sus relaciones con un hombre y una mujer para elaborar una historia que acaba asimilándose a su propia vida. Para Prestigiacomo, Silvina “siempre trató de sembrar interrogantes más que de resolverlos y, mucho menos, de sacar conclusiones”<sup>104</sup>, lo que nos lleva a ver la realidad desde múltiples perspectivas y a buscar una relación de

---

<sup>103</sup> No de todas aparecen sus nombres pero las que aparecen son: Alicia (avaricia), Milona (comilona/gula), Teresa (Pereza), Livia (Lujuria) e Irma (Ira)

<sup>104</sup> Raquel Prestigiacomo, “Póslogo LyC”, en Ocampo Silvina, *Cuentos difíciles. Antología*, (Buenos Aires: Colihue, 2000), 88.

causalidad entre el primer evento y su consecuencia. En ocasiones, este empleo de la primera persona nos dará la impresión de que se trata de un yo autobiográfico, un desplazamiento parecido al de la narrativa de Felisberto Hernández, en donde casi siempre la voz narradora aparece en primera persona. El narrador se puede alejar del receptor incluyendo reflexiones, comentarios o al aproximarse a la función poética.

Continuando con la tipología, existen también cuentos en tercera persona que funcionan como discursos de personajes, cuentos con narradores indeterminados (“La pluma mágica”); hay cuentos con varios narradores y varias fuentes que crean ambigüedad, otros con sentido del humor, otros son narradores adultos e ingenuos (“La furia” o “La casa de azúcar”). Puede haber narradoras madres (“La calesita”), otras son incomprensivas o tiene punto de vista desde abajo, desde una condición social baja, como en “La propiedad”, en la que la narradora es una sirvienta o en “El asco” una peluquera. Encontramos narradores masculinos, más frecuentes de lo que parece inicialmente debido a la abrumadora presencia femenina, en relatos como “La furia”, “Las nuevas leyes de la perspectiva”, “Ulises”, “Celestino Abril”, “Libio Roca”, “Mi amada”, “Nosotros”, “Fidelidad”, “El rival”, “Los libros voladores” o “La sibila”, siendo más de tres decenas en su obra completa) o en “Clavel”, “Los sueños de Leopoldina”, “El arrepentido” o “Los mastines del templo de Adriano” los protagonistas y narradores son animales. En el último caso, los perros ven a una pareja practicando sexo, lo cual le parece un acto grotesco y violento, de hecho dicen “Pero algo insólito sucedía: la pareja no dormía: arrullaba como una horrible paloma delictuosa. Una extraña risa, que parecía un llanto, brotaba de las gargantas” (CC I: 489).

Un desplazamiento narrativo se produce a partir de *La furia*, ya que estos no tienen por qué ser protagonistas, otros pasan de ser meros espectadores a protagonistas u otros se convierten en cómplices, como en “Azabache”, convirtiendo al público en juez y confesor. Es una colección que para Matamoro tiene un narrador “ubicuo e impersonal, que asume posiciones y máscaras fugaces”<sup>105</sup>.

En otros casos la autorreferencial, se articula de forma interna, como en “El pecado mortal”, de *Las invitadas*, narrado en primera persona a un tú concreto, la niña que fue testigo de un acto sacrílego, de un acto de voyerismo obligado, peor por momentos en la narración percibimos un desdoblamiento del sujeto, el yo le habla a una niña que no es

---

<sup>105</sup> Blas Matamoro, “Apuntes para un derrumbe”, *Aspects du récit fantastique rioplatense, textes réunis et présentés* por Milagros Ezquerro, (París: L’Harmattan, 1997), 261-262

más que un recuerdo propio. La relación entre ambas, o entre ambos tiempos, es complicada: “dios me lo perdone, pues fui en cierto modo tu cómplice y tu esclava” (CC I: 444). Es una narración que depende de la desinformación y de la posible vinculación de lo narrado a la autobiografía de la autora real. Esta estructura crea un sistema de significación interna en el cual “la imagen de lo real, la prueba de verdad, es reemplazada por el mito individual y excluyente”<sup>106</sup>, es decir, que muchos hechos responden a un mito individual, a una construcción propia que provoca que la autorreflexividad suponga la reflexión metaliteraria desde el cuento. Este rasgo es más notable cuando se alude directamente al acto de escritura, como la narradora de “La casa de los relojes”: “le escribo en el cuadernito de deberes porque el papel de carta que conseguí del Piturco no tiene líneas y la letra se me va para todos lados” (CC I: 1999). En este relato el narratorio es la profesora que le manda la tarea, en la misma colección, el cuento “La furia” el narratorio en Octavio, o en “Carta perdida en un cajón” el hombre se dirige a su amada. Además, en los cuentos de Ocampo se juega con otros efectos, como el de la mirada o los silencios. Se nos obliga a mirar allí donde lo hacen los narradores, y los silencios entre los personajes salen del texto y llenan el cuento de vacíos narrativos. Sucede esto en el citado antes “Los fotografías”, o “Los funámbulos”, en el que la minusvalía de la madre, su sordera, es la causa de la incompreensión del inicio del relato y de la falta de diálogo o conversación en el mismo; extrañamente, el narrador se queda dormido en “Paisaje de trapecios” o en “Esperanza en flores”, por lo que, ¿quién habla en el relato? Igualmente, narrado en primera persona está “Jardín de infierno”, contado por el curioso esposo de Bárbara, quien morirá al final del relato, quedando el párrafo final a merced de una tercera persona que narra el encuentro de Bárbara con el cadáver y la nota de suicidio del joven. Otros cuentos son elaborados desde el silencio, desde la ocultación de un secreto, algo que se vincula con el lugar al que se dirige la mirada, una mirada que puede ser perversa o desviada, e incluso también fragmentada. De “La familia Linio Milagro”, en el que la narradora no da ninguna explicación a los hechos allí acontecidos, en “El retrato mal hecho” se incluyen varias perspectivas de Eponima, la de los chicos, que dan de ella una imagen automatizada, casi caricaturizada, combinación de mueble y autómata que se logra por la utilización de procedimientos metonímicos y metafóricos:

---

<sup>106</sup> Pezzoni, “Estudio preliminar” *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*.

A los chicos les debía de gustar sentarse sobre las amplias faldas de Eponima porque tenía vestidos como sillones de brazos redondos. Pero Eponima, encerrada en las aguas negras de su vestido de *moiré* era lejana y misteriosa; una mitad del rostro se le había borrado pero conservaba movimientos sobrios de estatua en miniatura. Raras veces los chicos se le habían sentado sobre las faldas, por culpa de la desaparición de las rodillas y de los brazos que con frecuencia involuntariamente dejaba caer. (CC I: 32)

De la tercera persona del ejemplo anterior, la narración en segunda persona, poco frecuente en los relatos de Ocampo y que en palabras de García Ramos “da cuenta de un extraordinario suceso del que el Yo es algo más que mero subjetivismo romántico. Es la confusión de autor y narrador, suponiendo, por tanto, que el primero participa realmente en la peripecia.”<sup>107</sup>. La verosimilitud rechaza lo improbable y lo irracional, pero la literatura neofantástica quiere mantener lo verosímil pero adaptando las nociones de “improbable” o “irracional”. Esta literatura admite la introducción de un elemento insólito en la cotidianeidad como un portal hacia nuevas realidades, el cual no será juzgado por el narrador que asiste a tan suceso extraordinario. Los personajes y narradores, aceptan los hechos en su realidad y el cuento se convierte en una unidad perfecta creada para producir un efecto, el cual se incrementa con los juegos de palabras, ya que con ellos creemos y creamos otra realidad, una realidad elaborada con un nuevo lenguaje que recurre a lo coloquial, a la hipérbole, la retórica o al lirismo.

Destacan los abundantes monólogos interiores, que son una modalidad de discurso directo de un personaje, en el que se reproducen pensamientos interiores ilógicamente y con una sintaxis poco elaborada en un intento de simulación del discurso mental, espontáneo y que posee un tiempo subjetivo. Dentro del monólogo interior tenemos que distinguir el *fluir* o flujo de conciencia, acuñado por W. James en un tratado de psicología en 1890 para definir a la corriente de experiencias internas. Para Dujardin, quien lo empleó en su obra *Han sido cortados los laureles* (1888), con el monólogo interior emerge el inconsciente, y se logra la “introducción directa del lector de forma directa en la vida interior del personaje, sin ninguna intervención por parte del autor para explicarla o glosarla” y es “expresión de los pensamientos más íntimos, los que estás más cerca del inconsciente”. Sin embargo, aunque se presenten como una voz interior sincera, domina plenamente la técnica de la omisión, ya que el texto solo revela una parte de lo acontecido e incluso de lo sabido por el narrador; lo que supone una síntesis y una condensación del lenguaje. Cuando tengamos dos narradores uno puede darnos el punto

---

<sup>107</sup> García Ramos, “Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano”, 90-91.



de vista más grotesco y otro mantenerse más próximo de la realidad, creando así contraste entre una situación inocente o no.

En la mayoría de relatos de *Cornelia frente al espejo* nos encontramos con un yo auto-reflexivo que nos descubre el mundo a través de sus ojos. La narración en primera persona es bastante común en los cuentos de Silvina Ocampo y es la forma que se utiliza en la mayoría de los cuentos de su última colección publicada en vida, por ejemplo: “El piano encendido”, “Con pasión”, “Él para otra”, “La nube”, “La nave”, “Okno, el esclavo” o “Color del tiempo”. El yo puede dirigirse a una segunda persona precisa, por ejemplo, en “El miedo” la receptora es su “querida Alejandra” a la que dirige esta carta. La segunda persona puede estar también desdibujada, puede dirigirse al lector en general, e incluso al vacío. Pero esta distinción a partir del receptor del mensaje es inútil: no hay diferencia destacable entre el yo que se dirige a un tú específico y el yo que habla al lector directamente. Tan sólo en ocasiones se distingue un narrador en primera persona, que puede ser un “monstruo-autor” encarnando a un ser perverso y en otros casos, un “narrador inocente”. Frente a la primera persona, tendríamos el uso de la tercera para aportar más imparcialidad o neutralidad, e incluso podría dar más pie a lo ridículo o lo risible. En este caso, podríamos verlo en “Átropos”, “La caja de bombones”, “Los celosos”, “Permiso para hablar” o en “El mi, el si o el la.” Ante los continuos cambios de la voz narrativa en sus relatos fantásticos, en una de sus entrevistas Ulla le preguntó a Silvina sobre esta cuestión, a lo que ella respondió:

A mí me gusta mucho la primera persona, muchas cosas tienen menor responsabilidad; si está mal dicho, la culpa es de esa persona, y si hay cosas horribles que piensas, bueno, es otra persona [...]. En tercera persona es más mecánico el sistema, más distante, más construido, más elaborado. Lo otro es más interior.<sup>108</sup>

Afirma, además, que la tercera persona daría más pie a lo grotesco. Cuando nos situamos frente a la obra de Silvina, nos encontramos a menudo con ciertas actitudes chocantes, ridículas o extravagantes que no esperábamos hallar en el entorno en las que las sitúa, como en la comida de una familia burguesa, la rutina diaria de un joven matrimonio o entre el juego de unos niños aparentemente inocentes. Lo grotesco hace su aparición prácticamente en cada historia, siempre revestido de humor o, por el contrario,

---

<sup>108</sup> Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 53

de horror. Pero este impacto se alcanza también según cómo nos exponga el narrador una determinada situación o qué perspectiva nos ofrece.

The grotesque in Ocampo's work appears frequently by way of the narrator's attitude: a strange, frightening of fantastic event occurs, reported by an observer or participant, who gives no indication of his own feelings. The reader is confronted with a completely non-judgment perspective.<sup>109</sup>

Como lectores nos exponemos ante unos cuentos cuya única valoración es la nuestra. Aunque sea relatado por una tercera persona, esta no emitirá, prácticamente nunca, una valoración sobre lo sucedido y en el caso de que lo haga, puede ser para aumentar nuestra sorpresa o para afirmar la normalidad de ese extraño asunto. Así, en "La caja de bombones" contemplamos con sorpresa ciertas transformaciones anómalas, pero en este caso tratadas humorísticamente. Además, la posible gravedad del asunto se suaviza con la perspectiva infantil. Más paródico que otros y más cercano a la literatura infantil de la autora, en este cuento los niños son conscientes de los efectos mágicos que posee el envoltorio de los bombones con los que hacen distintos abalorios para los asistentes a la reunión. Aquí, su juego no parece tan perverso como de costumbre, sino más inocente. Aun así, de pronto surge la duda "¿La eficacia de los anillos y broches no era, pues, perfecta como parecía a primera vista?" (CC II: 391). Los acontecimientos desvelaran el resto. Todo volverá a la normalidad aunque los maravillosos efectos creados con dichos bombones no hayan provocado extremo asombro a los allí presentes, tan sólo al lector que asiste a tal espectáculo grotesco y humorístico que termina, extrañamente, sin graves daños, desgracias y en calma.

Dicho todo esto, los narradores de Silvina Ocampo permanecerán, por lo común, atónitos a lo narrado. Son imparciales, la sorpresa solo la experimenta el lector y ellos son meros observadores, nada críticos, de los hechos fantásticos, irreales o extraños. Los narradores en primera persona son excéntricos en la medida en que destacan entre ellos las mujeres, niños y niñas, animales y hombres, siendo estos últimos nada viriles, críticos ni fuertes. Por su parte, los narradores en tercera persona, aquella como discurso del personaje, como un narrador omnisciente, serán el segundo tipo más frecuente, pudiendo ser ellos, más que mujeres y hombres, narradores monstruos, inocentes, seres diabólicos o con la perspectiva o los sentidos alterados. Silvina Ocampo escribe, o narra, con una

---

<sup>109</sup> Patricia Klingenberg, "The grotesque in Silvina Ocampo's short stories", *Letras femeninas*, Vol. 10, núm. 1, (1984): 49.

nueva voz muy personal, que cambia constantemente el punto de vista, como había hecho Henry James, que se caracteriza por un dominio evidente de diferentes tipos de narradores, de todo origen, edad, género o cualidades personales más o menos firmes. Esto provoca una perspectiva fragmentaria de lo narrado que se incrementa con las reflexiones de los pocos narradores con espíritu crítico o con aquellas que proceden de seres perversos o perturbados. Esto crea una enunciación no objetiva caracterizada por la perversión de la mirada, que se desliza a la perversión de la lectura ya a que nosotros, receptores ante lo expuesto, se nos sitúa ante un cuento que parece ser algo prohibido, una confesión que debería haber permanecido oculta o silenciada.

## 5.4 EL RECEPTOR

Silvina como escritora siempre estuvo interesada en la recepción de sus textos. Su lector solo dispone de las leyes de la naturaleza para la interpretación de los hechos, las cuales son insuficientes ya que lo narrado las contradecirá en múltiples ocasiones. Como lectores adultos inferimos y presuponemos según nuestra experiencia, experiencia de la realidad en primera instancia, y literaria después. La sorpresa no solo derivará de los acontecimientos narrados, sino también del lenguaje empleado, el cual deja de pertenecernos por su anomalía o debido a que el narrador, un niño inocente, recurre a un lenguaje que nos resulta ajeno y hasta por momentos incomprensible. En primer lugar, “Los grifos” de *Los días de la noche*, evoca distintas modalidades de recepción de la obra artística, en este caso de la composición musical. Por el contrario, puede que haya textos sin un desenlace claro, textos que no concluyen ni nos dan un final satisfactorio ya que, según Prestigiacomo, Silvina “siempre trató de sembrar interrogantes más que de resolverlos y, mucho menos, de sacar conclusiones”<sup>110</sup>, lo que nos lleva a ver la realidad desde múltiples perspectivas y a buscar una relación de causalidad entre el primer evento y su consecuencia.

El lector real del texto será, participando activamente, quien atribuya a la narración un sentido fantástico o no, en algunos casos deduciendo y en otros accediendo a una explicación dentro del mismo relato. El receptor llega a ser una figura primordial dentro de la modalidad literaria que estamos tratando, ya que aquí su cooperación interpretativa será más activa, exigente y personal que la que imponen otros géneros literarios,

---

<sup>110</sup> Prestigiacomo, “Póslogo LyC”, en Ocampo, *Cuentos difíciles. Antología*, 88.

pudiendo llegar a convertirse en un personaje más de la historia y del juego que con ella se crea. Como lectores nos adentramos en un mundo peligroso carente de normas o de sentido, el cual puede ser invocado directamente por el narrador y ser el destinatario concreto de la ficción. Por ejemplo, Lovecraft determina el criterio de lo fantástico en la percepción que tenga el lector, “un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos.”<sup>111</sup> Herrero Cecilia también le otorga a este un papel decisivo: “en el relato fantástico todo está, en efecto, organizado y orientado en función de la recepción o de la interpretación del texto, es decir, en función de la imagen que el autor se hace del lector implícito.”<sup>112</sup> Sin embargo, en ocasiones, se procede a la integración del lector en el mundo de los personajes, pero nosotros, a diferencia de los personajes, sí tenemos una percepción ambigua que confrontamos con los paradigmas de la realidad, mientras que la mayoría de los personajes no advierten la anormalidad o la fantasía de lo acontecido. De nuevo, Herrero Cecilia elabora una obra en torno al papel del lector en la literatura fantástica, de la que a modo de resumen aplicable a la obra ocampiana podíamos extraer que:

La sensibilidad y la imaginación del lector tendrán que participar activamente proyectándose sobre el universo evocado en el relato; pero ello será posible si el discurso narrativo resulta atractivo por su retórica particular, por las estrategias y los procedimientos empleados. [...] La estética específica del relato fantástico se caracteriza por establecer una tensión o confusión problemática entre el nivel de la experiencia ordinaria y la alteración misteriosa de ese nivel por la irrupción de una fuerza irracional o supranatural que resulta racionalmente inexplicable y que produce en la interioridad del sujeto perceptor una sensación de fascinación, de inquietud o de angustia.<sup>113</sup>

Silvina, con sus relatos, desconcierta al lector implícito sobre todo con la introducción de un elemento sobrenatural e inexplicable, irreductible a la realidad conocida, con la atribución a los niños de una personalidad adulta o con la apertura de múltiples sentidos posibles a lo contado. Para Molloy: “el lector de estos cuentos, tradicionalmente acostumbrado a proyectar un relato hacia su desenlace con la segura creencia de que al final ‘todo se explica’, puede desconcertarse ante ciertos comienzos

---

<sup>111</sup> H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, (New York: Ben Abrfamsom, 1945), 16.

<sup>112</sup> Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, 139.

<sup>113</sup> Ibid. 31-32.

falsos.”<sup>114</sup> En estos relatos, si hay una explicación posible está dentro de él y no podemos ni debemos buscarla fuera del relato. Habrá veces en las que podamos encontrar varios sentidos posibles y en otros casos, no habrá causalidad satisfactoria para lo narrado. ¿Cómo resolver este problema? Quizás con la relectura antes aludida, la cual en ocasiones se vuelve en nuestra contra al proporcionarnos nuevos sentidos a lo narrado y que se nos había escapado en la primera aproximación. Las estrategias discursivas elegidas por el productor textual jugarán un papel esencial en este sentido. Prologando *La furia y otros cuentos*, Pezzoni observa cómo los cuentos de Silvina Ocampo “subyugan y desarman al lector: lo hacen verse una y otra vez desprevenido ante unos textos irresistibles y anómalos, instalados en una suerte de ilegalidad que les permite remitirse a varios referentes posibles y a la vez negarse a todos ellos.”<sup>115</sup> Como lectores encontramos dificultad a la hora de identificar las voces narrativas participantes ya que, en muchos casos, tenemos diferentes puntos de vista de los que no se nos indica su alternancia: o se metamorfosean sin aviso o las intervenciones del narrador fracturan el discurso. Esta variación desestabiliza o aumenta el sentido –o los sentidos– de la narración. En otras ocasiones tendremos un solo acontecimiento narrado desde distintas perspectivas o hechos que nos conducen a un desenlace que se aleja de todo cuanto se venía desarrollando hasta entonces, adquiriendo lo leído nuevas dimensiones significativas.

Como lectores vacilamos ante lo sucedido, ya que desconocemos si tal experiencia es propia de lo real o más bien de lo fantástico, vacilación que en pocos casos se traslada a algún personaje. Esa vacilación es la que da vida a lo fantástico según Todorov<sup>116</sup> y se convierte en su primera condición para que se dé esta tipología textual. Estamos, por tanto, ante una literatura no solo dirigida al goce estético, sino a desafiarnos a nosotros como lectores y a movilizar nuestra capacidad cognitiva e interpretativa. Tras la descodificación, la percepción final puede distar bastante de un lector a otro, desde los relatos que nos provocan conmoción a aquellos que solo despiertan rechazo y repulsa ante lo narrado.

Silvina, como buena autora de lo fantástico, acaba con nuestra seguridad como lectores, nos arrebató nuestras costumbres y nos introduce en su mundo, precario por

---

<sup>114</sup> Pezzoni, “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje”, en *Ficciones Argentinas. Antología de lecturas críticas*, 169.

<sup>115</sup> Pezzoni, “Silvina Ocampo: la nostalgia está en el orden,” en *Ficciones Argentinas. Antología de lecturas críticas*, 177.

<sup>116</sup> Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 23.

momentos y lleno de ambigüedad y de enigmas, callando siempre su sentido último o proponiendo enfáticamente varios significados contradictorios. Dependiendo de la actitud del narrador nos encontramos a menudo con ciertas actitudes chocantes, ridículas o extravagantes que no esperábamos hallar en el entorno en la que las sitúa. Lo grotesco hace su aparición prácticamente en cada historia, siempre revestido de humor o, por el contrario, de horror. Pero este impacto se alcanza también, según como nos exponga el narrador, una determinada situación o qué perspectiva nos ofrece; volviendo a Klingerberg,

The grotesque in Ocampo's work appears frequently by way of the narrator's attitude: a strange, frightening of fantastic event occurs, reported by an observer or participant, who gives no indication of his own feelings. The reader is confronted with a completely non-judgment perspective.<sup>117</sup>

Como lectores nos exponemos ante unos cuentos cuya única valoración será la nuestra. Incluso aunque esté escrito en tercera persona esta no emitirá, prácticamente nunca, una valoración sobre lo sucedido y en el caso de que lo haga, puede ser para aumentar nuestra sorpresa o para afirmar la normalidad de ese extraño asunto, ubicado en un lugar de que creíamos conocer sus reglas.

Hablamos de receptores también, no solo de lectores, porque su escritura de textos infantiles nos lleva a ello, ya que por lo general el cuento infantil es para ser leído en voz alta, para ser oral, para ser contado al otro. Aun así, que muchos de ellos hubiesen aparecido previamente en obras para adultos nos hace ver que su recepción oral no fue un rasgo determinante en su redacción. Los lectores rellenamos los espacios de la enunciación y con respecto a la literatura infantil, no se espera un lector convencional, sino a alguien capaz de adentrarse en un mundo lleno de rupturas y de desasosiego que necesitan a un receptor instruido y pendiente de cada detalle. Como lectores, somos llamados a ser testigos únicos e implícitos de los crímenes o de la acción. En otros casos estamos obligados a rellenar los espacios de la enunciación, es decir, que terminamos con la construcción del relato imaginado, como en "Cielo de claraboyas" o "Diorama". La inexactitud y la ambigüedad de las descripciones físicas o de lo narrado crea una atmósfera que "propicia a la magia y surte efecto desde el primer relato. El lector se habitúa a ella sin violencia y poco después experimenta el mismo asombro de los niños

---

<sup>117</sup> Klingerberg, "The grotesque in Silvina Ocampo's short stories", 49.

ante las peripecias [...] y los sucesos milagrosos le parecen el colmo de la naturalidad”<sup>118</sup>.

