

Raisa Gorgojo Iglesias es licenciada en Filología Románica por la Universidad de Oviedo. En la actualidad trabaja como profesora en la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de Ragusa, Sicilia. Este libro pretende ser la culminación de sus investigaciones realizadas en Miami University (Ohio), donde obtuvo su máster, y durante sus estudios de doctorado en Género y Diversidad en la Universidad de Oviedo. Sus intereses van desde la literatura contemporánea al cine o la cultura pop, analizados con perspectiva de género. Además de publicaciones académicas, también ha escrito artículos para varios fanzines, así como cuentos y poemas.



Los cuentos de Silvina Ocampo son el perfecto ejemplo de cómo la mirada no es libre, sino que el acto de escribir siendo mujer nace de la divergencia. La lectura crítica aquí propuesta es como una telaraña que busca patrones temáticos entrecruzados: la muerte, el olvido, los cuerpos disciplinados o las identidades frágiles son algunos de los motivos recurrentes. Todos los cuentos de Silvina Ocampo suscitan preguntas universales, pero enunciadas desde la especificidad innegable de la escritura de mujeres.



DECIR SIN SER VISTA

*Benilde*

## DECIR SIN SER VISTA: SUBVERSIÓN NEOBARROCA EN LOS RELATOS DE SILVINA OCAMPO

*Raisa Gorgojo Iglesias*



*B. n. i. d. e.*





**DECIR SIN SER VISTA:  
SUBVERSIÓN NEOBARROCA  
EN LOS RELATOS DE  
SILVINA OCAMPO**

*B. Benid. D. e.*

---

**DECIR SIN SER VISTA: SUBVERSIÓN NEOBARROCA EN LOS  
RELATOS DE SILVINA OCAMPO**

Raisa Gorgojo Iglesias

**Asociación cultural Benilde,  
Mujeres&culturas,  
Culturas&Mujeres**  
2018  
<http://www.benilde.org>  
Sevilla-España

**DISEÑO**  
Bane

**IMAGEN DE PORTADA**  
Silvina Ocampo

**ISBN 978-84-16390-83-0**

Colección Benilde Narrativa. Nº 9  
Directora: Eva Moreno Lago

Comité científico: Elena Jaime de Pablos, Universidad de Almería; Nikica Mihaljevic, Universidad de Spalato, Croatia; Alejandra Moreno Álvarez, Universidad de Oviedo; María Michaela Coppola, Universidad de Trento, Italia; Rocío González Naranjo, Universidad de Limoges, Francia; Margherita Orsino, Universidad de Toulouse, Francia; Ernestina Pellegrini, Universidad de Florencia, Italia; Claudia Pazos Alonso, Universidad de Oxford, Reino Unido; Michèle Ramond, Universidad Paris VIII; Milagros Ezquerro San José, Universidad de París-Sorbonne, Francia; Malgorzata Godlewska, Universidad Ate-neum de Gdansk, Polonia; Carmen Ramírez Gómez, Universidad de Sevilla; Alexandra Astudillo, Universidad de San Francisco (USFQ), Quito, Ecuador; Juan Aguilar Fernández, Universidad de Castilla La Mancha.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

**DECIR SIN SER VISTA:  
SUBVERSIÓN NEOBARROCA  
EN LOS RELATOS DE  
SILVINA OCAMPO**

**RAISA GORGOJO IGLESIAS**



Introducción: el Neobarroco de las mujeres	11
Estudiar la invisibilización de la experiencia de las mujeres	15
Breves apuntes sobre el Neobarroco: de lo local a lo universal	19
Los relatos cortos de Silvina Ocampo: un caso de estudio neobarroco.	39
1.1 Hibridismo y marginalidad: un contexto para la narrativa de Ocampo.	39
1.2 El pasado usable de Silvina Ocampo: la memoria individual frente a la colectiva.	44
1.3 La lengua y el estilo en Silvina Ocampo: la búsqueda de una herramienta propia.	53
1.3.1 Recursos y herramientas discursivas en los cuentos de Silvina