Es a partir de *La furia*, con este incluido, cuando se hace más partícipe al lector en la narración, característica compartida con Cortázar, mediante el lenguaje coloquial, la lengua de la gente sencilla y humilde, la ironía y los giros de la conversación. Aun así, el lector debe recuperar lagunas y vacíos de significado, muchas veces provocados por la imprecisión de un narrador infantil que describe y nombra el mundo de forma imperfecta. Al respecto, Cajati diferencia entre dos tipos de destinatarios en la obra de Silvina:

Scrivo, certamente, anche per il lettore “essoterico”, quello che è in grado di cogliere solo in senso « esterno » nei suoi testi. Ma scrivo, soprattutto, per il lettore “esotérico”, quello che può giungere a cogliere, o almeno tentare di cogliere, il senso “interno”.<sup>119</sup>

Pero la italiana no es la primera en señalar el esoterismo de Ocampo, sino que en el mismo año de la publicación de *Viaje Olvidado*, Bianco escribe:

Une lo esotérico con lo accesible y crea una atmósfera libre y poética donde la fantasía, en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad, y nos interna en ese plano que los años, la costumbre y los prejuicios parecían haber ocultado definitivamente a nuestros ojos.<sup>120</sup>

Según la lectura de Bianco, con la lectura de los cuentos de Ocampo nos podríamos adentrar en la verdadera esencia de las cosas y de la realidad, en oposición a lo que ya dijo Victoria, para quien la vacilación entre sueño y vigilia o real e irreal creaban una amenaza para el conocimiento y el discernimiento de lo auténtico. Asimismo, elabora cuentos con función didáctica, pero reservada a una elite que llegue al sentido último del texto y desvele las implicaturas de ellos, debido a que el lector adulto tiene que enfrentarse a la perspectiva infantil, rellenar sus huecos, interpretar los hechos y las ambigüedades y readaptar su percepción a la que tuvo en la niñez. Esto provoca que el lector de los cuentos de Ocampo sea un ser extrañado, a medio camino entre la incredulidad y la confianza, totalmente opuesto a esos típicos personajes que no se sorprenden, ni dudan, como en “La boda” o “El impostor”. Se crea una distancia enorme entre la ingenuidad infantil del primero que no mide las consecuencias de las acciones y

---

<sup>118</sup> José Bianco, “Extravagancias cotidianas”, *Diario Clarín*, (Suplemento de cultura), 16/05/1999. Disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1999/05/16/e-00903d.htm>. Consultado el 12/11/2014.

<sup>119</sup> Adele Galeota Cjati, *Le regole dell'enigma. La narrativa di Silvina Ocampo*, (Roma: Arache, 2007), 7.

<sup>120</sup> Bianco, “Viaje Olvidado”, *El Hogar*, 26.

la crueldad de lo realizado frente a la del segundo, un supuesto adulto inteligente que no es capaz de procesar ni juzgar lo ocurrido.

El lector de los relatos ocampianos es un ser riguroso que se enfrenta a una recepción problemática. Este no se mueve de su realidad empírica y el universo textual tiene unas leyes propias que no tienen por qué ser las nuestras. Además, debido a la brevedad del relato normalmente se dice más de lo que el texto explica o cuenta, por lo que el lector debe aumentar su capacidad asociativa y deductiva, así como dominar la serie de recursos retóricos que emplea. El cuento se acerca a la pintura debido a la representación de una sola imagen, de ahí su alta intensidad o la fusión de imágenes propia de los cuadros suprarrealistas. Este es un rasgo típico de muchos de los brevísimos cuentos de Silvina, ya que en ellos es descrita únicamente una escena, un entorno impreciso, con objetos descritos por un ser con la perspectiva distorsionada y que dirige su atención a lo nimio, lo innecesario y lo indecoroso.

Lo importante no tiene por qué ser lo que sucede sino lo que se revela tras ello, los sentimientos que despertaría en el lector, la interpretación de dichos hechos que dará un nuevo significado a lo dicho. Esto se incrementa con la intensidad y la tensión propias del cuento fantástico. Ulla señala un rasgo que comparten Bioy, Borges y Silvina, y es “la práctica de orientar al lector en la búsqueda de lo que proponen: un ejercicio de pensamiento, una práctica de reflexión, una vía hacia el conocimiento del enigma de la narración”<sup>121</sup>, es decir, que sus escritos tienen en cuenta al receptor, lo guían y lo conducen con mayor o menor sutileza por sus relatos y le provocan los efectos buscados, nada arbitrarios y perfectamente controlados por un escritor que poco tiene de espontáneo. La importancia al lector fue reconocida también por Cortázar, sobre todo en “Algunos aspectos del cuento”. En adición, en no pocas ocasiones el lector será el reescritor del relato, quien le otorgue nuevos desenlaces y extraiga sus propias conclusiones, pudiendo ser fantásticas, irracionales o sujetas a lo real, aunque estos cuentos desafíen toda forma de reducción interpretativa total por parte del lector debido a la ambigüedad y la duda que surge de cada palabra, de sus dispares combinaciones o de lo narrado.

El lector tiene la sensación de que está en presencia de un mundo extraño e inquietante. La relación entre lo fantástico y lo siniestro se instalará, frecuentemente, en la percepción del mismo. Por ejemplo, en *La furia*, el lector se instala ante un mundo que

---

<sup>121</sup> Ulla, *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, 58.



cuestiona referentes axiológicos. La creación de un ambiente siniestro mediante el proceso narrativo crea un efecto particular en la lectura, mucho más próximo al subconsciente del sujeto. El lector, de por sí, como indicó Todorov, vacila ante lo leído porque esto se trata de una característica de lo fantástico. Mas, en las historias de Silvina el lector va asumiendo parte de verdad, o realidad ante lo leído, momento en el que la escritora nos da una señal de que no podemos olvidar de que lo que leemos se trata de algo ficticio, haciendo que el receptor entre también en el juego de duales posible o imposible. Asimismo, el lector, como explicó Todorov, es enfrentado a una realidad regida por otras leyes que nos son ajenas y podrían desvelar todo lo que debió permanecer oculto. Esta escritura crea un ambiente perturbador resultado de la presentación de un mundo expuesto como válido, que no es cuestionado ni rebatido por narradores o personajes, salvo alguna excepción, como lo es “La casa de azúcar”, en el que el lector vacila con el personaje e intentan buscar una explicación coherente. El narrador evoca imágenes escalofriantes y macabras. Muchas veces, sin su juicio, es el lector quien las valora y las juzga, como la maldad maquiavélica de “La furia” o la posibilidad de que los niños desarrollen actitudes perversas desde la temprana edad.

Lo siniestro provoca la perturbación en el lector, se acaba con su tranquilidad y no tiene miedo de mostrar lo reprimido. Esto conlleva una sensación incómoda con la lectura, y del espanto pasamos a lo siniestro con la aparición de la maldad, la miseria, la muerte o la anómala infancia. Igualmente, lo fantástico hiperbólico de Todorov nos expone a situaciones sobrenaturales por sus dimensiones superiores a las que nos resultan familiares pero no tienen por qué provocar ninguna reacción en los personajes. Esto se observa en la narrativa de Silvina Ocampo en la naturalidad con la que se producen muchas de las transformaciones. Para Arias Fernández,

Puede que lo fantástico radique en estos cuentos en el punto en que este orden es roto por el reconocimiento del lector –que no siempre del que lo padece en el relato– de la inversión necesaria de la imagen ofrecida, de la fisura en la imagen que no ha sido reconocida en la fábula como tal y cuyo borde se ha cerrado y normalizado, aunque sus consecuencias hayan sido nefastas. La recuperación intertextual del orden es una ruptura del orden extra textual.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Yolanda Arias Fernández, “Silvina Ocampo, inteligencia y compromiso estético: el secreto, o una aproximación a la poética de la crueldad en Hispanoamérica”, en *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), (Madrid: Visor Libros, 2009), 912.

La misma autora, cree que el secreto, propiciado además por el silencio y la violencia ejercida a la vista o no, “nos desvela un mundo como imagen convencional y a los lectores como activos partícipes de ese mundo reprobado”.<sup>123</sup> Así, la violencia es ejercida, como hemos visto, a nivel de la trama y también de la recepción. En otros casos, lo leído nos resulta violento, incómodo e incluso nos hace sentir partícipes del crimen y de la crueldad, únicos capaces, asimismo, de captar la atrocidad de los hechos, totalmente normales en la ficción. El lector aprecia la subversión y reconoce lo silenciado u oculto dado que vive inmerso en esa realidad cotidiana y conocida, por lo que cualquier elemento discordante salta a la vista con facilidad. En este sentido, Díaz comenta como los cuentos de Ocampo:

Ponen en escena sujetos que alcanzan un saber [...]. En este sentido, Ocampo, como pocos en la literatura argentina, hace del espacio literario un verdadero espacio de la experiencia. Sus cuentos despliegan, indagan y *hacen* experiencia, en la medida en que imaginan, de diferentes modos, siempre, una situación de riesgo, es decir, un momento límite para la razón que vuelve posible la conformación de ese saber”<sup>124</sup>.

“La continuación” es un cuento en el que se juega mucho con la capacidad imaginativa del lector, y a este se opone el destinatario de la novela de *La promesa*, dedicada a Dios y al él se dirigirá cuando descarte toda posibilidad de salvación, cuando pierde la conciencia y la esperanza: “Gracias Dios mío, por facilitarme la vida, por permitirme escribir hasta el último orgasmo y por haber escrito esta novela en tu honor” (PRO: 123). En ese último comentario vuelve a combinarse lo sagrado y lo sacrílego, el pecado y la bondad. André comenta uno de los efectos que la lectura de los cuentos provoca:

En este contexto de represión y censura, la obra de Silvina Ocampo—sobre todo un grupo importante de sus relatos— aparece como una transfiguración fulgurante, pues en ella no solo se explora la sexualidad, cruzándola para colmo con la infancia y la muerte, sino que dicha operación sin precedentes en nuestra literatura no se realiza a fin de producir de tipo erótico o pornográfico, sino obsceno<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> Ibid. 912.

<sup>124</sup> Valentín Díaz, “Como el agua en el agua: formas del no-saber y la influencia en Silvina Ocampo”, en Domínguez, Nora y Mancini, Adriana (coomp.), *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, (Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2009), 92.

<sup>125</sup> María Claudia André, *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*, (Santiago: RIL Editores, 2005), 172.

Así pues, el lector de literatura fantástica, por muy acostumbrado que esté al género, es diferente al lector que Silvina Ocampo busca y enseña. Sus cuentos, desde la perspectiva femenina, dicen más de lo que aparentemente aflora producto de la hibridez de lo realista y lo extraordinario, lo cual se logra con la deconstrucción de la realidad y del lenguaje. Con sus cuentos se rompe con lo previsible y todo es sorpresa y anomalía para el lector.

## 5.5 LA TRÍADA PROSA, POESÍA Y PINTURA

Parte de la escritura de Silvina Ocampo se sitúa en un área indeterminada entre la imaginación, la poesía y el relato, un triángulo en cuyo ápice estaría la narrativa, arte más cultivado, y en su base, la pintura y la poesía en cada vértice, de los cuales se nutriría la primera. Silvina fue antes pintora que narradora, y después poeta. Comenzó a pintar en la infancia, mostrando una tendencia temprana a realizar retratos a sus conocidos. Nunca dejó la pintura totalmente y su parcial abandono de las artes plásticas no impidió que estas fluyeran hasta su escritura. Sus cuentos son mucho más intuitivos que la prosa borgiana o la de Bioy, salvo los incluidos en *Autobiografía de Irene*, los cuales sí están más cercanos al fantástico rioplatense. Es cierto que los consideramos cuentos, pero a veces el lenguaje nos aleja de tal pensamiento, ya que traspasan las fronteras genéricas convirtiéndose en prosa poética. Al respecto, le contesta a Moreno:

– ¿Qué prefiere su poesía o su prosa?

–Creo que son tan diferentes que se equilibran entre sí, hasta podrían matarse por contumacia. Pero escribir poesía me produce casi siempre una especie de empalagamiento intolerable, sin paliativo. En cambio, tengo el hábito resignado de la prosa. Con mi prosa puedo hacer refír. ¿Sería una ilusión? Nunca, ninguna crítica menciona mi humorismo.<sup>126</sup>

Este rasgo ha sido señalado en varias lecturas críticas<sup>127</sup>, por ejemplo, Maranguello, resalta como “algunos recursos pictóricos son reelaborados en la escritura. [...] Su poética se encuentra atravesada por la impronta de lo visual y el papel que la mirada adquiere en sus relatos es fundamental para comprenderlos.”<sup>128</sup> Esta escritura es

---

<sup>126</sup> Moreno, “Ella escuchó a un mono cantar”, en *Vida de vivos. Conversaciones incidentales*, 215.

<sup>127</sup> Este rasgo ha sido mencionado principalmente por Adriana Mancini en “Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte”; por Noemí Ulla en varios de sus trabajos, sobre todo en *Encuentros con Silvina Ocampo* y por Matilde Sánchez en el prólogo a *Las reglas del secreto*.

<sup>128</sup> Carolina Maranguello, “Pintar la percepción: la mirada oblicua en algunos relatos de Silvina Ocampo”, *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius y Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, (mayo 2012), 1.

resultado de la libertad de creación de nuestra autora. Su escritura se ejerce desde la independencia, fuera de toda imposición genérica o estilística. Tomando la afirmación de Pezzoni, “En *Silvina* se percibe el constante funcionamiento de una voluntad transgresora de las especificidades genéricas, sea en el ámbito de la poesía o en el del relato.”<sup>129</sup> Algunos de sus cuentos se alejan de toda frontera genérica fijada entre la prosa y la poesía, presentándose como una continuidad entre ambas formas o como un lugar entremedio de ambas. Además, aproximándonos a su obra completa, tanto lírica como narrativa, encontramos la enumeración caótica, la sinestesia, la fragmentación, la metonimia, la perspectiva distorsionada, el humor o ficciones que se desenvuelven como una sucesión de metáforas, sin llegar a formar una alegoría sino, más bien, una imagen fragmentada y multiforme. Como señala Ulla, “el riguroso saber del valor de las pausas, demuestran no solo su conocimiento del ejercicio narrativo, sino también del poético.”<sup>130</sup> Y en este sentido se pronuncia Cozarinsky, quien explica que “Cuando no hay argumento en el sentido convencional, el principio de anécdota es sometido a un tratamiento que, en el ámbito de la ficción, lo desarrolla como una metáfora que podría crecer en un poema”<sup>131</sup>. Sus relatos se caracterizan, por tanto, por una hibridez genérica, influenciados posiblemente por el lenguaje fragmentado de la época, los reductos de la vanguardia y su propia trayectoria vital, oscilante entre todas las artes. Asimismo, este rasgo no fue único de su producción, sino que la ruptura genérica y la experimentación lingüística propia del momento se reflejaron en las obras de otros escritores. Como señaló Cortázar,

No existe diferencia genética entre este tipo de cuento y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire [...] El génesis del cuento y del poema es el mismo, nace de un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantástica. Mi experiencia me dice que de alguna manera un cuento breve viene como los que he tratado de caracterizar no tiene una estructura en prosa<sup>132</sup>.

Entonces, la poesía, género ambiguo por excelencia, traslada dicha ambigüedad a la prosa poética. Por ejemplo, en *Los días de la noche*, el cuento “Amnesia” está escrito en verso libre aunque recogido en una obra mayoritariamente en prosa, como también

---

Disponible online: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2366/ev.2366.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2366/ev.2366.pdf). Consultado el 02/03/2015.

<sup>129</sup> Pezzoni, “Estudio Preliminar” en *Silvina Ocampo. Páginas seleccionadas por la autora*, 13-37.

<sup>130</sup> Noemí Ulla, « Los caminos de La furia », en Ezquerro, *Aspects du récit fantastique rioplatense*, 29.

<sup>131</sup> Cozarinsky, “Introducción” a *Informe del Cielo y del Infierno*, 13.

<sup>132</sup> Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, *Último round*, (México: Siglo XXI Editores, 1969), 42.

ocurre en otros tantos cuentos de su última obra *Cornelia frente al espejo*, por ejemplo, en “Arácnidas”, “La leyenda del aguaribay”, “La begonia chica” y “Los enemigos de los mendigos”, todos en verso aunque plenamente narrativos, jugando pues con la forma y el contenido. En estos cuentos en verso la forma y la experimentación con el lenguaje adquieren mayor importancia, ya que la escritura en verso de cuentos fantásticos no fue frecuente en la postvanguardia. Sin necesidad de recurrir a la versificación redacta otras historias, siendo una de sus rasgos más visibles la brevedad, influencia surrealista y la técnica pictórica, que brota especialmente en *Viaje Olvidado*, incluso en los títulos (“Paisaje de trapecio”, “Esperanza en flores”, “El corredor ancho de sol” o “Cielo de claraboyas”), junto a títulos de obras posteriores, paradójicos y próximos al oxímoron, como “Fragmentos de un libro invisible”. Por otra parte, la obra lírica en la que se refleja más la combinación entre poesía y pintura es *Espacios métricos*, escrita con técnicas de ambas artes.

La pintura es, además, un tema recurrente en sus cuentos, muchos de sus personajes pintan, dibujan y retratan a sus seres queridos. Entre esas narraciones con argumentos vinculados a las artes están “Los retratos apócrifos”, *La torre sin fin* o “El goce y la penitencia”. En este la mimesis entre el cuadro y el modelo se logra a la perfección, cumpliendo así uno de los preceptos del arte realista, opuesto al practicado por nuestra autora, que llevado a su última consecuencia adquiere un valor funesto y grotesco: “Cuando mi hijo menor tuvo cinco años, mi marido comprobó que era idéntico al retrato de Santiago” (CC I: 302). La fatalidad llega debido a que la imitación se produce de forma inversa, es el niño el que acaba asemejándose al retrato, argumento similar al de “La lección de dibujo”.

Uno de los procedimientos en los que la convergencia de estas tres artes es más notable es el gran poder plástico que tienen muchas imágenes, es el caso de “Los amantes” (*Las invitadas*), uno de los cuentos más descriptivos de la colección:

Ella abrió el paquete y sacó la bandeja de cartón donde brillaban, un poco aplastados ya, la crema, el merengue y el chocolate. Simultáneamente, como si cada uno proyectara en el otro sus movimientos (¡misterioso y sutil espejo!), tomaron con una mano primeramente, luego con las dos, la tajada de torta con penachos de crema (monumento de los españoles en miniatura), y se la llevaron a la boca. Mascaban al unísono y terminaban de deglutir cada bocado al mismo tiempo. Con idéntica sorprendente armonía se limpiaban los dedos en los papeles que otras personas habían dejado tirados sobre el pasto. La repetición de estos movimientos los comunicaba con la eternidad.

Terminada la primera tajada volvieron a contemplar las restantes tajadas en la bandeja de cartón. Con amorosa avidez y con mayor familiaridad tomaron la segunda ración: las tajadas

de chocolate, decoradas con merengue. Sin vacilar, con los ojos bizcos, se las llevaron a las bocas desmesuradamente abiertas que esperaban. Los pichones abren de igual modo los picos para recibir el alimento que las madres les traen. (CC I: 400)

Para la redacción de este y otros cuentos, Silvina emplea numerosos recursos retóricos, los cuales ya citamos antes, pero no podemos obviar las frecuentes metonimias como uno de sus recursos predilectos, junto a la hipérbole, la enumeración, o el oxímoron, tan común en los títulos: *Los que aman odian*, *Lo amargo por lo dulce* o *Los días de la noche*. De hecho, esta figura es una de las más afines al género que nos ocupa ya que es capaz de aunar los contrarios, estos es, los elementos incongruentes que conviven en lo fantástico. Como han visto Fangmann<sup>133</sup> y Ulla<sup>134</sup>, la obra de Silvina Ocampo presenta dificultades para distinguir los límites entre las diferentes discursividades, fruto de su voluntad de transgresión de las reglas genéricas.

Peralta, al hablar de *Viaje Olvidado* los califica como “una serie de cuadros o acuarelas; relatos en los que lo lírico predomina de tal modo sobre la anécdota que esta se reduce a una mera excusa.”<sup>135</sup> Este carácter poético fue señalado también por Tomassini, en sus palabras: “el suceso está subordinado a la visión poética y desconvencionalizada de las cosas”<sup>136</sup>. Por una parte encontramos imágenes influenciadas por el Surrealismo y el Cubismo, entre las que destacan las descripciones fragmentarias de las que nos ofrece el color, cromatismos disonantes en ocasiones; o la superposición de ciertas perspectivas de un conjunto que resultan en una forma que no tiene por qué encajar con la real o que es poco convencional. El mismo José Bianco nota la influencia surrealista de su primera obra, *Viaje Olvidado*<sup>137</sup>, pero no ha sido el único. De igual forma, lo señala Mancini posteriormente, quien ve esta fluctuación entre diversas modalidades artísticas:

La combinatoria de artes a la que recurría en su urgencia para expresarse se traduce en el predominio de las imágenes visuales en sus relatos e indica la apropiación de técnicas y modalidades diferentes que ella combina y rearticula. El resultado es una literatura dúctil y vibrante, una literatura “del dudar del arte”, única forma de arte “bueno y genuino”, según sostiene Macedonio Fernández en una nota sobre el fenómeno estético que dedica a Silvina Ocampo.<sup>138</sup>

<sup>133</sup> Fangmann, “Delmira Agustini y Silvina Ocampo: escritoras del exceso” en Marta López Gil (ed.), *Mujeres fuera de Quicio. Literatura, arte y pensamiento de mujeres excepcionales*, 149-185.

<sup>134</sup> Ulla, *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, 20.

<sup>135</sup> Peralta, “Lirismo, autobiografía y autoficción” en *Viaje Olvidado* de Silvina Ocampo”, 131.

<sup>136</sup> Tomassini, *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, 379.

<sup>137</sup> Véase: Bianco José: “Viaje Olvidado”, en *Ficción y Reflexión*, 148-149.

<sup>138</sup> “Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte” en *Historia crítica de la literatura argentina*, 236. Para más información sobre la reseña de Macedonio Fernández véase, “La literatura del Dudar del arte (dedicado a Silvina Ocampo)”, *Destiempo*, nº3, Buenos Aires, diciembre de 1937.

La propia Silvina se refirió a este asunto y gracias a su respuesta, recogida por Ulla, podemos ver como en los inicios de sus trabajos artísticos se produce esta oscilación de lenguajes que estamos estudiando:

Comencé dibujando. Dibujaba lo que no podía escribir, escribía lo que no podía dibujar. [...] Yo casi toda mi vida la dediqué a la pintura y al dibujo, mi primera infancia, mi adolescencia. Escribí mucho tiempo sin que se enteraran de que yo escribía, algo totalmente informal, libre, ni verso ni prosa, me parecía que no era apto para ser leído o mostrado, hasta que un día empecé a leerlo a alguien. Cuando me di cuenta que conmovía me lancé a una especie de dedicación; en lugar de ponerme a dibujar, me ponía a escribir, pero no había un lenguaje para eso, escribía en inglés, en francés o en español. En este idioma las frases me salían incorrectas y tenía que darles vueltas porque mis lectoras fueron primero inglesas y francesas. Me costó mucho escribir en español, siempre la formación de las frases era en mi incorrecta<sup>139</sup>.

A través de esta respuesta podemos deducir que en un primer momento se valió de determinados recursos pictóricos para reelaborarlos en sus primeros escritos. En este sentido es fundamental el papel que adquiere la mirada, sobre todo la de Silvina como narradora, ya que según su perspectiva la descripción puede distorsionarse aún más si cabe. Además, en sus relatos esta mirada para extrañar la realidad se dirige de repente a los pies de un niño, a los cabellos de una señora o a los ruidosos pasos de otro personaje que interrumpe la escena principal. Podríamos equiparar el empleo de esta técnica a la cinematográfica, en la que con cada plano se puede recoger un detalle del entorno, efecto que aquí se logra con cada frase. Asimismo, Ulla ha señalado la aparición de ciertos procedimientos formales relacionados con la estética impresionista<sup>140</sup>, la cual sería visible, incluso, desde los mismos títulos, por ejemplo, “El corredor ancho de sol”, “Cielo de claraboyas” o “Paisaje de trapecios.” Sin embargo, no se trata de una transcripción literaria perfecta del expresionismo o del impresionismo, sino de una reelaboración personal, una apropiación de determinados elementos. Así, predominan las descripciones impresionistas, entendiendo esta como aquella que trata de crear una atmósfera subjetiva para lo que se seleccionan unos aspectos y puntos de vista que ofrecen lo que ve el autor, cómo lo ve o cómo quiere que lo vean los lectores. “El corredor ancho de sol” se cierra así:

---

<sup>139</sup>Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “Encuesta a la literatura argentina contemporánea”, *Historia de la Literatura Argentina*, Tomo VI, (Buenos Aires: CEAL, 1982), en Mancini: “Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte”, 235.

<sup>140</sup>Noemí Ulla, “Silvina Ocampo”, *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 1982.

Volvió a pensar en el hotel de Francia, porque el linoleum del cuarto de baño del hotel era igual al de aquella casa de campo. Movi6 blandamente sus grandes brazos de nadadora, y sus manos buscaban un libro sobre la mesa. Hubiera podido nadar, porque nadando se va acostado sobre colchones espesos de agua, y el sol la hubiera sanado, pero los 6rboles estaban desnudos contra el cielo gris y los toldos de las ventanas volaban el viento. Era in6til que sus manos tomaran el libro. Por la puerta entreabierta se oyeron cantos de cucharas y platos que anunciaban la llegada de una sopa de tapioca en una bandeja con estrellitas y con gusto a infancia. (CC I: 49)

A la hora de acercarnos, no solo a la obra, sino tambi6n a la vida de la argentina habr6a que hacerlo teniendo en cuenta las tres disciplinas: prosa, poes6a y dibujo. Cuando nos exponemos ante su producci6n cuent6stica, hay relatos que parecen componer verbalmente un cuadro o una fotograf6a, otros est6n m6s pr6ximos de lo l6rico o podr6an reducirse al relato de una imagen uni o tridimensional. La prosa adquiere car6cter pict6rico y la brevedad de ciertos relatos supone la escritura, o la descripci6n impresionista de una escena o un personaje, el cual puede convertirse en una caricatura, en un esbozo mal trazado que se queda solo con los rasgos m6s grotescos y llamativos. En *Viaje Olvidado*, prima lo po6tico sobre lo argumental, la prosa toma un car6cter pict6rico y en ciertos relatos predomina lo po6tico sobre la prosa, idea que se abandona en la publicaci6n posterior. Por ejemplo, en “La siesta en el centro” podemos rastrear ciertas presencias de la pintura, como la integraci6n de distintas im6genes o la sinestesia que conecta el ruido de las *chicharras* con las manchas del sol, as6, los sonidos intermitentes del insecto se desplazan hacia lo visual, hacia las *manchas rojas*.

Silvina emplea procedimientos pict6ricos de las secuencias descriptivas. Su paso previo por la pintura marc6 su carrera y esto se deja ver en alguna de sus descripciones: “Hab6a varios montes color de ciruela en verano y color de oro en el oto6o” (“El remanso”, CC I: 19), “Cierro las ventanas, aprieto mis ojos y veo azul, verde rojo, amarillo, violeta, blanco, blanco. La espuma blanca, el azul” (“La calle Sarand6”). Esta es m6s notable en sus primeras incursiones narrativas, posiblemente por su cercan6a temporal con su experiencia pl6stica parisina y bonaerense. De hecho, Valenti recalca como la pintura metaf6sica de Giorgio de Chirico influy6 sobre la autora:

La b6squeda de Silvina Ocampo en el 6rea literaria –as6 como la de de Chirico en el 6rea figurativa- no se desarrolla sobre la base de experiencia y de las visiones ordinarias que ofrecen una representaci6n puramente convencional de la realidad, sino que aparece dirigida



esencialmente a la dimensión más profunda o “metafísica” de la realidad misma: es decir, aquella que vive como “detrás de escena” o “de la otra parte del espejo”<sup>141</sup>.

Esta impronta de lo visual, se problematiza en el problema de la mirada, en la forma oblicua de mirar y el mundo exterior pierde autenticidad o incrementa su plasticidad en el relato. Esto es visible en la importancia del color: “había varios montes color de ciruela en el verano y color de oro en el otoño” (“El remanso”, CC I: 19); “Eran tardes frescas y los últimos rayos del sol amarillo, de este mismo rosado-amarillo, envolvía los árboles de la calle Sarandí” (“La calle Sarandí”, CC I: 55); destaca la presencia del color amarillo en “La red”, otro reflejo de su práctica artística, así como el valor de los colores intensos en el sueño; color amarillo que en este relato es símbolo de eternidad, del color de la mariposa y el que deja los rayos lunares al sumergirse en el mar para no volver. Igualmente, reelabora imágenes mediante procedimientos formales de las artes visuales. Por su parte, Maranguello<sup>142</sup> vincula los versos y las imágenes de los cuentos de Ocampo a la pintura de William Blake, sobre todo en la forma en la que la autora reescribe lo pictórico. Además, la misma crítica intenta demostrar en su estudio que la técnica propia de la mirada pictórica que emplea Silvina irrumpe en “los momentos de mayor intensidad por parte de los personajes, o cuyo recuerdo se imprime de un modo más radical”<sup>143</sup>, siendo esta más próxima al modernismo y al expresionismo. La influencia del impresionismo también fue percibida por Ulla<sup>144</sup> y por Mancini<sup>145</sup> en relación a “El pecado mortal” cuando observa cierto “tono expresionista”. Tenemos que añadir que los vínculos entre la modalidad pictórica del movimiento y la plástica nacen de su origen mismo. Conversando con Ulla comenta: “Precisamente muchos de los nombres de los cuentos de *Viaje Olvidado* tienen una sintaxis o una semántica impresionista: “El corredor ancho del sol”, “Cielo de Claraboyas”, “Paisaje de trapecios”, “La cabeza pegada al vidrio” a lo que Silvina contesta: “Sí, pero después yo rechacé a Renoir, quise reaccionar contra eso y escribí en contra de eso”<sup>146</sup>. A pesar de que afirme un distanciamiento, real, pero no total, hubo rasgos del impresionismo que empleó con

---

<sup>141</sup> Nora Valenti. “Giorgio De Chirico: Huellas de su pintura metafísica en la narrativa de Silvina Ocampo”. En *Ficción y discurso*. Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1998, 100.

<sup>142</sup> Carolina Maranguello, “Un abismo radiante: visiones en algunos relatos de Silvina Ocampo”, *III Congreso Internacional de Cuestiones Críticas*, Rosario, (abril, 2013).

<sup>143</sup> Maranguello, “Pintar la percepción: la mirada oblicua en algunos relatos de Silvina Ocampo”.

<sup>144</sup> Ulla, “Silvina Ocampo” en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 37.

<sup>145</sup> Mancini, “Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte”.

<sup>146</sup> Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 38.

posterioridad a su primera colección, como los indicados por Oscar Fernández: las ilusiones sensoriales, las sinestesias y cenestesias y la utilización de correspondencias y de terminología tomada a préstamo de la música y la plástica<sup>147</sup>. La diferenciación entre impresionismo y expresionismo la fija César Aira en su conocido ensayo sobre Roberto Arlt:

[...] en el primero (impresionismo) es el mundo el que viene al artista, en forma de percepciones; en el segundo, el artista da un paso adelante, se coloca a sí mismo dentro de la materia con la que hará su obra. [...] Una vez realizado el salto, el artista se ve en medio de la materia que en términos más prudentes debería haber tratado de ver a distancia, al mínimo de distancia necesario para poder representarla. La ve demasiado cerca, sin perspectiva, la ve en su alrededor, o mejor dicho ya no ve, sino que la toca, en una situación verdaderamente prenatal, se resuelve en ella... El mundo ha perdido su naturaleza cristalina, se hace gomoso, opaco, de barro. Un mundo de contacto. Y se deforma para hacerle lugar a él, al intruso, se estira, se aplasta, en anamorfosis terroríficas. Obstinado en la inadecuación, el artista se aferra a pesar de todo a los patrones visuales de la representación (no existen otros), y su obra se llena de monstruos.<sup>148</sup>

Así pues, el abandono de Silvina Ocampo del mundo de la plástica no supuso la eliminación de la mirada pictórica que complejizó la percepción del mundo narrado al incluir la reelaboración de recursos pictóricos aplicados a la escritura, los cuales aumentan la ambigüedad del acto escritural al mismo tiempo que manipula los parámetros enunciativos del receptor y del emisor. Lo evocativo predomina a lo narrativo, y el receptor se ve forzado a eliminar todas sus consolidadas expectativas sobre el sentido y el significado de lo relatado en un lenguaje que no esperaba en una colección de cuentos. *Cornelia frente al espejo* contiene cuentos y poemas con los que deliberadamente se rompe con la separación genérica y las formas clásicas y como señala Roffé “su anomalía no opera por desconocimiento de las formas literarias, sino por todo lo contrario”<sup>149</sup>.

La disonancia cromática opera en sus descripciones y los colores no tienen por qué responder a los de su referente real. La estética narrativa de Ocampo combina la plasticidad poética y pictórica junto con el poder evocativo del lenguaje. La pintura o el dibujo –incluso el dibujo infantil– se convierte en técnica escritural, sin respetar las reglas de la perspectiva, de la proporción o el color, así, como a nivel narrativo, en el cuento tampoco se respeta la gramática. La ambigüedad es, por tanto, genérica y

---

<sup>147</sup> Oscar Fernández, “Notas generales e interdisciplinarias sobre el impresionismo”, *Estudios literarios e interdisciplinarios*, La Plata, UNLP. FAHCE, Departamento de letras, 1968.

<sup>148</sup> César Aira, “Arlt”, *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, 7, (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993), 55-56.

<sup>149</sup> Reina Roffé, “Sabia locura”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 622, (2002): 17.

discursiva resultado de la creación con elementos constitutivos de diferentes movimientos, artes y géneros. Por ejemplo, el poema “La cara apócrifa” en *Amarillo Celeste* podría ser leído como un cuento, o “Del diario de Porfiria Bernal”, poema, en *Espacios Métricos* (1945) se desarrolla posteriormente en un cuento. Este es, pues, un tema que debemos tratar también como relación intertextual. Los temas, los personajes, la forma va de un género a otro, de una forma artística a otra. Klingenberg<sup>150</sup> señaló dicha vinculación de la literatura con la pintura en la narrativa de Ocampo al mismo tiempo que con lo autobiográfico, de lo que resulta una iconografía muy personal.

Por otro lado, “La fiesta de hielo” incluido en *Y así sucesivamente*, está escrito en verso, pero no hablamos genéricamente de un poema, con una narradora en primera persona que relata todo lo que ve. Hemos dicho ya que en *Cornelia frente al espejo* aparecen en verso o prosa poética “La alfombra voladora”, “Arácnidas”, “La begonia chica”, “La leyenda del aguaribay” y “Los enemigos de los mendigos”. A pesar de todo, no son cuentos en los que se trabaje intencionadamente con la métrica y la retórica. Hay bruscos y repetidos encabalgamientos, no hay rima, ni versos medidos y mucho menos una división estrófica clásica o regular. Tampoco se recurre a rebuscados tropos literarios y, de hecho, sería más una prosa presentada en verso con fines plenamente narrativos, más que lo que consideraríamos lírica como tal. Casualmente o no, los cuentos en verso presentan mayor sencillez y son más fáciles de desentrañar su sentido. Además, incluyen una enseñanza o moraleja final. Por ejemplo, “La begonia chica” y “La leyenda del aguaribay” parecen ser cuentos populares, leyendas o historias míticas o medievales. En el segundo, el árbol americano cobra vida, se desplaza y como un miembro de la familia más salva la vida de uno de los niños cuando fue necesario, arrancando sus raíces para siempre, hecho que, por cierto, no sorprende ni resulta anormal para nadie.

Por citar algún relato que nos sirva como ejemplo de los diferentes lenguajes que domina Silvina Ocampo, en la “La nave”, uno de los cuentos finales de *Cornelia frente al espejo*, encontramos una escritura que da la impresión de ser más automática, que no tiene una planificación previa y trata de reflejar todo cuanto piensa y ve la protagonista en el mágico barco. Todo se va narrando según sucede, sin saltos temporales, espaciales o argumentales, tan solo se intercala algún recuerdo de la protagonista según le surge en

---

<sup>150</sup> Klingenberg, ““Literatura como pintura”: Images, Narrative and Autobiography in Silvina Ocampo”, *Letras Femeninas*, 32.1, 2006, 251.

su mente y el único elemento que hilará la narración son las escaleras que no deja nunca de subir y le van trayendo recuerdos a la cabeza.

Tengo hambre, quiero comer. Tengo un sándwich en mi bolsillo. ¿No hay comedor? No hay sala de baile. De qué me acuerdo, si nunca he vivido antes de este momento; momento del tiempo que se aleja. No tengo ningún recuerdo. Se quedó acá. Ya terminé la preparación del viaje. Ahora es el momento más impalpable. Llega el momento de juntar las flores que huyeron de las manos de las personas que dicen adiós. "Vamos a irnos", gritó una nube, que no era una persona. Sigo subiendo la escalera, después otra, después otra, después otra, más frágil, más perfecta; se balancea con el viento. Quiero bajar, quiero visitar los camarotes. "No podemos bajar", dice la escalera más frágil. "¿Y adónde llegaremos? "Al cielo", me contestó. La voz de la escalera no temblaba, y me di cuenta de que no tenía miedo. (CC II: 399)

En "La nave" más que hechos, nos presenta pues los pensamientos y las divagaciones oníricas y alucinógenas de la protagonista sobre todo lo que siente en el mar. "La máscara" trabaja con las dudas que invaden a la joven desde el principio de la historia; "El banquete" incluye reflexiones sobre la muerte o en "Ocho alas" el narrador reflexiona sobre un hecho pasado que no ha conseguido desvelar con exactitud. En "Soñadora compulsiva" se filtra el lenguaje infantil. En un intento de crear un lenguaje más realista, la narradora de esta historia nos acerca a su niñez empleando ciertos términos y expresiones impropias de un adulto, por ejemplo, recurre a los superlativos, a los atenuadores; e incluso, la perspectiva que se nos ofrece de los hechos es plenamente infantil, se distancia de los adultos y llega a hablar de ellos como "grandes" en lugar de "adultos." Efectivamente, tanto este como otros cuentos, la perspectiva ofrecida y el lenguaje empleado difieren según el cuento sea narrado por un niño, un adolescente, un hombre, una mujer o un narrador omnisciente impersonal totalmente ajeno a la historia, evidenciando también las diferencias sociales, de edad o la distancia con respecto a los hechos. Por otra parte, "Color del tiempo" está elaborado con un lenguaje más próximo a la prosa poética cuyas voces buscan crear un ritmo, son inexactas, abstractas, tienen cierta sonoridad, una pausa marcada. La narración se llena de metáforas, paradojas, todo ello para completar esa sinestesia titular de darle un color al tiempo, de ofrecer un canto del ruiseñor perdido.

Me puse mi vestido más precioso azul turquesa, a rayas, con círculos. Me miré en el espejo. Las rayas, contagiadas, aparecieron en mi cara. A pesar de ser bonita, pensé que el color azul turquesa desfigura. Busqué polvos de un rosa pálido y me embadurné la cara y el cuello. Ahora deslumbro a cualquiera. No tengo culpa de ser casi bonita. Tampoco la tendría si fuera fea. No llegué a la edad de las arrugas ni de los pliegues. Ningún papel de seda me envuelve. Es natural. Estoy enamorada: eso reemplaza la belleza. Cuando me miran, tiemblo de amor.

No tengo presentimientos, pero aquella noche de fiesta me asusta. Soy capaz de morir en otros brazos, aunque me maten cien veces las alas azules, afiladas. Afuera, oigo cantar un ruiseñor; creo que es un ruiseñor. Trata de deslumbrarme, pero soy fiel a mis principios. Hoy intentaré un poema sin palabras y lo diré, con voz trémula, ante el público, sobre una tarima destartalada, y me desvestiré en el proscenio, con los ojos cerrados. (CC II: 371)

Los cuentos de Silvina no son únicamente narrativos o descriptivos pues al darles voz a sus personajes el diálogo se convierte en un recurso necesario y bastante empleado. Aunque en algunos cuentos esté más presente que en otros, es común que entre las intervenciones de los interlocutores se pueda filtrar algo de humor y de ironía, estando más presente aquí que en los fragmentos propiamente narrativos o descriptivos. Por ejemplo, ya hablamos de su presencia en la conversación de Cornelia con sus visitantes, se puede apreciar en los diálogos de “Jardín de Infierno” o “Miren cómo se aman” y en “El encuentro” la técnica narrativa empleada llega a ser un diálogo continuo con el que no hay que dar explicaciones de todo lo acontecido ni adentrarse en la mente de los interlocutores debido a que las palabras de los personajes nos informan por sí mismas. En este cuento se le da, además, una curiosa cualidad a las palabras: rellenar el silencio.

En cambio, los cuentos pueden ser también un lugar para la reflexión. Hay casos en los que más que acontecimientos y acciones tenemos una sucesión de reflexiones y pensamientos del narrador. Los personajes se cuestionan a sí mismos, vemos sus inquietudes, sus planteamientos, sus conclusiones. Esto provoca la abundancia de preguntas retóricas. Los narradores se cuestionan lo que sucede ante ellos o el porqué de muchas de sus reacciones y comportamientos. Obviamente hay cuentos más reflexivos que otros, ya que en otros hay más diálogo, acción o descripción. “El miedo” parece más un ensayo sobre la residencia del miedo o sobre los temores que nos asedian en la vejez. En el relato la narradora se pregunta:

¿En qué parte del cuerpo se localiza el miedo? ¿En qué parte se multiplica? ¿En el centro del pecho? En el nacimiento de la garganta va bajando hasta el estómago, se demora en las piernas, en las rodillas preferentemente, y llega hasta los pies, sube de nuevo y castiga los brazos, le pone guantes a las manos y un corpiño ajustadísimo al pecho. Yo aconsejaría no consultar ningún espejo cuando el miedo coloca la mano sobre la garganta. La supresión del miedo causa estragos, no permite que el pelo obedezca a ningún cepillo, a ningún peine. Arrodillarse no es posible, sentarse tampoco, ponerse de pie no es admisible, aunque uno quiera huir a toda costa e intente hacerlo. La petrificación es inevitable. La sensación de ser piedra o de ser hielo o de ser objeto herido que envidia la suerte de cualquier hombre que está pasando por la calle. El corazón late, único signo de vida que no deja respirar. (CC II: 373)

Hay muchos miedos, tantos como pelos tenemos en la cabeza, que han invadido la televisión que hasta dan ganas de no escribir sobre ellos ni pensar en ellos. El miedo a la oscuridad, a la

luz, a la nitidez, a la vaguedad; el miedo al conocimiento y a la ignorancia; el miedo a esperar, a dejar de esperar; el miedo a la infancia, a la madurez, a la vejez, a ninguna edad; el miedo a uno mismo, al objetivo panorámico, al objetivo microscópico, al desplazamiento, a la desaparición, a la penumbra, a la inmovilidad, a los hombres con cara de animales, a los animales con cara de hombres, a las entrañas de la tierra, a las propias entrañas, al silencio absoluto, al ruido, a lo que ven nuestros ojos, a lo que se esconde, a lo que palpa la mano, a la violencia de la inercia, a la sociedad, al apetito, a vegetar, a recordar, a olvidar, al conglomerado de la nada, a lo divino, a lo diabólico, a ser o no ser, a los astros, a lo sobrehumano, a lo humano, a bramar, a la transformación, a la transmigración del llanto, prólogo de la ausencia, al temblor próximo de la presencia, al polvo que oblitera las formas, a la aspiradora que las renueva, al alarido, a todas las formas de los relojes y de los espectáculos, al reino de los insectos y de la crueldad, disfraz de la bondad que nadie percibe, a las joyas con dos caras y dos colas, al paisaje que nunca volverá, a las palabras que pierden el sentido y que se ocultan dentro del más sereno de los pensamientos, como en una caja de fósforos, los fósforos ya usados, o los estambres de las magnolias demasiado abiertas. (CC II: 374)

En el párrafo anterior tenemos muchas de las características de la narrativa ocampiana: las enumeraciones, los símiles disparatados, la inclusión de elementos discordantes en la sucesión...

En su última colección, *Cornelia frente al espejo* hay un cuento en particular que trabaja y estudia el tema del lenguaje. “Permiso para hablar” es un breve relato que juega con el lenguaje, su poder y sus límites. En el mundo utópico en el que se desarrolla esta historia parece que se ha establecido una dictadura del lenguaje. Se da permiso para hablar y se ordena el silencio. Se prohíben los llantos, los suspiros. En este maravilloso contexto surge la perfección y se desvela la belleza del mundo antes oculta tras tanto ruido. Entonces las palabras dejan de cumplir su utilidad y surgen otros tipos de lenguajes. La gente se olvida de hablar y cuando se permiten las voces, el ruido es ensordecedor.

Quando los carteles que indican PERMISO PARA HABLAR dejan lugar a otro, con la palabra SILENCIO, y el silencio baja sobre el mundo con sus alas grises y celeste, un recogimiento dulce invade las casas; las cortinas se abren solas para no hacer ruido, y los niños se visten para ir a la escuela. El piano funciona pianísimo.

El llanto nunca fue considerado como palabra: hubo un conflicto porque nadie se ponía de acuerdo sobre este tema y los que más necesitaban hablar emitían llantos, casi tan incómodos como las palabras. Los prohibieron. Sobrevinieron los suspiros, más flagrantes que las palabras. Los suspiros también lo prohibieron. Entonces el universo en silencio exhibió su belleza. (CC II: 359)

Crea Silvina aquí una bella metáfora del lenguaje que nos inquieta ante su realismo y su proximidad. El acto escritural se llena de ambigüedad debido a que Silvina Ocampo jugará con el binomio palabra/imagen, lo que más adelante le llevará también a recurrir a la fotografía. La foto en el siglo XX fue una forma artística atractiva para

muchos artistas ya que servía como medio de exploración de la distorsión o falsificación producida por una aparente copia de la verdad o realidad, característica que podemos extender a muchos de los cuentos que estudiamos. De este modo, la fotografía supone un encuentro con la ficción, un recreación o una mejora de la realidad hechas con elementos de la realidad misma, afirmación que podemos tomar para la cuentística que ocupa nuestro trabajo. Además de estas técnicas, hay una notable influencia de la pintura en el relieve de descripciones y escenas y esto puede deberse a que lo pictórico suaviza lo chocante, vuelve más sutil aquello que no debería contarse o que se convierte en chocante o grotesco al hacerlo. Este carácter pictórico de la prosa lo que se percibe desde la primera lectura se logrará a lo largo de su trayectoria de diferentes y dispares maneras.





## **6. FINAL CONCLUSIONS**



There is no universal definition for Silvina Ocampo's narrative. Initially subscribed to the fantastic, included in anthologies of this subgenre and personally linked with this type of fictional production, it ends up subverting all literary genre and even the logical structures of the everyday and the real, the feminine and the infantile. If for some reason her texts are characterized, as we have seen, it is due to both the formal and thematic hybridity. In her writing everything loses its status; prose becomes poetic, children become adults and domestic calm turns into terrible nightmare. In the first two chapters we have tried to trace the influences of her production. However, we came to the conclusion that the kinship and genealogy of her narrative can not be found. At specific moments we see certain nexuses in common with particular movements, genres or authors. This is the case of surrealism, whose personal contact with it in the French capital through painting, left technical and compositional marks in her later prose. As a result of her incursion through this avant-garde, as we have shown, Ocampo's prose retains its visual style, the fragmentation, the predilection for automatic writing, the union of disjointed images and the protagonism of children and women or its singular way of humor.

On the other hand, her work and personal collaboration with the magazine *Sur* or her vital readings, both the initials and foreign ones as those made for the *Anthology of Fantastic Literature* (1940), as well as the commissioned translations, impregnated her work with a series of particular characteristics. Among these we can find fantastic elements of the twentieth century and the Detective, Gothic and Horror novels. Her stories, despite taking elements of the traditional fantastic, gothic, fairy tales or nonsense, open doors to another dimension with the purpose of subverting and ending the limits of reality. From here two types of rewriting are carried out in Silvina Ocampo's narrative. The first of them is the rewriting of the fantastic genre. The second, about her own work in which she returns again and again, rehearsing with the same motifs, themes and characters while she reworks stories whose result will be virtually identical to the original.

Married to Adolfo Bioy Casares, friend of Jorge Luis Borges and sister of Victoria Ocampo, Silvina participated personally and intimately in the literary circle that forged the canon of the fantastic genre in Argentina, which was developed around the magazine *Sur*, in which she was an assiduous collaborator. Likewise, in this publication, a strong theorizing was developed about irrationalism, its limits, its influence and the writers who practiced it.

Nevertheless, from the first to the last account of her production, Silvina Ocampo conceived literature as an act of invention and pure creation, that is to say, an activity derived from her creative freedom and her intimacy, and in this sense closer to Julio Cortázar's conception of creation as an intuitive act. There is, therefore, no will to transgress or break with the limits of gender, but rather with those of reality itself. Nor did she show a deep desire for publication and recognition. She knew that what she created was far from what her family, friends or the general public would tolerate; hence her work was produced and received in intimacy.

The literary proposal of Ocampo does not go against the decent and measured fantastic universe practiced by Borges or Bioy Casares, but her production is a reformulation of the model by them proposed, much more intimate and personal. Her legacy is another version of the fantastic, open to multiple personal and period variations, which also has similarities with Rodolfo Wilcock or the stories of Felisberto Hernández. For example, with the latter, she shares the lack of logical structures not dominated by the theory of consciousness and the importance of dialogue or children's characters. If

Bioy Casares or Borges cultivate tone or technical precision, she is more extravagant. After reading her complete work, it could be said that her objective is the creation of new forms, which emerge from the combination of a series of constitutive features of different movements, genres and schools, but irreducible to only one of them. It produces a norm or a personal system hard to locate. The stories of Ocampo would fulfill the Todorovian presupposition of confronting the reader with the possibility of a world governed by laws that are unknown to us, but the essence of her universe lies, perhaps, in the way of narrating, in the language used. There are components such as narrators that are diluted in history, others external to it, often children or a first female person close to the real subject of the enunciation. Another of her formal peculiarities is also the recurrence of the pictorial, which implies a writing of the image that acquires at times cubist and impressionist nuances and a marked lyricism, which result is an anomalous narrative, impossible to locate in the bands of the struggle, far from the reasoned imagination of Bioy Casares or from Borgean metaphysical fiction. This is achieved by facing an unconventional view of things and situations. Silvina resorts to the total reduction of the expression something, as we know, closer to the lyric than to the short narrative, taking the word to its maximum effectiveness, at the same time that with this scarcity implies the reader in its game, forcing him to complete the meaning of what happened or to opt for one of its meanings. Ocampian fictions, as opposed to those of the other collaborators of the canonical *Anthology of Fantastic Literature*, do not transfer the reader to imaginary or strange worlds, but she prefers to handle, in her way, with elements from the ordinary life, from the common reality and to place their anomalous stories in the domestic sphere.

The tendency of criticism has been to see her work in terms of transgression. Thus, overflowing the canon of fantastic literature, the generic displacements that take place in her production would be fruit of cruelty, according to Balderston, among others, turning the fantasy into a perverse source. This cruelty is exercised by characters who should not have access to it, such as children or women. However, this is a cruelty that is signed and voiced by a woman. The feminine point of view has been seen as one of the unique features of her writing. Now it is a woman who will "rewrite" the genre, which will place female characters as protagonists, who are aware of their power, exercise it, dominate reality and break with stereotypes, parodying and mocking them. It is now a women who claim their right to evil, as Ostrov pointed out. Similarly, the female condition of the

author is one of the first links with the real. Without neglecting it, especially with its repeated use of the first person, increases the possibility that we have read it has some truth, and so, for instance, the frequent evocation and nostalgia of the distant world of childhood, populated with fictitious images could acquire the value of memories. Having said that, is the first person enunciator of "Skylight Heaven" ("Cielo de claraboyas") the same Silvina who tells us her anomalous vision of a past and distorted memory? Will the six sisters of "La calle Sarandí", the sisters Ocampo, among whom one, fictitious and really, die? We will never know, because of the voluntary and reasoned ambiguity to which she has exposed us in all her stories; whose common link will always be the lack of certainties.

This illusion of autobiography that emerges from the beginning of its career was recognized initially in the first and severe review to *Viaje Olvidado*, published by her sister Victoria, to qualify that many of the arguments are "memories clothed with dreams", but it is not the only interesting appraisal, but the patron also accounts her sister's indifference to the literary norm, with an ironic "she sticks the tongue out to the conception of the literary genre." The self in the writing does not stop being present, modifying and rewriting memories intermixed with fiction. This possible recurrence to elements or stories of her own life has been highlighted by Teodosio Fernández but with practice, any attempt to link Silvina's fictions with her biography will be useless and unsatisfactory in many cases due to the quantity of interference between both planes, the real and the fictitious or the imaginary fruit of desire with the autobiographical. Therefore, what we have is an oblique inscription of autobiography in the work of the Argentine, whose limit is also close to the confessional tone that invades many of her tales, impregnated with autofictional moments. This appearance of confession causes us to waver over the possibility that the story is about secrets unveiled and not about invented fantasies. So, the tales could be a rewritten memory, or who knows, a dream.

From the first volume of stories already mentioned we are faced with a narrative that escapes and distance from many formalist and thematic assumptions of the South group, but more by indifference to them than by a will to rupture. His writing is another interpretation of the established principles in which they operate a series of generic displacements. We read as readers from his *Forgotten Journey*, published in 1937 to a series of deviations from the norm, not as voluntary rejections towards it but as a heterogeneous mixture of forms, games with the image and with the own oscillating tale

between the poetic, Narrative or pictorial, elaborating minimal frames and multiform images that show us a reality impregnated with horror, cruelty, onirism and some sinister component. A reality that is close to the known is continually away from this until we question where is the substance of the fantastic in his writing and where the limit of the real. So, if your stories are not fantastic, they would oscillate between the sinister and the wonderful. Nevertheless, it is impossible to label them all in one of the generic definitions or categories due to the incessant movement of his work and the use of varied and disparate resources from the police, the fantastic, surrealism, the theory of magic And even psychoanalysis.

The tensions within her work are evident, mainly those between what is said and what is hidden behind the silence, between those who are the agents of magic, the powers that the characters hide or the actions they carry out. All of them transform her production into a plural, polysemous writing, accumulating senses and novel images in continuous confrontation with those that her contemporaries wrote and what a woman of her class should write, to the point of debating what should be said or not in a tale. Nevertheless, the work of Silvina Ocampo goes beyond subversion or the simple parody of literary conventions; parody, which can be seen as an attitude to the canon. In fact, this is one of the predominant stylistic elements, indicated by Molloy as the most aesthetically characteristic of her work along with the exaggerated language.

With his stories he rewrites the literary present and the genre practiced by those who held the cultural and literary power of Argentina in the early twentieth century. They acquired their stories, in this way, a certain provocative nuance at birth of the very core of this circle, proposing an aesthetic and thematic detachment from within it, albeit from silence and dissimulation. The perishable world of Cortázar, the infinite and eternal Borges or the possible worlds of Bioy become worlds of death and annihilation in the narrative of Ocampo. Everything dies in their stories, from the characters to the possible explanations. The tragedy is inevitable and the laws that govern the reality of our author unbearably cruel. This cruelty, fatality and deadly desires have been seen as other of Ocampo's greatest peculiarities; A death without transcendence, devoid of all meaning and treated with the most unexpected and unbearable - for the reader not for the characters - naturalness. If the unexplainable, rare or painful is seen naturally and coldly, the everyday environment becomes unusual in their stories.

If there is another equally striking rewriting in her trajectory, it is the internal one, that which carries out on its own work, constantly returning on the same subjects and the same personages that move from the prose to the poetry or from a tale to another. There is even a rewriting of the image itself, which goes from the image to the word, from the pictorial to the scriptural. That is to say, Ocampo was not an only original writer, but also rewriter of its own production as well as of plots and subjects of others. This writing that returns to itself, which is kept in constant motion is observed in multiple stories, whether for children or adults. Our author also plays with the literary reception, for example, including children's stories in works for adults as well as poems in narrative books.

With regard to the aesthetic and formal evolution of her complete prose, there is a collection that supposes a rupture with the rest of her collections of tales and is *Autobiography of Irene* (1948). This is due to the formal experimentation in it. The four stories of this volume are the most meticulous and the closest to Borges' specifications. In spite of everything, this style will not last but it will influence her following stories, more perfect and measured than those of *Forgotten Journey* (*Viaje Olvidado*, 1937). It is, therefore, her second publication a rupture and an essay with new forms and new languages, thus supplying the deficiencies that were more criticized in her first collection. From then on, Ocampo's production retakes the themes of the first collection, with its own atmospheres and characters, but with a much more refined language, which at times will approach to the colloquial when the argument and the class of the characters require it. The colloquial language and the dialogue will also serve to increase the strangeness of the readers, who due to the proximity and the naturalness of the exposed will not wait the strangeness of the denouement.

In the fourth chapter we have tried to demonstrate how the narrative of Silvina Ocampo is affected by a series of distortions that operate with their own mechanisms over her writing. This is the case of memory, dreams, mental illness and the inclusion of biographical or real material. Silvina plays with the conventions of the biographical genre, especially through the discursive elaboration of memories, on which the filter of memory is imposed. The memory is vague, incomplete and often fill the gaps by the imagination, so there is nothing entirely accurate. However, if what we read is a memory clothed with imagination, altered and turned fantastic, other times the search for the limit is between sleep and wakefulness. We do not know if what happens in the stories belongs to the plane of reality or to reverie, and due to the material that compose these stories,



more typical of the subconscious or states of rest, Silvina Ocampo is presented as a dream witness. Her pen seems to collect own and others dreams and nightmares. Consequently, not only does the definition of the limits of the fantastic become more difficult to determine by not knowing how far the dream comes, but also because in their stories reality becomes unreal and dreams real. In conclusion, her memories have a dream dimension and her dreams a real component. Another alteration of the content occurs with the insertion of characters that may be affected by certain psychic pathologies. This is the reason why reality often becomes delirious and incongruous attitudes, actions and visions of women or children in these tales would have a medical explanation and not a fantastic one. This is because what they experience in fiction and what is told to us could respond to the visions of a schizophrenic or the delusions or manias of other patients. As a result, the fantasy, when explained rationally would be eliminated.

With reference to the formal level, the narrators are diluted and the point of view offered is unique and sometimes difficult to attribute. In fact, whoever is the narrator or how he is going to speak to us will impose on the story certain features of the police, the psychological novel, poetic prose or children's story. In the language of Ocampo, especially in her first collection, the poetic overlays the plot to give way to a rigorous, ambiguous and indecisive writing that emerges from the tension between multiple languages and art schools. In other cases, to provoke surprise she resorts to stereotyped images and situations that are broken and reversed, thus displacing the initial daily atmosphere and pushing to the limit the literal meaning of clichés and popular sayings. Subversion and possible interpretations of the story itself are achieved precisely thanks to a cleverly managed language that leaves space for uncertainty. Ocampo's discourse is both subversion and exclusion. The inclusion of the grotesque, the irony, the mockery and the neutral tone used by the narrators before the series of atrocities presented excludes decorum and personal assessments, coming from the narrator, the characters or the author. Her female or male narrators seek their own word or discourse, reject formal precision and proceed to a skilful handling of ambiguity. Many of them seem to spy on the characters, and being away from the official speeches they direct their gaze to the everyday environment with a light tone, irreverent and humorous that, instead of reducing the tragedy, increases it. The narrators also do not have to be the protagonists of the narrated stories. When the first person is employed this will only have access to a part

of the story, usually the most enigmatic. In first person there are also narrators who do not know the explanation of what happened since the protagonists may have been victims of something unelected and inexplicable.

Her work is a personal discourse contribution, different from the rest of fictional elaborations that were being accomplished in the Argentina of the twentieth century. Consequently, her pieces became hybrid at the formal and content levels, which are in an intermediate point between fantastic literature, strange, wonderful, children's literature, poetry and memories. The result of the juxtaposition of subgenres and languages leads to the elimination of rules and stereotypes. In fact, with the precision achieved in its production from the 50's, the female component that appears in the texts of *La Furia*, describe a woman far from the stereotypes, which condemned the second generation of Feminists. The women of Ocampo assume the role of artifacts of the fantastic and through their look to the reality turns the world relative owing to the perspective of an eccentric writing due to her remoteness from the center canon and its profession freedom.

The selective memory of Ocampo and her protagonists reveals an unpleasant disturbing space. In any case, things are impregnated with nostalgia opposed to the chaos of the present or they find themselves prone to the cruel, especially from *La Furia* onwards. This collection besides *Las invitadas* are the most rebellious to the approaches defended by Borges and that the fictions of *Autobiography of Irene* have assumed. The fantastic world that was presented on them is unlimited and is dominated by a literary orientation of irrationalist sign although the themes most repeated in their tales are universal and do not dissociate reality. These themes are love, time, confusion of feelings, complications in human relations, revenge, jealousy, deception, prohibitions or the dispute for power. In spite of the transcendence of what is reported, in many cases the attention lends itself to ridicule, petty detail and unnecessary objects. Similarly, the matter does not have to develop and Ocampo creates a sort of micro-stories or brief stories that most seem to describe the fragments of an image or the sensation before a fact.

Ocampo's work is, therefore, an unprecedented incursion into the fantastic subgenre and into the short narrative which includes in them new, disturbing and strangely perverse points of views in which the reader will be the sole witness and judge of the crime in many cases. Although a series of affinities are observed, her attitude towards literary success and the assumption of the norm is revealed defiant and

impenetrable. She ignores the limits between genders or between subjects and public, which does not imply a lack of knowledge of them. Ocampo is rebellious to the limits set in the family and social institution. She denies decorum and proposes a caricature to mock bourgeois impositions, whose expensive objects will come to life and be devalued or their frivolous representatives will be reified. Our author rejoices in the murky and the buried, reveals what should not come to light, especially through the archeology of childhood and memory, which take on new nuances in their stories. This is because fantastic literature works with the possibility of breaking the identity of the subject and with the meaning fixed in reality, guiding, therefore, the characters by the desire. In the ocampian production this creates a sinister spectacle that arises from a subversive construction of a normal axiological order. Therefore, the feeling of the sinister intensifies because the characters are disinterested in changing their situation.

Altogether, Ocampo's collections of short stories are presented as fragmented, discontinuous books that look more like a collage of texts and types of them. In this way a tale reflects another, as well as its characters are placed in front of the mirror in so many cases, obtaining an uncomfortable and impossible image. Her stories, her collections and what her characters see reflected on all kinds of reflective surfaces are fragments or pieces of a surreal or unreal whole, a conglomerate of styles and images. The narrative component in their stories increases when poetics cease or decline owing to, as we have shown, the fluctuation between lyrical, narrative and pictorial language. Silvina Ocampo opens new expressive paths that mythologize and demystify time and again languages and systems of power. This causes the wonderful to be confused with the ordinary and the everyday in the most natural way possible, which because of the dreamlike atmosphere that permeates everything gives mystery to the reality and transforms all law into chance. Her writing can be uncomfortable because of the distorted vision of the world offered, totally independent after being detached from reality. The texts we have studied have a peculiar coherence and complementarity of contradictory elements that only breaks with the intervention of fatality.

Nevertheless in a great percentage of her stories we arrived at the end without answers. Readers will never unveil the codes to unravel what happened, nor will we know what the characters were. The search for the essential difference between our reality and that which has been created in the pages of Ocampo has been the ultimate goal of our reception and of this work, trying to find explanations to her stories and

origins to her inspiration. On the other hand, childhood becomes inaccessible, both for the adult and for the self that intends to remember it. Equally the codes that govern it are either new and arbitrary or the passage of time has eliminated them from our personality. These infants or young women move in a trivial world, initial framework, which suddenly opens and changes. The imagination and the unimaginable together with the ambiguity arise in situations in which we did not expect to find such events, creating unpublished characters and images that conclude with the outbreak or the final surprise, endowing the story with various senses or no explanation. What we will always have is the language that has created that unique magical story by itself and whose explanation, if it existed, is intrinsic in the voice of Silvina that flows in each story showing us the hidden reality, the limits of it and revealing the thoughts of some characters, who knows whether real or imaginary. As receivers we can only count with her work, with everything it supposes and nothing more. That is what we must do if we want to approach to the writing of Silvina Ocampo, a fusion of poetry and prose that was out of place in her time but has found a fundamental position in the history of Argentine literature of the twentieth century.

## **7. ÍNDICE DE AUTORES**



**A**

Adorno, Theodor W.: 65  
Agostín, Marjorie: 87  
Aira, César: 84, 108, 454  
Alazraki, Jaime: 52, 53, 71, 93  
Alberca, Manuel: 348, 355  
Aldarondo, Hiram: 5, 94, 159, 410, 411, 416  
Almería, L. Beltrán: 320  
Amícola, José: 69, 70, 191, 220, 429  
Anderson Imbert, Enrique : 21, 63, 64, 65, 127  
André, María Claudia : 446  
Aragon, Louis: 26, 175  
Araujo, Helena: 94, 201, 246  
Arias Fernández, Yolanda: 445  
Arias, Abelardo, 251  
Arlt, Roberto: 33, 64, 454  
Arnés, Laura: 92  
Arpes, Marcela, 119  
Artaud, Antonin, 245, 248

**B**

Bachelard, Gaston: 159, 207, 280  
Baeza, Ricardo: 117, 118, 138  
Baktín, Mijail: 144  
Bal, Mieke: 211, 213  
Balbi, María Noemí: 203  
Balderston, Daniel: 5, 70, 92, 94, 135, 247, 258, 465.  
Ballesteros Rosas, Luisa: 189  
Bargalló, Juan: 221  
Barker, Clive: 318  
Barreca, Regina: 383  
Barrenechea, Ana María: 49, 50, 53, 56, 368  
Barrera Linares, Luis: 67, 68  
Barthes, Roland: 121, 425  
Bassnet, Susana: 245  
Bataille, Georges: 86, 245, 253, 257, 266, 268  
Baudrillard, Jean : 243  
Beaurande, R. A. : 392, 393  
Beccacece, Hugo: 240, 274, 380  
Bellmer, Hans: 31  
Bemberg, María Luisa: 111, 191  
Benjamin, Walter: 109  
Bensoussan, Albert: 91  
Bermúdez Martínez, María: 76, 248  
Bessière, Irene: 44, 51, 375  
Bettelheim, Bruno: 78, 123, 429  
Bianco, Pepe: 3, 15, 20, 23, 32, 34-38, 41, 56-60, 77, 79, 108, 109, 135, 139, 140, 185, 412, 420, 443, 450  
Biancotto, Natalia: 83, 122, 288  
Bietti, Óscar: 5, 18, 108

Bioy Casares, Adolfo: 3, 17, 18, 20-25, 33-36, 38, 42, 43, 53-66, 70, 73, 77, 81, 83, 91, 94, 96, 101, 108, 110, 112, 114, 116, 127, 128, 130-135, 138, 139, 140, 207, 209, 221, 229, 347, 345, 378, 407, 412, 420, 422, 424, 433, 444, 447, 464, 465  
Birchwood, Max: 327  
Blake, William, 118, 130, 453  
Blau du Plessis, Rachel: 156  
Bodei, Remo: 308, 321, 322  
Booth, Wayne C.: 378  
Borges, Jorge Luis: 3, 5, 14-17, 20, 21, 23, 33-43, 52, 54-62, 64-66, 70, 73, 82-84, 91-95, 96-98, 101, 104, 105, 110, 112, 113, 116, 117, 127, 128, 130-135, 138-140, 157, 207, 219, 221, 229, 237, 248, 276, 291, 303, 318, 342, 352, 373, 374, 378, 382, 393, 395, 400, 401, 407, 408, 412, 422, 433, 444, 464, 465, 467, 470  
Borges, Norah, 14, 16, 135  
Brecht, Bertolt: 132  
Breton, André: 25-27, 29-33, 48, 185, 321  
Brooke-Rose, Christine: 45  
Brownings, Robert: 409  
Buck, Claire: 103  
Buelo Casal, Gualberto: 323  
Bullrich de Saint, Julia: 16, 35, 86  
Bunge, Delfina: 18, 187  
Butler, Horacio: 14, 16.  
Buzzati, Dino: 413

**C**

Caballo, Vicente E.: 323  
Calabrese, Omar: 96  
Calafell Sala, Nuria: 193, 421  
Calinescu, Matei: 87, 277  
Calvino, Italo: 16, 92, 204  
Callois, Roger: 42, 45, 49, 59, 60, 61, 140, 255  
Cané, Miguel: 56  
Cantero Rosales, M. A.: 86  
Cardeña, Etzel: 325  
Carpentier, Alejo: 33, 41  
Carreño, Antonio: 244  
Carroll, Lewis: 77, 109, 122, 293  
Casas, Ana: 348, 355.  
Castagnino, Raúl H.: 67  
Castellanos, Rosario: 154, 157, 158, 378  
Castex, Pierre-Georges: 49  
Castilla del Pino, Carlos: 246  
Castillo de Berchenko, Adriana: 96  
Cinelli, Juan P.: 113  
Cirlot, J. Eduardo: 28, 29, 231  
Cisplijauskaitė, Biruté: 85

Cixous, Helene: 51, 154, 157  
 Cócaro, Nicolás: 56  
 Codaro, Laura: 125  
 Cohn, Dorrit: 320  
 Colonna, Vincent: 346  
 Cooke, Francis: 157  
 Coquio, Catherine: 425  
 Corbacho, Belinda: 144, 145, 177, 209, 383, 413, 423  
 Cortázar, Julio: 21, 23, 32, 33, 41, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 75, 77, 81, 83, 84, 93, 108, 112, 118, 130, 157, 187, 226, 252, 255, 299, 318, 342, 373, 378, 407, 412, 422, 427, 430, 443, 444, 448, 464, 467  
 Cousins, Samuel: 348  
 Cozarinsky, Edgardo: 5, 42, 96, 114- 116, 184, 448  
 Cruz, San Juan de la: 407  
 Cuesta Abad, J. Manuel: 32  
 Chacel, Rosa, 84, 186, 512  
 Chateau, Jean: 245  
 Chiappori, Atilo: 15, 16, 117  
 Chinchilla, Verónica M.: 48, 78  
 Chirico, Giogio de: 14, 15, 27, 67, 275, 452  
 Chouhy Aguirre, Ana María: 97, 99

## D

Dabove, Santiago: 58, 64, 65, 111  
 Dällenbach, Lucien: 392  
 Dardigna, Anne Marie: 245  
 Daudet, León: 299  
 Dei Cas, Norah: 342  
 Derain, André: 14  
 Díaz, Valentín: 446  
 Dickinson, Emily: 35, 139  
 Dolezel, L.: 220  
 Domínguez, Norah: 442  
 Doubrovsky, Serge: 344, 345, 355  
 Dressler, W. U.: 392, 393  
 Drucaroff, Elsa: 25, 93  
 Duncan, Cynthia: 155, 156, 226  
 Dupouy, Sophie: 280, 301  
 Dupré, E.: 332  
 Durero, Alberto: 219, 262

## E

Enríquez, Mariana: 101  
 Ernst, Max: 27  
 Escarpit, Robert: 378  
 Espinoza-Vera, Marcia: 379  
 Esteban, Ángel: 229  
 Etxebarria, Lucía: 278  
 Ezquerro, Milagros: 189, 434, 448

## F

Fangmann, Cristina: 80, 86, 87, 99, 150, 309, 450  
 Fariña Busto, María J.: 281  
 Felde, Zum: 33  
 Fernández Ariza, Guadalupe: 75, 79  
 Fernández Moreno, César: 100, 512  
 Fernández, Macedonio: 108, 138, 221, 374, 378, 450  
 Fernández, Teodosio: 77, 79, 466  
 Fevré, Fermín: 128  
 Finné, Jean: 51, 52  
 Flores, Ángel: 63  
 Forero, Cristina: 6, 351  
 Foster, Hal: 27, 48  
 Foucault, Michael: 102, 156, 166, 338  
 Fox-Lockert : 94, 158  
 Francomano, Emily: 409  
 Frazer, J.G. : 117, 128, 215  
 Frenzel, Elizabeth : 220  
 Freud, Sigmund: 7, 15, 27, 30, 31, 47-49, 51, 75, 76, 88, 153, 175, 215, 221, 222, 231, 277, 298, 300, 307, 317, 318, 319, 320, 324, 340, 345, 372

## G

Galeota Cjati, Adele: 443  
 Gamero, Carlos: 65, 71, 83, 87, 112  
 García Ardeo, Mariano: 237, 230, 275  
 García Marruz, Fina: 97, 99  
 García Merou, M.: 56  
 García Ramos, Arturo: 53, 77, 80, 81, 373, 436  
 Gardarsdóttir, Holmfrieder: 86  
 Garrigós, Silvia: 14  
 Garro, Elena: 24, 58, 59, 187  
 Gasparini, Philippe: 356  
 Genet, Jean: 139  
 Genette, Gérard: 346, 382, 390, 391, 392, 395, 406, 418, 426  
 Giacometti, Alberto: 27  
 Giardinelli, Mempo: 80, 106, 250, 279, 382  
 Giglio, María Esther: 352  
 Gilbert, Sandra: 156  
 Gironde, Oliverio: 276  
 González Lanuza, Eduardo: 5, 40, 42, 43, 262, 513  
 González Tuñón, Raúl: 276  
 Gorriti, Juana Manuela: 54, 55, 56, 407  
 Gramulio, María Teresa: 38  
 Graña, María Cecilia: 102  
 Green, Julien: 139, 412,  
 Groussac, Paul: 54, 128



Gubar, Susan: 154  
Guerrero, Claudio: 207  
Guide, André: 412  
Guido, Beatriz: 86, 129, 140  
Gusdorf, George: 339

## H

Hanson, Claire: 68, 69, 299  
Hawthorne, Nathaniel: 377  
Hernández, Felisberto: 33, 65, 66, 70, 83,  
94, 112, 187, 221, 434, 464  
Hernández, Juan José: 34, 108, 136, 430  
Herrero Cecilia, Juan: 415, 440  
Hoffmann, E.T.A.: 47, 220, 388  
Hogg, James: 412  
Holmberg, Eduardo L.: 54, 55, 64, 117  
Husso, Gogo: 120  
Hutcheon, Linda: 379

## I

Ilie, Paul: 75  
Israel, Lucien: 336

## J

Jackson, Rosemary: 23, 44, 50, 51, 76, 78,  
258, 372  
James, Henry: 35, 394, 413, 439  
James, William: 308  
Jean Cocteau: 411  
Jeheneson, Myriam Y.: 86  
Jourde, Pierre: 223

## K

Kafka, Franz: 52, 61, 71, 77, 128, 377, 406,  
408  
Kahlo, Frida: 152, 154, 155  
Kayser, Wolfgang: 237, 385, 388  
Keltiber, Diego: 128  
King, John: 34, 38, 40, 104, 105, 116, 247  
Klingenberg, Patricia: 5, 77, 78, 94, 144,  
167, 170, 201, 223, 287, 385, 386, 438,  
455  
Köning, Irmtrud: 58  
Kristeva, Julia: 154, 391  
Kulka, Tomás : 277

## L

Lacan, Jacques : 30, 222  
Lagarde, Marcela : 174, 319  
Lagmanovich, David: 377, 400, 406  
Lancelotti, Mario: 44, 84, 514  
Lange, Norah: 18, 86, 154, 159, 185-187,  
304, 407  
Langowski, Peter : 33, 75

Laplantine, François : 216  
Larreta, María: 102, 159  
Lawrence, James C.: 68  
Leff, Julian P.: 322  
Léger, Fernand: 15, 31  
Leiris, Michel : 27  
Lejeune, Philippe : 111, 340, 341  
Levy-Bruhl: 117, 128  
Levy-Strauss: 117  
Linck, Anouck: 189  
Link, Daniel: 131, 411  
Lispector, Clarice: 245, 407  
López-Luaces, Marta: 184, 197, 249  
Lotman, Juri: 49  
Louis, Annick: 58, 59, 62  
Lovecraft H.P.: 45, 440  
Lozano, Manuel: 79, 285  
Lugones, Leopoldo: 21, 54-59, 65, 98, 117,  
342, 408  
Linás, Julio A.: 33

## M

Mabille, Pierre: 45  
Maci, Alejandro: 111  
Mackintosh, Fiona J.: 77, 86, 92, 201, 211,  
317  
Madanes, Marcos: 111  
Mallea, Eduardo: 33, 35-38, 42, 118  
Man, Paul de: 340  
Mancini, Adriana: 73, 87, 92, 117, 121, 122,  
145, 149, 185, 216, 240, 276, 375, 395,  
446, 447, 450, 451, 453  
Mangin, Annick: 260, 316  
Mansilla, Lucio V.: 56  
Maranguello, Carolina: 447, 453  
Marks, Isaac M.: 322, 323  
Martínez Cabrera, Erika: 229, 271  
Martínez Estrada, Ezequiel: 40, 42, 73, 84,  
104, 138, 139, 400  
Martínez Fernández, José E.: 391, 392, 394  
Martínez Pérsico, Marisa: 83, 185, 429  
Masotta, Oscar: 39  
Mastronardi, Carlos: 38, 118, 138  
Matamoro, Blas: 88, 151, 161, 179, 185,  
197, 428, 434  
Mattalia, Sonia: 130, 131, 132, 184, 185  
Matzarath, Oskar: 238  
Mazas, Luis: 88, 115, 120, 137  
Meneses, Guillermo: 67  
Millais, John Everett: 348  
Molero de la Iglesia, Alicia: 345, 346  
Molloy, Sylvia: 363, 372, 414, 429, 440,  
467  
Montalvo, Juan: 34

Monteleone, Jorge: 375  
Montequin, Ernesto: 102, 113-115, 120,  
121, 122, 239, 249, 258, 352, 377  
Mora Valcárcel, Carmen de: 55  
Moreno, María: 113, 352, 447  
Mújica Laínez: Manuel: 21, 93, 104, 118  
Murat, Petit de : 14  
Murena, H. A.: 42, 57, 58, 59, 249, 351  
Murillo, Verónica: 74

## N

Nandorfy, Marta: 229  
Navarrete Barría, Sandra B. : 144, 307  
Nazareno Bravo : 144  
Neruda, Pablo: 35, 98, 101  
Nuñez Puente, Sonia: 278

## O

Ocampo, Victoria : 3, 5, 13, 17-20, 25, 33,  
34-39, 42-44, 59, 76, 86, 91, 107-110,  
118- 120, 128, 188, 287, 297, 306, 325,  
342, 343, 350, 362, 363, 370, 371, 386,  
409, 417, 423, 443, 464, 466  
Olney, James : 339  
Orecchia Havas, Teresa: 148  
Ostrov, Andrea: 158, 161, 167, 168, 465

## P

Pacheco, Carlos: 67, 68  
Palazuelos, Juan Carlos: 427  
Panesi, Jorge: 4, 284, 287, 343, 346  
Payró, Julio E.: 16, 140  
Paz Leston, Eduardo: 104  
Paz, Octavio: 24, 28, 41  
Pellegrini, Aldo: 33  
Penzolt, Peter: 45  
Peralta, Jorge: 107, 309, 355, 450  
Percas, Helena: 97, 98, 107, 245  
Peri Rossi, Cristina: 70, 86, 378  
Perrault, Charles: 381, 410, 411  
Peyrou, Manuel: 21, 38, 54-56, 58, 60, 64,  
65, 127, 130, 131, 133, 134, 138  
Pezzonni, Eduardo: 41, 71, 73, 76, 103, 112,  
118, 136, 218, 276, 361, 364, 375, 376,  
388, 413, 435, 441, 448  
Piaget, Jean: 185, 186, 214  
Picard, Hans Rudolf: 116  
Pichón Riviere, Marcelo: 77, 91, 93, 148,  
430  
Piglia, Ricardo: 68, 111, 129, 130  
Piña, Cristina: 156, 292  
Piñera, Virgilio: 34, 41, 44, 135-137  
Pizarnik, Alejandra: 3, 15, 24, 33, 35, 41,  
44, 55, 66, 75, 77, 79, 82, 85, 86, 115,

135,152, 154, 187, 212, 245, 248, 259,  
288, 317, 389

Plett, Heinrich F.: 393  
Podlubne, Judith: 19, 36-38, 95, 134, 287,  
309, 363, 371, 417  
Poe, Edgar Allan: 57, 66, 68, 131, 222  
Pozuelo Yvancos, José M.: 356  
Prestigiacomo, Raquel: 433, 439  
Prieto, Adolfo: 64, 93  
Puig, Manuel: 111, 422, 424, 433

## Q

Quintana Docio, Francisco: 393  
Quiroga, Horacio: 54, 55, 57, 59, 65, 68,  
117

## R

Rajoy Feijoo, María D.: 291  
Rank, Otto: 222  
Reisz de Rivarola, Susana: 44, 162  
Revol, Enrique L.: 64  
Rías, Carlos: 115  
Ricouer, Paul: 306, 307, 354  
Riffaterre, Michael: 19  
Ripstein, Arturo: 111  
Risco, Antón: 46  
Rivera, Jorge B.: 129  
Roas, David: 229, 375  
Robert, Martha: 71, 84,  
Rodríguez Escudero, Paloma: 20  
Rodríguez Monegal, Emir: 55, 65, 66  
Roffé, Reina: 117, 454  
Roger, Julien: 186, 187, 189  
Rohrberger, Mary: 67  
Román Echeverri, Carlos G.: 284  
Romero Rozas, Ricardo: 84  
Rosa, Nicolás: 341  
Rosa, Sofía: 112  
Rosarossa, Alejandra: 419  
Rossi, Vicente: 128  
Rosso, Ezequiel de: 129

## S

Sábato, Ernesto: 33, 65, 75, 118  
Saer, Juan José: 128, 130, 354  
Sánchez, Matilde : 4, 92, 170, 206, 230, 447  
Sarduy, Severo : 87  
Sareil, Jean : 379  
Sarlo, Beatriz : 310, 354, 355, 451  
Saslavsky, Luis : 14, 182  
Scheneider, Marcel : 45  
Schneider, Kurt : 326, 331  
Schoo, Ernesto: 43, 135

Schultz de Mantoviani, Fryda: 43, 44, 84, 97, 101  
Secreto, Cecilia: 292  
Selnes, Gisle: 193, 248  
Sesa, Aldo: 104, 118  
Setton, Roman: 131  
Shonagon, Sei: 377  
Showalter, Elaine: 155  
Skłodwska, Elzbieta: 379  
Smith, Sidonie: 340  
Solar, Xul: 14, 16, 138  
Soler Cañas, Luis: 128  
Somers, Armonía: 55, 86  
Speranza, Graciela: 424  
Speratti Piñero, Emma S.: 56  
Spitzer, Manfred: 327, 328  
Suárez Hernán, Carolina: 137, 177  
Swartz Lerner, Lía: 44

## T

Todorov, Tzvetan: 44-47, 49, 50, 51, 53, 54, 61, 71, 74, 76, 78, 111, 131, 186, 318, 347, 363, 368, 398, 441, 445, 465  
Tomassini, Graciela: 5, 84, 94, 95, 99, 106, 107, 108, 114, 115, 310, 377, 416, 417, 430, 450  
Toro, Alfonso de: 424  
Torras, Meri: 281  
Torre, Guillermo de: 35, 36, 38, 72, 118, 140  
Torres Fierro, Danubio: 373  
Tortonese, Paolo: 222  
Tzara, Tristán: 26, 29, 30

## U

Ulla, Noemí: 4, 62, 100, 103, 104, 106, 107, 110, 139, 173, 230, 274, 319, 362, 371, 373, 376, 394, 396, 400, 407, 411, 414, 415, 437, 444, 447, 448, 450, 451, 453  
Unamuno, Miguel de: 393

## V

Valcárcel, Eva: 151  
Valenti, Nora: 442  
Valenzuela, Luisa: 86, 130, 378, 410  
Varela Avellaneda, C.: 99  
Varela, Luis V.: 54, 128  
Vax, Louis: 45, 49, 61  
Vázquez, María E.: 113  
Videira Álvarez, Joana : 318

## W

Walsh, Rodolfo: 127, 128, 130

Warley, Jorge: 37  
Wegs, Joyce: 389  
Wells, Carolyn: 122  
Werner, F.: 298, 299, 303  
Wilcock, Juan Rodolfo: 5, 15, 40, 41, 43, 44, 58, 59, 64, 70, 75, 92, 101, 118, 134, 135, 248, 258, 259, 352, 464  
Wilde, Eduardo: 56  
Wilson, S. R.: 85  
Woolf, Virginia: 35, 94, 128, 154  
Wünsh, Marianne: 52

## Y

Yates, Donald A.: 128  
Yates, Frances A.: 307

## Z

Zanetti, Susana: 113  
Zapata, Mónica: 145, 172, 384  
Zeppegno, Giuiana: 81  
Zubietta, Ana María: 379  
Zullo-Ruiz, Fernanda: 250



## **8. BIBLIOGRAFÍA**



## OBRA COMPLETA DE SILVINA OCAMPO

- Viaje olvidado*. Buenos Aires: Sur, 1937.
- Antología de la literatura fantástica*, con Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires: Sudamericana, 1940.
- Antología poética argentina*, con Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Sudamericana, 1941.
- Enumeración de la patria*. Buenos Aires: Sur, 1942.
- “Autobiografía de Irene”, *Sur*, núm. 117, julio 1944, 12 - 29.
- Espacios métricos*. Buenos Aires: Sur, 1945.
- Los sonetos del jardín*. Buenos Aires: Sur, 1946.
- Los que aman odian*. Con Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Emecé, 1946.
- Sonetos del jardín*. Con dibujos de Héctor Basaldúa. Buenos Aires: Colección La Perdiz, 1946.
- Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Sur, 1948.
- Poemas de amor desesperado*. Buenos Aires: Sudamericana, 1949.
- “Sobre el género policial”, junto a Manuel Peyrou, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, en *Vea y Lea*, 22 de noviembre de 1949, p. 40, Año IV, Núm. 81.
- Los nombres*. Buenos Aires: Emecé, 1953.
- Pequeña antología* (cuentos seleccionados por la autora), Buenos Aires, Editorial Ene, 1954.
- “El perro mágico”, *Mundo Infantil* (338), 1956, 22-24
- “El pescado desconocido”, *El Hogar* (2421), 1956, 22.
- Los traidores*, con Juan Rudolfo Wilcock. Buenos Aires: Losange, 1956.
- La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Sur, 1959.
- Las invitadas*. Buenos Aires: Losada, 1961.
- Tríptico de un jazmín*. Con dibujos de Raoul Veroni. Buenos Aires: Don Francisco A. Colombo, 1961.
- Lo amargo por lo dulce*. Buenos Aires: Emecé, 1962.
- “Imágenes de Borges”, *Cahiers de L’Herne*, 4, 1964: 26-30.
- Los días de la noche*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Amarillo celeste*. Buenos Aires: Losada, 1972.
- El caballo alado, Ilustrado por Juan Marchesí, Ediciones de la flor, 1972, Uruguay.
- “La cara.” *Retratos y autorretratos*. Eds. Sara Facio and Alicia D’Amico. Buenos Aires: Crisis, 1973. 114-18.
- “Silvina Ocampo.” *Mi mejor cuento*. Buenos Aires: Orión, 1973.
- El cofre volante*, Buenos Aires: Editorial Estrada, 1974.
- El tobogán*. Buenos Aires: Estrada, 1975.

*El caballo alado*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976.

*La naranja maravillosa: Cuentos para chicos grandes y grandes chicos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

*Canto escolar*. Buenos Aires: Fraterna, 1979.

*Arboles de Buenos Aires*. Con fotografías de Aldo Sessa. Buenos Aires: Crea, 1979.

*Breve Santoral*. Con dibujos de Norah Borges. Prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1984.

*La torre sin fin*. (Madrid: Alfaguara, 1986) re-editada en Buenos Aires, Sudamericana 2007.

*Y así sucesivamente*. Barcelona: Tusquets, 1987.

*Cornelia frente al espejo*. Barcelona: Tusquets, 1988.

### **Póstumamente:**

*Poesía Inédita y dispersa*, Selección, prólogo y notas de Noemí Ulla, (Buenos Aires: Emecé Editores, 2001).

*Escalas de pasión*, Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2003.

*Invenções del recuerdo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

*Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

*La torre sin fin*, Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

*Ejércitos de la oscuridad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2008.

*The Topless Tower*. Trad. James Womack. London: Hesperus Press, 2010.

*La promesa*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2011.

*El dibujo del tiempo*, Buenos Aires: Lumen, 2014.

### **Antologías de sus obras:**

*Pequeña Antología*. Buenos Aires: Ene, 1954.

*El pecado mortal*. Ed. José Bianco. Buenos Aires: Eudeba, 1966.

*Informe del cielo y del infierno*. Ed. Edgardo Cozarinsky. Caracas: Monte Ávila, 1970.

*Faits Divers de la terre et du ciel*. Trad. François-Marie Rosset. Prólogo de Jorge Luis Borges. Introducción de Italo Calvino. París: Éditions Gallimard, 1974.

*La continuación y otras páginas*. Ed. Noemí Ulla. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

*Páginas de Silvina Ocampo, seleccionadas por la autora*. Ed. Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Celtia, 1984.

*Leopoldina's Dream*. Trad. Daniel Balderston. Prólogo de Jorge Luis Borges. New York: Penguin Books, 1988.

*Las reglas del secreto*. Ed. Matilde Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.



*Poesía completa I*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2002. Póstuma.  
*Poesía completa II*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2003. Póstuma.  
*Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2006. Póstuma.  
*Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. Póstuma.

#### **BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA AUTORA**

- ALDARONDO, Hiram, *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*, Madrid: Pliegos, 2004.
- \_\_\_\_\_, “Barbarrosa y Barbazul: debate paródico entre Charles Perrault, Silvina Ocampo y Luisa Valenzuela”, *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. LXXX, Núm. 6, 2003, 729-742.
- ARAUJO, Helena, “Ejemplos de la niña impura en Silvina Ocampo y Alba Lucía Ángel”, *Hispanamérica. Revista de Literatura*, núm. 38, 1984, 27-35.
- ARIAS Fernández, Yolanda, “Silvina Ocampo, inteligencia y compromiso estético: el secreto, o una aproximación a la poética de la crueldad en Hispanoamérica”, en *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), Madrid: Visor Libros, 2009.
- ARNÉS, Laura, “Reseña sobre *La ronda y el antifaz*: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo”, *Revista Mora*, 17.1, 2011, 1-3. *Scientific Electronic Library Online*. Consultado el 24/10/2012.
- BALBI, María Noemí, “Silvina Ocampo y sus niñas inquietantes”, *CLIJ, Cuadernos de literatura juvenil*, núm. 27, 2008, 28-36
- BALDERSTON, Daniel, “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, *Revista Iberoamericana*, 125, University of Pittsburgh, 1983, 743-752.
- \_\_\_\_\_, “Amo y esclavo, una relación eficaz: Silvina Ocampo y Jean Genet”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1998, núm. 575, 73-86
- \_\_\_\_\_, “Silvia y los religiosos”, *Anclajes*, VIII, diciembre 2004, 345-351.
- BECCACECE, Hugo, “Genial, tierna, tímida, imprevista, imaginativa. *Y así sucesivamente*” en *La Nación*, Buenos Aires, 28/08/1987.
- \_\_\_\_\_, “Silvina Ocampo: genial, tierna, imprevista, imaginativa: Y así sucesivamente”, 318-335 en *Silvina Ocampo: El dibujo del tiempo*, Lumen, Buenos Aires, 2014.
- BERMÚDEZ Martínez, María, “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia”, *Anales de la literatura española*, Universidad de Alicante, núm.16, 2003, 5-38.
- BIANCOTTO, Natalia, “Avatares de la rareza: «Cornelia frente al espejo» (2012), de Daniel Rosenfeld”, en Laura Abratte et. al.; ed. Laura Utrera, *Actas del IV Congreso de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual “Documental / Ficción. Cruces interdisciplinarios e imaginación política”*, Buenos Aires, ASAECA, 2014, 220-227.

- \_\_\_\_\_, “Lewis Carroll precursor de Silvina Ocampo en *La torre sin fin*”, *Actas I Congreso Internacional de Literatura para niños: producción, edición y circulación*, agosto de 2010. 1-6.
- \_\_\_\_\_, “Del fantástico al nonsense. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo”, *Orbis Tertius*, Vol. XX, núm. 21, 2015, 39-50.
- \_\_\_\_\_, “Un homenaje fallido a Carroll: *La torre sin fin*, de Silvina Ocampo”, *Confluente, Revista de Studi Iberoamericani*, Vol. 7, núm. 2, 2015, 182-193.
- BIANCO, José, “Viaje Olvidado” en *Ficción y Reflexión*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988, 148-149.
- \_\_\_\_\_, “Viaje Olvidado”, *El Hogar*, Buenos Aires, 24/09/1937.
- \_\_\_\_\_, “Extravagancias cotidianas”, *Diario Clarín*, (Suplemento de cultura), 16/05/1999. Disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1999/05/16/e-00903d.htm>. Consultado el 12/11/2014.
- BIETTI, Oscar, “Viaje Olvidado, por Silvina Ocampo”, *Nosotros*, Año II, Tomo V, 1937.
- BIOY Casares, Adolfo, “Prólogo” a *Los que aman, odian*, Buenos Aires: Emecé, 1946.
- BORGES, Jorge Luis, “Silvina Ocampo. *Enumeración a la patria*”, *Sur*, 101, febrero 1943, 64-67.
- \_\_\_\_\_, “Prefacio” a OCAMPO, Silvina, *Faits divers de la terre et du ciel*, Paris, Gallimard, 1974.
- CALAFELL Sala, Nuria, “Para-textos corporales. Sobre los cuentos de Silvina Ocampo”, *Cuadernos de Aleph*, n°2, 2007.
- \_\_\_\_\_, “La conjura de la invisibilidad: el sujeto infantil en algunos cuentos de Ana María Matute y Silvina Ocampo”, *Lectora 16*, 2010, 161-175.
- CALVINO, Italo, “Porfiria di Silvina Ocampo”, *Saggi 1945-1985*, Berengui, Mario (ed.), Milán: Mondadori, 1995, 1355-1360.
- CASTELLANOS, Rosario, “Silvina Ocampo y el más acá”, en *Mujer que sabe latín*, México: Sepsetentas, 149-153
- CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana, “Imágenes y contra-imágenes: *La furia y otros cuentos de Silvina Ocampo*”, *América: Cahiers du CRICCAL*, núm. 17, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- CHACEL, Rosa, “Nota a Los que aman, odian”, *Sur*, núm. 143, septiembre de 1946.
- CHIAPPORI, Atilio, “El momento actual de la pintura”, *El Hogar*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1930.
- CHINCHILLA Verónica M., “Silvina Ocampo: lo siniestro está en casa”, *Revista de Lenguas Modernas*, 15, jul. 2011, San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 61-75.

- CHOUHY Aguirre A.M., “Enumeración a la patria, por Silvina Ocampo,” *Verde Memoria*, 1943, núm. 5, 22-23.
- CINELLI, Juan P., “Homenaje a Silvina Ocampo a poco de cumplirse 20 años de su muerte”, *Diario Tiempo Argentino*, 30/10/2013.
- CODARO, Laura, “Los años setenta: la exploración de Silvina Ocampo en la literatura infantil”, *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para niños*, 27 y 28 de septiembre de 2012, La Plata, 2012, 112-118. Disponible en *Memoria Académica*: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1597/ev.1597.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1597/ev.1597.pdf). Consultado el 04/02/2015.
- CORBACHO, Belinda, *Le monde féminin dans l'oeuvre de Silvina Ocampo*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- COZARINSKY, Edgardo, “La ferocidad de la inocencia” prólogo a *Silvina Ocampo: antología esencial*, (ed.) por Mercedes Güiraldes, Emecé, Barcelona, 2003.
- \_\_\_\_\_, “Introducción” a Silvina Ocampo: *Informe del Cielo y del Infierno*, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1970.
- DEI CAS, Norah, “La creación autobiográfica de Silvina Ocampo o lo obvio y lo obtuso del cuento fantástico”, *Le fantastique argentin, Silvina Ocampo et Julio Cortázar, American-cahiers du CRICCAL*, 17, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, 217-233.
- DÍAZ, Valentín, “Como el agua en el agua: formas del no-saber y la influencia en Silvina Ocampo”, en Domínguez, Nora y Mancini, Adriana (coomp.), *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2009.
- DOMÍNGUEZ, Nora y MANCINI, Adriana (coomp.), *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2009.
- DRUCAROFF, Elsa, Entrevista: “Adolfo Bioy Casares. Yo y mi chica”, *El Planeta Urbano* 5, febrero, 1998.
- DUNCAN, Cynthia, “Double or nothing? The Fantastic Element in Silvina Ocampo’s “La casa de azúcar””, *Chasqui*, Vol. 20, Núm. 2, (Nov), 1991, 64-72.
- DUPOUY, Sophie “Silvina Ocampo: un discours sur la création”, *Bulletin Hispanique*, 109-1, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, 262-285.
- ENRÍQUEZ, Mariana, *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, Mariana Enríquez, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.
- ESPINOZA-VERA, Marcia, *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*, Madrid: Pliegos, 2003.

- FANGMANN, Cristina I., "Ese infinito recinto impenetrable. Memoria, olvido y auto-imagen en Silvina Ocampo", *IPOTESI. Revista de Estudios literarios*, Vol. 11, núm. 2, 2007, Universidade Federal de Juiz de Fora, 47-60.
- \_\_\_\_\_, "Delmira Agustini y Silvina Ocampo: escritoras del exceso" en *Mujeres fuera de Quicio. Literatura, arte y pensamiento de mujeres excepcionales*, Marta López Gil (ed.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000, 149-185
- FERNÁNDEZ MORENO, César, "Espacios Métricos", núm. 134, 1946, 82-86.
- FERNÁNDEZ, Macedonio: "La literatura del Dudar del arte (dedicado a Silvina Ocampo)", *Destiempo*, nº3, Buenos Aires, diciembre de 1937.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, "Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo", *Anales de la literatura española*, Universidad de Alicante, núm.16, 2003.
- \_\_\_\_\_, "Horror y fantasía: los relatos de Silvina Ocampo", en Fernández Ariza, Guadalupe (coord.), *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*, Universidad de Málaga: Thema, 2004.
- FORERO, Cristina, "Silvina Ocampo y los reversos de sus tramas", *Pluma y Pincel*, Buenos Aires, mayo de 1976.
- FRANCOMANO, Emily, "Escaping by a Hair: Silvina Ocampo Rereads, Rewrites and Re-Members "Porphyrias's Lover"", en *Letras Femeninas*, vol. XXV, Núm 1-2, 1999, University of Nebraska, Lincoln, 65-77.
- GALEOTA Cjati, Adele, *Le regole dell'enigma. La narrativa di Silvina Ocampo*, Roma: Arache, 2007.
- GAMERRO, Carlos, *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- GARCÍA ARDEO, Mariano, "Laberintos y metamorfosis: estéticas en tensión en Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo", *Amaltea. Revista de microcrítica*, Vol. I, 2009, 77-88.
- GARCÍA MARRUZ, F. "Espacios métricos, por Silvina Ocampo", *Orígenes*, III, núm. 2, 1949, 44-45.
- \_\_\_\_\_, "Pasiones metamórficas: la transformación en algunos relatos inéditos de Silvina Ocampo", *RILCE, Revista de filología hispánica*, Vol.24, núm. 2, 2008, 306-322.
- GARRIGÓS, Silvia, "Silvina Ocampo: pasiones y contradicciones" en *El Bamba Semanario*, Córdoba, 12/12/2012.
- GHIANO, Juan Carlos, "Silvina Ocampo y su realidad", *Ficción*, núm. 22, nov-dic, 1959.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, "Autobiografía de Irene", *Sur*, nº 175, Buenos Aires, 1949, 56-58.
- HERNÁNDEZ, Juan José, "La obra de teatro que escribimos con Silvina Ocampo", *La Nación*, Buenos Aires, 27/10/1999.

- GRAMULIO, María Teresa “Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos”, revista *Punto de Vista*, 34, Buenos Aires, julio-septiembre de 1989, 11-16.
- KLINGENBERG, Patricia, *El infiel espejo: The Short Stories of Silvina Ocampo* (Tesis doctoral), University of Illinois at Urbana, 1981.
- \_\_\_\_\_, “The twisted mirror: the fantastic stories of Silvina Ocampo” en *Letras Femeninas*, Vol. 13, nº 12, 1987.
- \_\_\_\_\_, “The man doubled in the stories of Silvina Ocampo” en *Latin American Literary Review*, Vol.16, núm.32, 1988.
- \_\_\_\_\_, “The grotesque in Silvina Ocampo’s short stories”, *Letras femeninas*, Vol.10, nº1, 1984.
- \_\_\_\_\_, “The Feminine “I”: Silvina Ocampo’s Fantasies of the Subject”, *Romance Languages Annual*, nº 1, 1989.
- \_\_\_\_\_, “Silvina Ocampo frente al espejo”, *The configuration of Feminist criticism and the theoretical practices in Hispanic Literary Studies*, Revista de Literatura Hispánica, INTI, Nº 40-41, 1994-1995.
- \_\_\_\_\_, *Fantasies of the feminine: The Short Stories of Silvina Ocampo*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999
- \_\_\_\_\_, “Literatura como pintura: Images, Narrative and Autobiography in Silvina Ocampo”, *Letras Femeninas*, 32.1, 2006, 251-276.
- LAGMANOVICH, David, “Un relato de Silvina Ocampo”, *Especulo*, Madrid, UCM, NÚM. 29, 2005, disponible en [www.ucm.es/info/especulo/numero29/silvina.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/silvina.html) Consultado el 12/03/3015.
- LARRETA, María, “Había una vez...Silvina Ocampo”, *Gente*, núm. 363, 06/07/1972.
- LINCK, Anouck, “Sangre y poesía: resonancias cinematográficas de Cocteau en “Cielo de Claraboyas” de Silvina Ocampo”, *Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, Réécritures I*, Université Paris-Sorbonne, nº4, Milagros Ezquerro (dir.) y Julien Roger (ed.), 2009, [<https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2015/12/12-linck.pdf>] Consultado el 04/05/2016.
- LOUIS, Annick “Silvina Ocampo et la *Antología de la literatura fantástica*”, *Cahiers du Criccal*, Paris: Université Paris Sorbonne. 255-269.
- \_\_\_\_\_, “Definiendo un género. La Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T.49, núm.2, 2001, 409-437.
- LOZANO, Manuel, *Conversaciones con Silvina Ocampo*, 1987, Citado en Manuel Lozano, “El enigma Silvina Ocampo: la paradoja y lo sublime”, en <http://eldigoras.com/eom/2002/tierra08mlz08.htm>. [Consultado el 06/05/2016].

- MACKINTOSH, Fiona J., *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, Támesis: Woodbridge, 2003.
- \_\_\_\_\_, “Silvina Ocampo (1903-1993)”, en *A companion to Latin American women writers*, Brígida M. Pastor y Lloyd Huges Davies (ed.), Támesis: Woodbridge, 2012.
- MANCINI, Adriana, *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Buenos Aires: Norma, 2003.
- \_\_\_\_\_, “Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte” en *Historia crítica de la literatura argentina*, (ed.) por Noe Jitrik, Tomo IX, Buenos Aires: Emecé, 2004.
- \_\_\_\_\_, “Silvina Ocampo: la vejez de dos tiempos”, *Orbis Tertius*, 2004, IX (10), 1-12.
- \_\_\_\_\_, “Amo y esclavo, una relación eficaz: Silvina Ocampo y Jean Genet”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1998, núm. 575, 73-86
- MANGIN, Annick, *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- \_\_\_\_\_, “L’air du temps dans un conte de Silvina Ocampo”, *Caravelle*, núm. 76/77, diciembre 2001, 559-568.
- MARANGUELLO, Carolina “Pintar la percepción: la mirada oblicua en algunos relatos de Silvina Ocampo”, *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 7-9 de mayo de 2012, 1-7, La Plata. En Memoria Académica: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2366/ev.2366.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2366/ev.2366.pdf). Consultado el 02/03/2015
- \_\_\_\_\_, “Un abismo radiante: visiones en algunos relatos de Silvina Ocampo”, *III Congreso Internacional de Cuestiones Críticas*, Rosario: Abril, MARTÍNEZ Estrada, Ezequiel, “Silvina Ocampo: *Espacios Métricos*”, *Sur*, 137, (febrero 1946), 82-86.
- MARTÍNEZ ESTRADA, E., “Diálogo con Silvina Ocampo”, *La Nación*, 26/11/1961, 18.
- MARTÍNEZ CABRERA, Erika, “Silvina Ocampo, fantástica criminal”, en Montoya, J. y Esteban, Ángel, *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa, “Una lectura genética de *Viaje Olvidado* (1937), de Silvina Ocampo”, *Alma América, In honorem Victorino Polo*, Vol.II, Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández (eds.), Murcia: Editum, 2008, 20-27.
- \_\_\_\_\_, “Resurrección de la infancia y literalidad discursiva en *Viaje Olvidado* de Silvina Ocampo. Un abordaje transdisciplinario de lo fantástico desde la psicología cognitiva”, *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 4, 2012, 1-9.
- MATAMORO, Blas, “Apuntes para un derrumbe”, en *Aspects du récit fantastique rioplatense, textes réunis et présentés par Milagros Ezquerro*, París: L’Harmattan, 1997, 37-44.
- \_\_\_\_\_, *Literatura y oligarquía*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1975.

- MAZAS, Luis, “La realidad es lo único fantástico que nos queda”, *Somos*, 12/08/1977.
- \_\_\_\_\_, “Miedo es no saber qué hay detrás de un árbol”, *Clarín*, 22 de noviembre de 1979.
- \_\_\_\_\_, “Entrevista a Silvina Ocampo”, *Clarín*, 22/11/1979.
- MOLLOY, Sylvia, “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje”, *Sur*, n°320, Buenos Aires, Sept. -Oct, 1969, 15-24.
- \_\_\_\_\_, “Simplicidad Inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, *Lexis* 2.2, 1978, 241-251.
- \_\_\_\_\_, “Sola en casa de la memoria”, en *La Nación*, Suplemento Cultura, 30/07/2006.
- MORENO, María, “Entrevista a Silvina Ocampo” en *Radar*; *Página 12*, 05/10/2005.
- \_\_\_\_\_, *Vida de vivos*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005, 69-78.
- MURILLO, Verónica: “Silvina Ocampo: lo siniestro está en casa”, *Revista de Lenguas Modernas*, núm.15, julio 2011.
- OCAMPO, Victoria, “Viaje Olvidado”, *Sur*, 45, 1937, 118-121.
- ORECCHIA HAVAS, Teresa, “Silvina Ocampo: los lazos de la escritura” en *Actas del XIII Congreso AIH*, (Tomo III), 320-328 Instituto Cervantes, 1998. [Red. 19 de octubre de 2012.
- OSTROV, Andrea, “Vestidura, escritura, sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo”, *Hispanamérica*, Año 25, n° 74, 1996 21-29.
- \_\_\_\_\_, “Género, escritura y reescritura”, *Lectures du genre*, núm: Dissidences génériques et gender dans les Amériques, Tours : Presses Universitaires, 2013, 112-123.
- PANESI, J. y PODLUBNE, J., “Las lecturas de Silvina Ocampo”, *Boletín/5*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, octubre de 1996, 79-89.
- PANESI, Jorge, “El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo”, *Orbis Tertius*, 2004, IX (10), 1-6
- PAYRÓ, Julio E., “La escuela de París”, *Sur*, núm. 71, agosto de 1970.
- PAZ LESTON, Eduardo, *La Opinión*, Buenos Aires, 03/02/1980.
- PERALTA, Jorge, “Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje Olvidado* de Silvina Ocampo”, en *Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM*, n°11-12, 2005/2006, 131-145.
- PERCAS, Helena, “La original expresión poética de Silvina Ocampo”, *Revista Iberoamericana*, vol. XIX, núm. 38, septiembre 1954, University of Pittsburgh, 283-298.
- PEZZONI, Enrique, “Silvina Ocampo” en Pedro Orgambide y Roberto Yahni (eds.), *Enciclopedia de la literatura argentina*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1970): 473-477.
- \_\_\_\_\_, “Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea”, *Revista de Occidente*, núm. 100, 1971.

- \_\_\_\_\_, "Silvina Ocampo: la nostalgia está en el orden", Estudio Preliminar a *La furia y otros cuentos*, Madrid: Alianza, 1982.
- \_\_\_\_\_, "Prólogo" a Silvina Ocampo, *La furia y otros cuentos*, Madrid: Alianza Editorial, 1982 y en *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas, Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA*, Buenos Aires: Norma, 2004.
- \_\_\_\_\_, "Estudio Preliminar", Silvina Ocampo, *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*, Buenos Aires: Celtia, 1994, 13-37.
- \_\_\_\_\_, "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social" en *El texto y sus voces*, Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- \_\_\_\_\_, "Estudio preliminar", *El texto y sus voces*, Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- PICHÓN RIVIÈRE, Marcelo. "Quién se acuerda de Silvina Ocampo". *Revista Confirmado* (10/12/1975), 36-37
- \_\_\_\_\_, "Una escritora que no quiere ser descubierta", *Clarín. Cultura y Nación*, Buenos Aires, jueves 22 de agosto de 1991
- \_\_\_\_\_, "La vida misteriosa de Silvina Ocampo", en *Clarín, Revista Ñ*, 06/09/1998.
- PIÑA, Cristina, "Alejandra Pizarnik y Silvina Ocampo: la legitimación de un espacio transgresor dentro del campo intelectual argentino", en *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*, María Claudia André, Patricia Rubio (comps.), Santiago de Chile: RIL Editores, 2005 pp.167-185.
- \_\_\_\_\_, *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, vol. II, Buenos Aires: Biblos, 2003.
- PIÑERA, Virgilio, "Silvina Ocampo y su perro mágico", *Sur*, núm. °253, Buenos Aires, julio 1958
- PIZARNIK, Alejandra, "Dominios ilícitos", *Sur*, Buenos Aires, 311, marzo-abril, 1968, 91-95
- \_\_\_\_\_, "Cartas a Silvina Ocampo", en *Correspondencia Pizarnik*, Ivonne Bordelois (ed.), Buenos Aires: Seix Barral, 1998, 189-212.
- \_\_\_\_\_, "Dominios ilícitos", en *Prosa Completa*, Barcelona: Lumen, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Diarios*, Barcelona: Lumen, 2013.
- PODLUBNE, Judith, "Las lecturas de Silvina Ocampo", en *Boletín/5*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, octubre, 1996, 79-89.
- \_\_\_\_\_, "Infancia, sueño y relato (algo más sobre la reseña de Victoria Ocampo a *Viaje Olvidado*)", *Orbis Tertius*, 2006, año IX, núm. 12, 1-10.
- \_\_\_\_\_, "Volverse otra": la extrañeza de la voz narrativa en los primeros relatos de Silvina Ocampo", *Caracol*, N° 2, 2011 (Ejemplar dedicado a: Dossiê Século XIX), 236-265.



- \_\_\_\_\_, “Desvío y debilitamiento en la búsqueda narrativa de Silvina Ocampo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2012, 41, 213-229.
- \_\_\_\_\_, *Escritores de Sur: Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Universidad Nacional de Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2012.
- PRESTIGIACOMO, Raquel, “Póslogo LyC”, en Ocampo Silvina, *Cuentos difíciles. Antología*, Buenos Aires: Colihue, 2000.
- RAJOY FEIJOO, María Dolores, “Relato y reflexividad en Silvina Ocampo”, *LEJANA, Revista Crítica de Narrativa Breve*, Núm. 2, 2010, 1-9.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Borges por sí mismo*, Barcelona: Laia, 1984.
- ROFFÉ, Reina, “Silvina Ocampo. La voz cautiva”, *Quimera*, 123, 194, 42-43.
- \_\_\_\_\_, “Sabia locura”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 622, 2002, 17-20.
- ROGER, Julien, «Crise et autoreprésentation. Silvina Ocampo et Norah Lange», *Líneas*, Numéros en texte intégral, 4/ Juillet 2014, Crises et représentations, Partie 2 : Représentations littéraires de la crise. Disponible : <http://revues.univ-pau.fr/lineas/1349>. Consultado el 23/09/2014.
- ROMERO ROZAS, Ricardo, “Aspectos esotéricos en *La furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo” en *Le fantastique argentine: Silvina Ocampo, Julio Cortázar, América. Cahiers du CRICCAL*, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 1997, 309-318.
- ROSA, Sofía, “El espacio transformador en un cuento de Silvina Ocampo y María Inés Silva Vila”, Facultad de Humanidades: Universidad de Montevideo, 2011.
- ROSAROSSA, Alejandra, “Espacio y acontecimiento en la focalización de “La red” de Silvina Ocampo”, en *Estudios de narratología*, Mignon Domínguez (ed.), Buenos Aires: Biblos, 1991, 123-135.
- SCHOO, Ernesto, “Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock: *Los traidores*”, *Sur*, núm. 243, nov-dic, 1956, 97-100.
- SPERANZA, Graciela “La voz del otro: Bioy Casares y Silvina Ocampo”, en *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*, Alfonso del Toro y Susana Regazzoni (eds.), Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2002.
- SUÁREZ HERNÁN, Carolina, “El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 2013, vol.42, 367-378.
- SOLER CAÑAS, Luis, “Dos ignorados precursores de la narrativa rioplatense”, *Histonium*, año XVIII, núm. 210, noviembre de 1965, 57-59.
- TOMASSINI, G. “Complejidad de las formas narrativas en *Autobiografía de Irene* de Silvina Ocampo”, *Anales de la literatura Hispanoamericana*, núm. 12, Ed. Univ. Complutense, Madrid, 1983.

- \_\_\_\_\_, “La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo”, *Anales de literatura Hispanoamericana*, Madrid, 21, 1992, 377-386.
- \_\_\_\_\_, *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1995.
- \_\_\_\_\_, “Mariposas nocturnas: fragmento, reescritura y minificción en *Ejércitos de la oscuridad* de Silvina Ocampo”, *Cuadernos del CILHA*, vol. 11, núm. 2, Mendoza, julio/diciembre 2010.
- TORRES FIERRO, Danubio “Correspondencia con Silvina Ocampo: una entrevista que no osa decir su nombre”, *Plural*, México, noviembre de 1975.
- ULLA, Noemí, “Los caminos de *La furia*” en *Aspects du récit fantastique rioplatense*, Milagros Ezquerro, L’Harmattan, París, 1977
- \_\_\_\_\_, *Silvina Ocampo*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1981.
- \_\_\_\_\_, “Silvina Ocampo: escribir toda la vida”, entrevista, *Vigencia*, Buenos Aires, núm. 49, junio de 1981, 92-102.
- \_\_\_\_\_, “Silvina Ocampo”, *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, del Centro Editor de América Latina, CEAL, 1982
- \_\_\_\_\_, *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires: De Belgrano, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Buenos Aires: Torres Agüero, 1992.
- \_\_\_\_\_, “En memoria de Silvina”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 622, 2002.
- VALENTI, Nora, “Giorgio De Chirico: Huellas de su pintura metafísica en la narrativa de Silvina Ocampo”, en *Ficción y discurso. Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1998.
- VARELA Avellaneda, C. “Silvina Ocampo: *Enumeración a la patria*”, *Sur*, 1943, IV, 386-388.
- VÁZQUEZ, María Esther, “Con Silvina Ocampo”, *La Nación*, 10/09/1978.
- WARLEY, Jorge, “Un acuerdo de orden ético”, revista *Punto de Vista*, 17, Buenos Aires, abril-junio, 1983, 12-14.
- ZANETTI, Susana, “Silvina Ocampo”, *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- ZAPATA, Mónica, *L’esthétique de l’horreur dans les récits courts de Silvina Ocampo*, Tesis doctoral, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1992.
- \_\_\_\_\_, “«No me digas nada: yo te diré quién eres». El engranaje de la estereotipia y el horror ocampianos”, *Orbis Tertius*, 2004, IX, (10)
- \_\_\_\_\_, *Silvina Ocampo. Récits d’horreur et d’humour*, Paris: L’armattan, 2009.

\_\_\_\_\_, “Breves historias de género: las feminidades tramposas de Silvina Ocampo”, *Pandora n° 5: Féminité(s)*, 5/2005, (textos reunidos por Danièle Bussy Genevois y Michèle Ramond), Université Paris 8, 251-262.

ZULLO-RUÍZ, Fernanda, “The Spatial Organization of Rape in Silvina Ocampo’s “El pecado mortal”, *Latin American Literary Review*, Vol.33, núm.65, 2005, 88-108.

## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

AGOSTÍN, Marjorie, *Literatura fantástica en el Cono Sur: las mujeres*, Buenos Aires: Educa, 1992.

AIRA, César, “Arlt”, en *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, núm. 7, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993, 55-71.

\_\_\_\_\_, *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires: Emecé, 2001.

\_\_\_\_\_, *Edward Lear*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos, 1983.

ALBERCA, Manuel, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, núm. 7/8, 2005-2006, 5-16.

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz: “Encuesta a la literatura argentina contemporánea”, *Historia de la Literatura Argentina*, Tomo VI, Buenos Aires: CEAL, 1982.

American Psychiatric Association. (1994). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (4 th ed./DSM-IV). Washington, DC-.

AMÍCOLA, José, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de aprendizaje*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas: Monte Ávila, 1976.

ANDRÉ, María Claudia y RUBIO, Patricia (comps.), *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*, Santiago de Chile: RIL Editores, 2005.

ARAGON, Louis, *La Révolution Surrealiste*, 3, abril 1925.

\_\_\_\_\_, *Chroniques I*, 1918-1932, Ed. Bernard Leuillot, Paris: Stock, 1998.

ARIAS, Abelardo, *Mi mejor cuento*, Buenos Aires: Orión, 1973.

ARPES, Marcela y RICAUD, Nora, *Literatura infantil argentina. Infancia, política y mercado en la construcción de un género masivo*, Buenos Aires: La Crujía, 2008.

ARRETA, Rafael, *Historia de la literatura argentina*, IV, Buenos Aires: Peuser, 1959.

- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Trad, Ernestina de Champourcin, 2º ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- BAEZA, Ricardo (ed.), *Poetas líricos ingleses*, Buenos Aires: W.M. Jackson, 1949.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1994
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid: Cátedra, 1995.
- BALLESTEROS ROSAS, Luisa, *La escritora en la sociedad latinoamericana*, Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle, 1997.
- BARGALLÓ, Juan (ed.), “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis” en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla: Alfar, 1994
- BARRECA, Regina (ed.), *Last laughs, Perspectives on Women and Comedy*, New York / London: Gordon and Breach, 1988.
- BARRENECHEA, Ana María, y SPERATTI Piñero, Emma Susana, *La literatura fantástica en la Argentina*, México: Imprenta Universitaria, 1957.
- BARRENECHEA, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, XXXVII, 80, 1972.
- \_\_\_\_\_, “Ensayo de una tipología de literatura fantástica”, *Textos Hispanoamericanos*, Caracas: Monte Ávila, 1978.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, México: Siglo XXI, 1980.
- BASSNET, Susana, “Coming out of the Labyrinth: women writers in contemporary Latin America”, en John King, (ed.), *Modern Latin American Fiction: a survey*, London-Boston, Faber & Faber, 1987.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona: Tusquets, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Ouvres Complètes II, Ecrits posthumes, 1922-1940*, Paris : Editions Gallimard, 1970. Tomado de Antonio Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid: Gredos, 1982.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Madrid: Cátedra, Madrid, 1998.
- BEAURANDE, R.A. Beurande y Dressler, W.U., *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona: Ariel, 1997.
- BELTRÁN ALMERÍA L., *Palabra transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid: Cátedra, 1992.
- BENJAMIN, Walter, “Una imagen de Proust”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid: Taurus, 1980, 105-125.

- BERTI, Eduardo y COZARINSKY, Edgardo (comp.), *Galaxia Borges*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- BESSIÈRE, Irene, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris : Larrouse, 1974.
- BETTHELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica. Grijalbo/Mondadori, 1977.
- BIANCIOTTI, Héctor, "Juan Rodolfo Wilcock. La felicidad del poeta", *La Nación*, 1/02/1998.
- BIOY CASARES A., BORGES J. L, OCAMPO S., *Antología de la literatura fantástica*, editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965.
- \_\_\_\_\_, *Memorias*, Buenos Aires: Tusquets, 1994.
- \_\_\_\_\_, "Entrevista de Miguel Russo", *Página 12*, Suplemento literario, 11/09/1994.
- \_\_\_\_\_, *Borges*, Barcelona: Destino, 2006.
- BLAU DU PLESSIS, Rachel, "For the Etruscans: Sexual Differences and Artistic Production – The debate over a Female Aesthetics" en Hester Eisenstein y Alice Jardine (eds.), *The Future of difference*, Boston: G. K. Hall, 1980.
- BODEI, Remo, *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*, Madrid: Cátedra, 2002.
- BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus, 1986
- BORGES, Jorge Luis (comp.), *Cuentos argentinos*, Madrid: Siruela, 1986.
- \_\_\_\_\_, "Los monstruos y la risa" en *Cultura y Nación, La Nación*, 8/08/1994.
- BRAVO Nazareno, "El discurso de la dictadura militar argentina (1976-1983). Definición del opositor político y confinamiento, 'valorización' del papel de la mujer en el espacio privado", *Utopía y praxis. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, núm. 22, 2003, 107-123.
- BRECHT, Bertolt, "Über die Popularität des Kriminalromans". Vogt, I, *Der Kriminalroman: Poetik, Theorie, Geschichte*, 2 vols. Munich: Fink. Vol. 2, 315-321., 1971.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, I, París : Gallimard, 1988.
- \_\_\_\_\_, "Second manifesto du Surréalisme" en *La Revolucion Surrealiste*, nº12, 15/12/1929 [traducido al castellano en *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonautas, 2001, p.84]
- BROOKE- ROSE Christine., *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- BUCK, Claire, *Bloomsbury guide, Women's Literature A-Z*, London: Bloomsbury, 1994, 870-871.

- CABALLO, Vicente E., Gualberto Buela- Casal, José Antonio Carrobles, *Manual de psicopatología y trastornos psiquiátricos*, Vol. I y II, “Fundamentos conceptuales, trastornos por ansiedad, afectivos y psicóticos”, Madrid: Siglo XXI Editores, 1995.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra, 1987.
- CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987.
- CALLOIS, Roger, *Teoría de los juegos*, Barcelona: Seix Barral, 1958.
- \_\_\_\_\_, *Au coeur du fantastique*, Paris : Gallimard, 1965.
- \_\_\_\_\_, (sel. y estudio), *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- \_\_\_\_\_, *Correspondance. Roger Callois-Victoria Ocampo*, Odile Felgine (eds), Laura Ayerza de Castillo (colab.), Paris: Stock, 1997.
- CANTERO Rosales, María Ángeles, *El Boom Hispanoamericano de los años 80. Un proyecto narrativo de ser mujer*, Granada: Universidad de Granada, 2004.
- CARREÑO, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid: Gredos, 1982.
- CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias*, México: Universidad Autónoma de México, 1964.
- CASAS, Ana, “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, en *La autoficción, reflexiones teóricas*, Ana Casas Janices (comp.), Madrid, arco Libros, 2012.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco Libros, 2012.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris : Corti, 1968.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos, “Introducción al masoquismo”, en SACHER, Masoch, *La venus de las pieles*, Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- CHATEAU, Jean, *Psicología de los juegos infantiles*, Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1973.
- CIRLOT, Eduardo, *Introducción al surrealismo*, Madrid: Revista de Occidente, 1953.
- \_\_\_\_\_, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona: Labor, 1981.
- CISPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *La novela femenina contemporánea*, Colombia: Anthropos, 1988.
- CIXOUS, Hélène y CLÈMENT, Catherine, *The newly Born Woman*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- CIXOUS, Helene, *La risa de Medusa. Ensayos sobre la escritura*, trad. Ana María Moix, (Barcelona: Anthropos. 1995).
- CÓCARO, Nicolás, *Cuentos fantásticos argentinos*, Buenos Aires: Emecé, 1960.

- COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch : Tristram, 2004.
- COHN, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press, 1978, 11-17.
- COOKE, Francis, *Satan in society*, Chicago: C.F. Vent, 1890.
- COQUIO, Catherine “Le spleen de la beauté : le kitsch de siècle », en *La beauté Convergences*, núm. 5, Cahiers de l’Université de Pau, núm. 16, 1988.
- CORTÁZAR, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, en *Casa de las Américas*, La Habana, vol. II, núm. 15-16, pp. 3-14, 1962.
- \_\_\_\_\_, “Del cuento breve y sus alrededores”, *Último round*, México: Siglo XXI Editores, 1969.
- \_\_\_\_\_, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien*, Année 1975, Vol. 25, núm. 1, 145-151.
- \_\_\_\_\_, “Algunos aspectos del cuento”, en *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Editorial Laia: Barcelona, 1977.
- \_\_\_\_\_, “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” (1976), *Obra Crítica/3*, (ed.) por Jaime Alazraki, Madrid: Alfaguara, 1994, 89-111.
- CRUZ, San Juan de la, *Poesía Completa*, Barcelona: RBA Editores, 1995.
- CUESTA ABAD, José Manuel, “Futuro del surrealismo”, en *El surrealismo y sus derivas: visiones, delirios y retornos*, Eduardo Bécerra, (coord.), Madrid: Abada, 2013.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la « mise en abyme »*, París : Seuil, 1977,
- DARDIGNA, Anne Marie, *Les Chateaux d’Eros*, Paris, Maspero, 1980.
- DAUDET, León, *La rêve éveillé*, París : Bernard Grasset, 1926.
- DERCOURT, J. y J. PAQUET, *Geología*, Barcelona: Editorial Reverté S. A., 1984.
- DOLEZEL, L. “Le triangle du double. Un champ thématique » en *Revue Poétique*, núm. 64, Seuil, 1985, 463-472.
- DOMÍNGUEZ, Nora, *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- DRUCAROFF, Elsa “Pasos nuevos en espacios diferentes”, en *Historia crítica de la literatura argentina: la narración gana la partida*, Vol. XI, Noe Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2000, 461.486.
- DUNCAN, Cynthia, “An eye for and “I”: Women Writers and the Fantastic as a Challenge to Patriarchal Authority”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 40-41, Otoño 1994-Primavera 1995, 233-246.
- DUPRÉ, E., « Les Cénestopathies », *Mouvement Médical*, 23,1913, 3-22.

- ESCARPIT, Robert, “L’humour”, Que sais-je, núm. 877, París, PUF, 1982.
- ENCINAR, Ángeles y VALCÁRCEL, Carmen (eds.), *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid: Visor Libros, 2009.
- ESPINOZA-VERA, Marcia “El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina”, en *Razón y Palabra*, Vol. 15, núm. 73, 2010.
- ESTEBAN, Ángel y MONTOYA, Jesús, *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2009.
- ETXEBARRÍA, Lucía y NÚÑEZ, Sonia, *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona: Destino, 2002.
- FARIÑA BUSTO, María Jesús, “Mujeres de plástico. Representación de la feminidad artificial en escritoras latinoamericanas”, en *Perversas y Divinas: la representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Meri Torras, Isabel Clua y Carme Riera (eds.), Vol. II, Valencia: Ediciones Excultura, 2002, 235-241.
- FELDE, Zum, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*, Tomo II: La Narrativa, Cap.VI. México: Editorial Guaranía, 1954.
- FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe, (coord.), *Literatura Hispanoamericana del siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga: Thema, Universidad de Málaga, 2004.
- FERNÁNDEZ Oscar A. “Notas generales e interdisciplinarias sobre el impresionismo”, *Estudios literarios e interdisciplinarios*, La Plata, UNLP. FAHCE, Departamento de letras, 1968.
- FEVRE, Fermín, *Cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires: Kapelutz, 1974,
- FINNÉ, Jean, *La littérature fantastique. Essai sur l’organisation surnaturelle*, Bruselas: Editions de l’Université de Bruxelles, 1980.
- FLORES, Ángel, “El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana”, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, México: Premiá, 1985.
- FOSTER, Hal, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975.
- FRAZER, J.G., *La rama dorada*, México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- FRENZEL, Elizabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid: Gredos, 1980.
- FREUD, Sigmund, *L’inquietante étrangeté et autres essais*, París : Gallimard, 1985.
- \_\_\_\_\_, “Lo siniestro” en *Obras completas III*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, 2483-2505.
- \_\_\_\_\_, *La interpretación de los sueños*, Vol. I, II, III, Madrid: Alianza, 1968.
- GARCÍA RAMOS, Arturo, *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX. Mímesis y verosimilitud*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1990.



- \_\_\_\_\_, “Mimesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano”, *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 16, Madrid: Ed. Universidad Complutense, 1987, 90-91
- GARDARSDÓTTIR, Holmfríder, *La reformulación de la identidad genérica en la narrativa de mujeres argentinas del fin de siglo XX*, Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, París : Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Ficción y dicción*, Barcelona: Lumen, 1991
- GIARDINELLI, Mempo, *Así se escribe un cuento*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- GILBERT, Sandra, y Gubar, Susan, *La loca en el desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid: Cátedra, 1ª ed. 1979.
- GIGLIO, María Esther, “Inventar la verdad”, *Calrú*, 23/12/1982.
- GRAÑA, María Cecilia (comp.), *La suma que lo es todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- GUERRERO, Claudio, “La infancia, ¿un lugar posible?”, *Grifo* 23, 2011, 4-8. [https://issuu.com/pixelpoema/docs/grifo\\_23\\_\\_infancia\\_y\\_literatura/6](https://issuu.com/pixelpoema/docs/grifo_23__infancia_y_literatura/6). Consultado el 13/03/2016.
- GUIDO, Beatriz “Una poética de la ficción”, 19-38 en *Historia crítica de la literatura argentina, Vol. 9: El oficio se afirma*, Noé Jitrik (ed.), Buenos Aires: Emecé Editores, 2004.
- GUSDORF, G. “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *Suplemento Anthropos*, núm. 29, 1991, 9-18.
- HANSON, Clare, “Hacia una poética de la ficción breve”, 269-280, en *Cortázar, Del cuento breve y sus alrededores*.
- HERDMAN, John, *The Double in the Nineteenth Century Fiction*, London: Macmillan, 1990.
- HERRERO CECILIA, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- HUTCHEON, Linda “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie », *Poétique*, núm. 46, 1981, 140-155.
- \_\_\_\_\_, *A theory of Parody: the Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985, 43-44.
- ILIE, Paul, *The surrealist mode in Spanish literature*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969.
- ISRAEL, Lucien, *L’hysterique, le sexe et le medicin*, Paris : Masson, 1977.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy, the literature of Subversion*, London/New York: Methuen, 1981.

- \_\_\_\_\_, *Literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- \_\_\_\_\_, “Lo oculto de la cultura” en Roas, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, 2001, 141-153.
- JAMES, William, *Principles of psychology*, Nueva York: Holt, 1923
- JAMES, Henry, “El discípulo”, en *El árbol del conocimiento*, Buenos Aires: A-Z, 1994
- JEHENSON, Myrma Yvonne, *Latin American Women Writer: Class, Race and Gender*, Albany: State U. New York P., 1995.
- JOURDE Pierre y Paolo TORTONESE, *Visages du double. Un thème littéraire*. París : Nathan, 1996.
- KAYSER, Wolfgang., *Lo grotesco. Su realización en la literatura y pintura*, Madrid: Machado Grupo de Editores, 2010.
- \_\_\_\_\_, *The grotesque in Art and Literature*, Bloomington: Indiana, Indiana University Press, 1963.
- KING, John, *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, New York: Cambridge University Press, 1986).
- KÖNING, Irntrud, *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Peter Lang: Frankfurt am Main, Bernm New York, 1984.
- KULKA, Tomás, *El kitsch*, Madrid: Casimiro, 2011.
- LACAN, Jaques, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- LAGARDE, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México: UNAM, 5ª ed. 2011.
- LAGMANOVICH, David, *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2006.
- \_\_\_\_\_, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid: Gredos, 1982.
- LAPLANTINE, François, *Las tres voces de la imaginación colectiva*, Barcelona: Granica, 1977.
- LE GOFF, Jaques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona: Paidós, 1977.
- LEFF, Julian P. y ISAACS, A. D., *Psychiatric examination in clinical practice*, Oxford; Boston : Blackwell Scientific Publications ; Chicago, 1990.
- LEIRIS, Michel, *Le Merveilleux*, en Catherine Maubon (ed.), Bruxelles : Didier Duvillez Éditeur, 2000.
- LEJEUNE, P., *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul– Endymion, 1994

- LINK, Daniel (comp.), *El juego de los cautos. Literatura Policial de Edgar A. Poe a P. D. James*, Buenos Aires: La Marca Editora, 2003, 34-39.
- LÓPEZ GIL, Marta (ed.), *Mujeres fuera de Quicio. Literatura, arte y pensamiento de mujeres excepcionales*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- LÓPEZ-LUACES, Marta, *Ese extraordinario territorio: la representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.
- LOTMAN, Jurij, *Die Struktur literarischer Texte*, Munich: Fink, 1972.
- LOVECRAFT, H.P., *Supernatural Horror in Literature*, New York: Ben Abrafamson, 1945.
- MAN, Paul de, "Autobiografía como desfiguración", en Suplemento *Anthropos*, núm. 29, 1991, 113-117.
- MARKS, Isaac M., *Fears and phobias*, New York: Academic Press, 1969.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enríquez, *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra, 2001.
- MASOTTA, Oscar, "Sur o el antiperonismo colonialista", *Revista Contorno*, núm. 7/8, 1956.
- MATTALÍA, Sonia, "Imperio de los sentimientos. Imperio de la angustia", *Pasajes*, nº19, Valencia. Invierno 2005-2006.
- \_\_\_\_\_, *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- MATAMORO, Blas, "Fantástico, fantasía, fantasmas", *Hispanamérica*, núm. 66 (diciembre 1993): 87-97.
- MÉNDEZ FAITH, Teresa, "Entrevista a Cristina Peri Rossi", *Puro Cuento*, núm. 4, mayo/junio de 1987.
- MENESES, Guillermo, "Antología del cuento venezolano", Caracas: Monte Ávila Editores, 1966.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia, "Figuras y significados de la autonovelación", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>. Consultado el 25/01/2016.
- MONTOYA JUÁREZ, J. y ESTEBAN, Ángel, *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009.
- MORA VALCÁRCEL, Carmen de, "La literatura fantástica argentina en los años veinte: Leopoldo Lugones", *En Breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.
- MURENA, H. A., *Ensayos sobre subversión*, Buenos Aires: Sur, 1962.

- NAVARRETE BARRÍA, Sandra Beatriz, “Ficciones de la memoria de género en la novela argentina: nuevas subjetividades para la mujer bajo represión”, en *Revista Nomadías*, noviembre 2013, núm. 18, 43-66.
- OCAMPO, Victoria, “Vida de la revista *Sur*. 35 años de una labor”, núm. 303, 304 y 305, noviembre 1966-abril 1967.
- \_\_\_\_\_, *Autobiografía*, Selección, prólogo y notas de Francisco Ayala, Madrid: Alianza, 1991.
- OLNEY, James, “Algunas versiones de la memoria. Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, *Suplemento Anthropos*, núm. 29, 1991.
- PACHECO, Carlos y BARERRA LINARES, Luis [comp.], *Del cuento y sus alrededores*, Caracas: Monte Ávila, 1993.
- PALAZUELOS, Juan Carlos, *El cuento hispanoamericano como género literario*, Santiago de Chile: Ril Editores, 2003.
- PAZ, Octavio, “El surrealismo”, en *La búsqueda del comienzo (Escritos sobre Surrealismo)*, Madrid: Fundamentos, 1974.
- PERCAS, Helena, *La poesía femenina argentina (1810-1950)*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1958.
- PIAGET, Jean, *La representación del mundo en el niño*, Madrid: Ediciones Morata, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Seis estudios de Psicología*, Barcelona: Planta Agostini, 1993.
- PICARD, Hans Rudolf, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. IV (Año 1981), pp. 115-122.
- PIGLIA, Ricardo, “Tesis sobre el cuento”, *Formas Breves*, Buenos Aires: Editorial Anagrama, 1986.
- PLETT, Heinrich F., “Intertextualidades”, *Criterios*, julio de 1993, 65-94.
- POZUELO YVANCOS, José M<sup>a</sup>, *De la autobiografía*, Barcelona: Crítica, 2005.
- PRIETO, Adolfo, *Diccionario básico de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969
- PUIG, Manuel, *Recuerdos de Tijuana*, Barcelona: Seix Barral Editores, 1985
- QUINTANA DOCIO, Francisco, “Intertextualidad genética y lectura palimpséstica”, *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 15, 1990, 169-182.
- RANK, Otto, *El doble*, Buenos Aires: Orión ediciones, 1976.
- REISZ, Susana, “Ficcionalidad, referencia y tipos de ficción literaria”, *Lexis*, II, 2; 1979, 99-169.

- \_\_\_\_\_, *Voces sexuadas: Género y poesía en Hispanoamérica*, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos: Edicions de la Universitat de Lleida, 1996.
- REVOL, Enrique Luis, "El elemento fantástico en la literatura argentina." *La tradición imaginaria –de Joyce a Borges–*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba (T.E.U.C.O.), 1971. 99-113.
- \_\_\_\_\_, "La literatura fantástica argentina", *Sur*, núm. 348, enero-junio de 1981, 35-40.
- RICOEUR, Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, 1999
- RIFFATERRE, Michael, *Ensayos de estilística textual*, Barcelona: Seix Barral, 1976.
- RIVERA, Jorge B. (comp.), *El relato policial en la Argentina*, Buenos Aires: Eudeba, 1986.
- ROBERT, Marthe, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid: Taurus, 1973.
- ROAS, David, *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, 2001.
- RODRÍGUEZ ESCUDERO, Paloma, "Idea y representación de la mujer en el Surrealismo", *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. 2, núm. 4, 1989, 417-423.
- ROHRBERGER, Mary, *Hawthorne and the modern short story. A study in genre*, (Paris, Hague: Mouton & Co., 1966)
- ROMÁN ECHEVERRI, Carlos G., "Espejos, transparencia, reflejo, contradicción e interacción", *Cuadernos de Música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 6, núm. 1, enero-junio, Bogotá, 2011, 65-80.
- ROSA, Nicolás, *El arte del olvido. Sobre la autobiografía*, Buenos Aires: Punto Sur, 1990
- ROSSO, Ezequiel de, "Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción", pp. 314-341, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Noe Jitrik (ed.), Vol. 7: "Rupturas" dirigido por Celia Manzoni, Emecé, Buenos Aires, 2009.
- RISCO, Antón, *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca: Colegio de España, 1998.
- RUIZ GUIÑAZÚ, Magdalena, *Secretos de familia*, Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- SAER, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral, 2014
- SÁNCHEZ, Matilde, *Las reglas del secreto*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- SAREIL, Jean, *L'écriture comique*, París : PUF, 1984.
- SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires: FCE, 1987.
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México: Siglo XXI Editores, 2006.
- SCHULTZ DE MANTROVANI, Fryda, "Poemas de Amor desesperado", *Sur*, núm. 183, enero 1950, 52-55.

- SECRETO, Cecilia, “El cuerpo posmoderno: continente de neurosis, panóptico del porvenir”, en Cristina Piña, *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, vol. II, (Buenos Aires: Biblos, 2003).
- SELNES, Gisle “The Feminine (Ob)scene of Cruelty on the Fantastic, its Genealogy and Margins”, *Orbis Litterarum*, Singapur, 63:6, 510-528, 2008.
- SETTON, Roman, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Repetición y transformación de los modelos alemanes, franceses e ingleses*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- SCHNEIDER, Kurt, *Clinical Psychopathology*, Nueva York: Grune and Stratton 1959.
- SHOWALTER, Elaine “ Toward a Feminist Poetics”, en *Women’s Writing and Writing About Women*, Mary Jacobus (ed.), 1979. Londres: Croom Helm, 22-41.
- SKŁODWSKA, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 1991.
- SMITH, Sidonie, “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”, *Anthropos* (suplemento), núm. 29, 1991.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México: Premia, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Introducción a la literatura fantástica*, Trad. Elvio Gandolfo, Salamanca: Ediciones Colegio de España, 2003.
- THOMPSON, S., *El cuento folklórico* (Trad. Angelina Lemmo), Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972.
- TORO, Alfonso de, “Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Hacia la literatura medial-virtual”, en *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2002, pp. 135-155.
- TORRAS, Meri, CLUA, Isabel, RIERA, Carmen (eds.), *Perversas y Divinas: la representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Valencia: Ediciones Excultura, 2002.
- TORRE, Guillermo de, *Historias de las literaturas de Vanguardia*, Madrid: Visor Libros, 1965.
- TZARA, Tristan, *Le surréalisme A.S.D.L.R.* núm.4, 1934.
- UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas*, vol. VII, Madrid: Escélicer, 1966-1971.
- VALCÁRCEL, Eva (COORD.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*, A Coruña: Universidade, 1997, 255-264.
- VAX, Louis, *L'Art et la Littérature Fantastique*, Paris: Presse Universitaire de France, 1970.
- VIDEIRA ÁLVAREZ, Joana, “Esquizoanálisis del deseo y literatura fantástica”, BRUMAL, Vol. III, nº2, 2015, 155-175.

- WEGS, Joyce, *The grotesque in Some American Novels of the 1960's*, Doctoral Dissertation, Universidad de Illinois, 1973, 12-14.
- WELLS, Carolyn "Introduction" *A Nonsense Anthology*, (Carolyn Wells comp.), New York: Charles Scribner's Son, XIX-XXXIII.
- WERNER, F., *Diccionario de Parapsicología*, Vol. II, Madrid: Alianza, 1983.
- WILSON, S. R. "Art by Gender: The Latin American Woman Writer", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 6, núm.1, Otoño 1981, 135-137.
- WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona: Seix Barral, 2005.
- WÜNSCH, Marianne, *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1991.
- YATES, Donald Alfred, *The Argentine Detective Story*, Ann Arbor: University of Michigan, 1960.
- YATES, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid: Taurus, 1974.
- ZEPPEGNO, Giuiana, "La transgresión fantástica: imposibles lógicos y abismos de sentido en lo fantástico del novecientos", *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (1, 2008, Madrid), Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.). Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, 2009, 878-891.
- ZUBIETA, Ana María, *Humor, nación y diferencias: Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995, 28-29.





## **9. ANEXOS**



## ANEXO I

### PRESENCIA DE SILVINA OCAMPO EN LA REVISTA *SUR*. PRODUCCIÓN PROPIA O COMENTARIOS A SU OBRA

Con respecto a las intervenciones de Silvina, quien además de traductora y redactora fue miembro del comité de redacción desde 1944, publicó los siguientes títulos por orden cronológico.

Dibujo, núm. 2, 1931.

Cuento, “La siesta en el cedro”, núm. 26, noviembre, 1936.

Cuento, “El cuaderno”, núm. 38, 1936.

Cuento, “Sábanas de tierra”, núm. 42, marzo, 1938.

Cuento, “La inauguración del monumento”, núm. 49, octubre, 1938.

Poemas, “El perro de Cornelio Agripa” y “Palinuro insomne”, núm. 58, julio, 1939.

Poemas, “San Isidro” y “Buenos Aires”, con dedicatoria a Victoria Ocampo, núm. 62, noviembre, 1939.

Poema, “La estatua de Adrogué”, núm. 69, junio, 1940.

Poema, “Plegaria de una señora del Tigre”, con dedicatoria a Jorge Luis Borges, núm. 73, octubre, 1940.

Poema, “Lot, los ángeles y la estatua”, núm. 75, diciembre, 1940.

Poema, “Saúl” núm. 78, marzo, 1941.

Poemas, “Santa Verónica” y “Simón el negro”, núm. 80, mayo, 1941.

Poema, “A una persona dormida”, núm. 89, febrero, 1942.

Poema, “Doce epitafios de nubes chinas grabados en las piedras de una terraza”, núm. 92, mayo, 1942.

Poema, “A Francia en 1942”, núm.95, agosto, 1942.

Poema, “Del diario de Porfiria”; núm. 103, abril, 1943 (pp. 46-48).

Poema, “Estrofas a la noche”, núm.106, agosto, 1943.

Poema, “Sonetos del río”, núm. 110, diciembre, 1943.

Traducción junto a Patricia Canto de “Aflicción de la niñez” de Thomas de Quincey, núm. 112, febrero, 1944, (pp. 59-74).

Poema, “Formas de la música”, núm. 115, mayo, 1944, “Homenaje a Jean Giraudoux” (p.68).

Cuento, “Autobiografía de Irene”, núm. 117, julio, 1944.

Poema, “Memoria irremisible”, núm. 131, septiembre, 1945 (pp. 43-45).

Nota de César Fernández Moreno a *Espacios Métricos*, núm. 134, 1946 (pp. 82-86).

Poema, “El maleficio”, núm. 142, agosto, 1946 (pp. 29-33). En el número siguiente, el 143, de diciembre (1946) se anuncia la publicación por parte de la editorial de *Espacios métricos*, definido según las dotes de pasión, fantasía, realidad, misterio en la depurada expresión poética.

Nota a *Los que aman, odian*, por Rosa Chacel, núm. 143, septiembre, 1946. En la reseña, la española define a la novela como “concluyentemente poética”<sup>1</sup>, censura el exceso de nombres anglosajones, “que dan al libro cierto carácter de disfraz, enturbiando la pureza del propósito pues no es necesario”<sup>2</sup>. Define la novela policial como pragmática, como “exclusión de lo superfluo y profusión de lo necesario.”<sup>3</sup>

Poema, “Diálogo de la Diosa”, núm. 150, abril, 1947.

Poema, “Lamento de Abdurrahmán /Lamento de la Palma”, con dedicatoria a Jorge Luis Borges, núm. 152, junio, 1947.

Traducciones de poemas de A.E. Housman, “My Dreams Are of a Field Afar” (“Mis sueños son de un campo muy lejano”), Walter de La Mare, “All that’s Past” (“Todo lo que está en el pasado”), Victoria Sackville-West, “The Greater Cats” (“Los gatos más grandes”), Stephen Spender, “The Separation” (“Separación”), Edith Sitwell, “Colonel Fantock” (“El coronel Fantock”), Edith Muir, “Merlin” (“Merlín”), David Gascoyne, “Chambre d’hôtel” (“Chambre d’hôtel”), Kathleen Raine, “Invocation” (“Invocación”) y “The Silver Stag” (“El ciervo plateado”); núms. 153, 154, 155, 156 “La literatura inglesa contemporánea”, julio-agosto, 1947.

Anuncio de la publicación de “Los sonetos del jardín” por Silvina Ocampo, con 12 ilustraciones de Héctor Basaldúa y editado por La Perdiz, núm. 159, noviembre, 1947.

Cuento, “El impostor” núm. 164-165, junio y julio, 1948 (pp. 9-34); continúa en el número 166, de agosto de 1948 (pp. 61-85) y en el siguiente, de septiembre del mismo año (pp. 32-49).

Poema, “Canto”, núm.170, diciembre, 1948.

---

<sup>1</sup> Rosa Chacel, “Nota a *Los que aman, odian*”, *Sur*, 143, (septiembre de 1946): 76.

<sup>2</sup> *Ibid.* 80.

<sup>3</sup> *Ibid.* 81.

Nota de Lanuza sobre “Autobiografía de Irene”, núm. 175, mayo, 1949 (pp. 56-58). Dice del cuento homónimo “el recuerdo del porvenir resulta no menos melancólico que el del pasado y desde luego más descorazonador por su irrevocable capacidad determinadora, despiadadamente evidenciada por un presente que lo corrobora, inútil reiteración de lo que ya fuera previamente vivido”. De “Epitafio Romano” comenta sus repeticiones, el retorno inestable que provoca un dramatismo tratado con un suave tono. Señala el “modo de contar femenino” y que el material narrativo ha sido rescatado, traído de “la tierra incógnita de los sueños”.

Nota de Fryda Schultz sobre *Poemas de amor desesperado*, núm. 183, enero, 1950 (pp. 52-55).

Anuncio, de “San Isidro”, núm. 184, febrero, 1950, obra de Victoria Ocampo con un poema de Silvina y 68 fotos de Gustav Thorlichen.

Poema, “El oblicuo espejo”, núm. 192-194 (“1931-1951”), octubre-diciembre, 1950, (pp. 117 a 120).

Poema, “Imprecación al mar”, núm. 206, diciembre, 1951 (pp. 27-28).

Cuento, “La continuación”, núm. 217-218, noviembre-diciembre, 1952 (pp. 27-33).

Cuento “La raza inextinguible”, núm. 224, septiembre-octubre, 1953 (pp. 18-19).

Cuento, “Las fotografías”, núm. 225, noviembre-diciembre, 1953 (pp. 25-27).

Poema, “Testimonio para Marta” núm. 237 (“Por la reconstrucción nacional”), noviembre-diciembre, 1955, (pp. 46-47).

Nota, “Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock: *Los traidores*”, por Ernesto Schoo, núm. 243, noviembre-diciembre de 1956 (pp. 97-100). Schoo define el drama como una tragedia poética en la *que todo transcurre como en un sueño*.

Nota, “Silvina Ocampo y su perro mágico”, por Virgilio Piñera núm. 252, julio-agosto, 1958 (pp. 108-109).

Poema, “Poema para una muerte efímera”, núm. 256, enero-febrero, 1959 (pp.1-4).

Nota, “Dos juicios sobre *La Furia*” por Eugenio Guasta y Mario Lancelotti, núm. 264, mayo-junio, 1960 (pp. 62-66).

Cuento “El médico encantador”, núm. 265, julio-agosto, 1960 (pp.22- 25).

Ensayo, “Pintura que supera las declaraciones del prólogo; Pintores argentinos en el Museo Nacional de Bellas Artes” por Hugo Parpagnoli, núm. 266, septiembre-octubre, 1960. Sobre los cuadros de Ocampo, Fernández Muro, Grilo, Hans Aebi, Clorindo Testa.

- Cuento, “Acto de contrición”, núm. 268, enero-febrero, 1961 (pp. 71-74).
- Cuento, “Yo”, núm. 272, septiembre–octubre, 1961 (pp.47 a 57).
- Nota, “*Las invitadas*, Silvina Ocampo”, por Mario A. Lancelotti, núm. 278, septiembre-octubre, 1962, (pp. 74-76). El autor señala la importancia de los personajes infantiles en la colección como representantes de la inocencia, pero irresponsables por este motivo tanto de su crueldad como de su ternura. Remarca, como tantos otros, su estilo sencillo, su sutileza, su preferencia por el espacio urbano, como la anécdota se vuelve fatal, morbosa, continua notando la transfiguración que sufren los personajes.
- Poema, “Me hablan las estampas de los santos”, núm. 282, mayo-junio, 1963 (pp. 21-24).
- Nota, “Silvina Ocampo: *Lo amargo por lo dulce*” por Fryda Schultz de Mantovani, núm. 282, 1963 (pp. 94-97).
- Poema, “Monólogo”, núm. 298-299 (“*Aniversario 1931-1966*”), enero-febrero, 1967 (pp. 39-40).
- Ensayo, “Dominios ilícitos”, por Alejandra Pizarnik, núm. 311, marzo-abril, 1968, (pp. 91-95).
- Ensayo, “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje”, por Silvia Molloy, núm. 320, septiembre-octubre, 1969 (pp.13-24).
- Cuento, “La inauguración del monumento”, núm. 330-331 (*Antología del cuento*), enero-diciembre, 1972.
- Poemas, “La estatua de Adrogué” y “Poema para una muerte efímera”, núm. 332-333, (especial *Primera Antología Poética*), enero-diciembre, 1973.
- Poema, “El ramo”, núm. 346 (especial *Victoria Ocampo 1890-1979: Homenaje*) enero-junio, 1980.

## ANEXO II

AUTORES Y OBRAS INCLUIDOS EN LA PRIMERA EDICIÓN DE LA *ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA* (SUDAMERICANA, BUENOS AIRES, 1940).

Prólogo, por Adolfo Bioy Casares

Max Beerbohm, “Enoch Soames”.

George Loring Frost, *Memorabilia*.

Alexandra David-Neel, “La persecución del maestro”.

María Luisa Bombal, “Las islas nuevas” (Desaparece en la siguiente edición).

Jean Cocteau, “El busto” (Desaparece en la siguiente edición).

Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

James George Frazer, *Balder the beautiful*.

Tsao Hsue-Kin, “El espejo de viento y luna”.

Léon Bloy, *Le mendiant ingrat*.

Santiago Dabove, “Ser polvo”.

Petronio, “El lobo”.

Lord Dunsany, “Una noche en una taberna”.

G. K. Chesterton, “El árbol del orgullo”.

W. W. Skeat, *Malay magic*.

Macedonio Fernández, “Tantalia”.

I. A. Ireland, “Final para un cuento fantástico”.

Holloway Horn, “Los ganadores de mañana”.

W. W. Jacobs, “La pata de mono”.

G. K. Chesterton, *The man who knew too much*.

Alexandra David-Neel, Parmi les mystiques et les magiciens du Tibet.

Don Juan Manuel, “El brujo postergado”.

Léon Bloy, *Le vieux de la montagne*.

Franz Kafka, “Josefina la cantora o El pueblo de los ratones”.

Ramón Gómez de la Serna, “Peor que el infierno”.

Leopoldo Lugones, “Los caballos de Abdera”.

James Joyce, *Ulysses*.

Guy de Maupassant, “¿Quién sabe?”.

François Rabelais, “Cómo descendimos en la isla de las herramientas”.

Las 1001 noches, “Historia de Abdula, el mendigo ciego”.

Olaf Stapledon, *Star maker*.  
Eugene Gladstone O'Neill, "Donde está marcada la cruz".  
Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*.  
Giovanni Papini, "La última visita del caballero enfermo".  
Ramón Gómez de la Serna, "La sangre en el jardín".  
Manuel Peyrou, "La noche incompleta" (Desaparece en la siguiente edición).  
Franz Kafka, "Ante la ley".  
Lewis Carroll, *Through the looking-glass*.  
Edgar Allan Poe, "La verdad sobre el caso de M. Valdemar".  
John Aubrey, *Miscellanies*.  
Saki, "Sredni Vashtar".  
Chuang Tzu, *Libro de Chuang Tzu*.  
Giles, *Una cita en Confucionism and its rivals*.  
May Sinclair, *Donde su fuego nunca se apaga*.  
Manuel Swedenborg, "Un teólogo en la muerte".  
José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*.  
Villiers de L'Isle Adam, "La esperanza".  
Gustavo Weil, "Historia de los dos que soñaron".  
H. G. Wells, "El caso del difunto mister Elvisham".  
Richard Wilhelm, "La secta del loto blanco".  
Tsao-Hsue-Kin, "Sueño infinito de Pao Yu".  
Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta, "El destino es chambón".  
Thomas Bailey Aldrich, *Works*.  
Rudyard Kipling, "El cuento más hermoso del mundo".

*ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA*, 2ª EDICIÓN (SUDAMERICANA, BUENOS AIRES,  
1965)

Adolfo Bioy Casares, Prólogo y posdata al prólogo.  
Ryunosuke Agutagawa, "Sennin" (Nueva incorporación a esta edición).  
Ah'med Ech Chiruani, "Los Ojos Culpables" (Nueva incorporación).  
Thomas Bailey Aldrich, "Sola y su alma".  
John Aubrey, "En forma de canasta".



Max Beerbohm, "Enoch Soames".

José Bianco, "Sombras suele vestir" (Nueva incorporación).

Adolfo Bioy Casares, "El calamar opta por su tinta"(Nueva incorporación).

León Bloy, "¿Quién es el rey?".

León Bloy, "Los goces de este mundo".

León Bloy, "Los cautivos de Longjumeau" (Nueva incorporación).

Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbag, Orbis Tertius".

Jorge Luis Borges y Delia Ingenieros, "Odin" (Nueva incorporación).

Martín Buber, "El descuido" (Nueva incorporación).

Richard F. Burton, "La obra y el poeta" (Nueva incorporación).

Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta, "El destino es chambón".

Thomas Carlyle, "Un auténtico fantasma".

Lewis Carroll, "El sueño del rey".

Jean Cocteau, "El gesto de la muerte"(Nueva incorporación).

Julio Cortázar, "Casa tomada" (Nueva incorporación).

G. K. Chesterton, "El árbol del orgullo".

G. K. Chesterton, "The Man who knew too".

G. K. Chesterton, "La Pagoda de Babel" (Nueva incorporación).

Chuang Tzu, "Sueño de la mariposa".

Santiago Dabove, "Ser polvo".

Alexandra David Neel, "Glotonería mística".

Alexandra David-Neel, "La persecución del maestro".

Lord Dunsany, "Una noche en una taberna".

Macedonio Fernández, "Tantalia".

James G. Frazer, "Vivir para siempre".

George Loring Frost, "Un creyente".

Elena Garro, "Un hogar sólido" (Nueva incorporación).

Giles, "El negador de milagros".

Ramón Gómez de la Serna, "Peor que el infierno".

Ramón Gómez de la Serna, "La sangre en el jardín".

Holloway Horn, "Los ganadores del mañana".

I. A. Ireland, "Final para un cuento fantástico".

W. W. Jacobs, "La pata del mono".

James Joyce, "Definición del fantasma".  
James Joyce, "May Goulding".  
Don Juan Manuel, "El brujo postergado".  
Franz Kafka, "Josefina la cantora o El pueblo de los ratones".  
Franz Kafka, "Ante la ley".  
Rudyard Kipling, "El cuento más hermoso del mundo".  
"Historia de Abdula, el mendigo ciego", Las 1.001 noches.  
Liehtse, "El ciervo escondido" (Nueva incorporación).  
Villiers de L'Isle Adam, "La Esperanza".  
Leopoldo Lugones, "Los caballos de Abdera".  
Guy de Maupassant, "¿Quién sabe?".  
Edwin Morgan, "La sombra de las jugadas" (Nueva incorporación).  
H. A. Murena, "El gato" (Nueva incorporación).  
Chiao Niu, "Historia de zorros" (Nueva incorporación).  
Silvina Ocampo, "La expiación".  
Eugene Gladstone O'Neill, "Donde está marcada la cruz".  
Giovanni Papini, "La última visita del caballero enfermo".  
Carlos Peralta, "Rani" (Nueva incorporación).  
Barry Perowne, "Punto muerto" (Nueva incorporación).  
Petronio, "El lobo".  
Manuel Peyrou, "El Busto" (Nueva incorporación).  
Edgard Allan Poe, "La verdad sobre el caso de M. Valdemar".  
François Rabelais, "Como descendimos en la isla de las herramientas".  
May Sinclair, "Donde su fuego nunca se apaga".  
Saki (H. H. Munro), "Sredni Vashtar".  
W. W. Skeat, "El pañuelo que se teje solo".  
Olaf Stapledon, "Historias universales".  
Manuel Swedenborg, "Un teólogo en la muerte".  
"El encuentro", de la dinastía de T'Ang. (Nueva incorporación).  
Tsao Hsue Kin, "El espejo de viento y luna" (Nueva incorporación).  
Tsao Hsue Kin, "Sueño infinito de Pao Yu".  
Gustavo Weil, "Historia de los dos que soñaron".  
H. G. Wells, "El caso del difunto mister Elvisham".

Juan Rodolfo Wilcock, "Los Donguks" (Nueva incorporación).

Richard Wilhelm, "La secta del loto blanco".

G. Willoughby Meade, "Los ciervos celestiales" (Nueva incorporación).

G. Willoughby Meade, "La protección por el libro" (Nueva incorporación).

Wu Cheng En, "La sentencia" (Nueva incorporación).

José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*.

### ANEXO III

#### ÍNDICE DE SUS CUENTOS COMPLETOS

##### *Viaje Olvidado, 1937*

Cielo de claraboyas	La cabeza pegada al vidrio
Esperanza en Flores	El corredor ancho del sol
El vestido verde aceituna	Nocturno
El Remanso	Extraña visita
El caballo muerto	La calle Sarandí
La enemistad de las cosas	El vendedor de estatuas
Eladio Rada y la casa dormida	Día de Santo
El pasaporte perdido	Diorama
Florindo Flodiola	El Pabellón de los lagos
El retrato mal hecho	El mar
Paisaje de trapecios	Viaje olvidado
Las dos casas de Olivos	La familia Linio Milagro
Los funámbulos	Los pies desnudos
La siesta del cedro	La casa de los tranvías

##### *Autobiografía de Irene, 1948*

Epitafio romano  
La red  
El Impostor  
Fragmentos del Libro Invisible  
Autobiografía de Irene

##### *La furia y otros cuentos, 1959*

La liebre dorada	El verdugo
La continuación	Azabache
El mal	La última tarde
El vástago	El vestido de terciopelo
La casa de azúcar	Los sueños de Leopoldina
La casa de los relojes	Las ondas
Mimoso	La boda
El cuaderno	La paciente y el médico
La sibila	Voz en el teléfono
El sótano	El castigo
Las fotografías	La oración
Magush	La creación
La propiedad	El asco
Los objetos	El goce y la penitencia
Nosotros	Los amigos
La furia	Informe del Cielo y del Infierno
Carta perdida en un cajón	La raza inextinguible

### ***Las invitadas, 1961***

Tales eran sus rostros  
La hija del toro  
Éxodo  
Carta bajo la cama  
La revelación  
Amelia Cicuta  
El almacén negro  
La escalera  
La boda  
El progreso de la ciencia  
Visiones  
El lecho  
Anillo de humo  
Fuera de las jaulas  
Isis  
La venganza  
El novio de Sibila  
El Moro  
El siniestro del Ecuador  
El médico encantador  
El incesto  
La cara de la palma

Los amantes  
Las termas de Tirte  
La Vida clandestina  
La peluca  
La expiación  
El fantasma  
La gallina de mebrillo  
Celestina  
Icera  
El crimen perfecto  
El lazo  
Amor  
El pecado mortal  
Rhadamanthos  
El hórreo  
El árbol grabado  
Carta de despedida  
La pluma mágica  
El diario de Porfiria Bernal  
Las invitadas  
La piedra  
Los mastines del templo de Adrano

### **Los días de la noche, 1970**

Hombres animales enredaderas  
Amada en el amado  
Cartas confidenciales  
Ulises  
Las vestiduras peligrosas  
Atinganos  
Las esclavas de las criadas  
Ana Valerga  
El enigma  
Celestino Abril  
La sogá  
Coral Fernández  
Livio Roca  
Clavel  
Albino Orma

Anamnesis  
Clotilde Ifrán  
Malva  
Fidelidad  
El chasco  
Mi amada  
Amancio luna, el sacerdote  
La muñeca  
Los grifos  
La divina  
Paradela  
Nueve perros  
Keif  
Carl Herst

### **El cofre volante (cuento infantil), 1974**

### **El tobogán (segunda parte de *El cofre volante*), 1974**

### **El caballo alado (cuento infantil), 1976**

### **La naranja maravillosa (cuentos infantiles), 1977**

Los dos ángeles  
Los ruseñores de Biriaturú

La naranja maravillosa  
El pescado desconocido

Icera  
El amigo de Gabriel  
El moro  
Fuera de las jaulas  
Timbó  
El niño prodigio

La sogá  
La liebre dorada  
Viviana la curiosa  
Chingolo  
Ulises  
La lucecita

***Y así sucesivamente, 1987***

Inauguración del monumento  
La música de la lluvia  
El bosque de Tarcos  
El automóvil  
La lección de dibujo  
Casi el reflejo de la otra  
El sombrero metamórfico  
El secreto del mal  
George Selwyn  
La fiesta del hielo  
El rival  
Sábanas de tierra

La pista de hielo y de fuego  
La cabeza de piedra  
La sinfonía  
Las conversaciones  
Pier  
Algo inolvidable  
Y así sucesivamente  
El destino  
Memorias secretas de una muñeca  
El en bosque de los helechos  
El cerrajero

***Cornelia frente al espejo, 1988***

Cornelia frente al espejo  
Soñadora compulsiva  
Del color de los vidrios  
Los libros voladores  
Jardín de infierno  
El piano encendido  
La máscara  
Con pasión  
La alfombra voladora  
El zorzal  
El sillón de nieve  
Arácnidas  
El banquete  
Los retratos apócrifos  
Los celosos  
El mi, el si, el la  
El para otra  
Amé dieciocho veces pero recuerdo

Ocho alas  
La próxima vez  
Permiso para hablar  
Intenté salvar a Dios  
La nube  
Miren como se aman  
Color del tiempo  
El miedo  
Atropos  
El encuentro  
Los enemigos de los mendigos  
La caja de bombones  
Leyenda del aguribay  
La begonia chica  
La nave  
Okno, el esclavo  
Anotaciones

solo tres

**ANTOLOGÍAS**

***El pecado mortal, selección de José Bianco 1966***

***Informe del cielo y del Infierno, introducido por Edgardo Cozarinsky 1970***

Los objetos

El Moro

Los Amantes  
El pecado mortal  
La Raza inextinguible  
Fuera de las jaulas  
Sábanas de tierra  
La revelación  
La paciente y el médico  
La gallina de membrillo  
El Expiación  
Las Fotografías  
Visiones

El Lecho  
Anillo de humo  
El castigo  
Las Invitadas  
Autobiografía de Irene  
Tales eran sus rostros  
La siesta en el cedro  
La furia  
El Diario de Porfiria Bernal  
Informe del Cielo y del Infierno

***La continuación y otras páginas, prólogo de Noemí Ulla, 1981 y 1992***

***Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora, estudio preliminar de Enrique Pezzoni, 1984***

***Las reglas del secreto, seleccionado y prologado por Matilde Sánchez, 1991***

***Las repeticiones y otros relatos inéditos, 2006***

La mujer inmóvil  
La calesita  
El estereotipo  
Las repeticiones  
La cara adversa  
La ciudad de arena  
Albo Zoinak  
Diálogos con un pañuelo  
La voz  
Silencio y oscuridad  
Los amantes  
El arrepentido

La conciencia  
Cedro  
Las nuevas leyes de la perspectiva  
La santa  
Las predicciones  
El zorro  
Las metamorfosis  
Por causa del hombre  
La persecución  
El jardín encontrado  
Teodora  
El milagro

**Novelas Cortas**

*El vidente*

*Lo mejor de la familia*

**Apéndice**

Fragmentos no incluidos en [*Lo mejor de la familia*]

***Ejércitos de la oscuridad, 2008.***

Inscripciones en la arena  
Ejércitos de la oscuridad  
Epigramas  
Analectas

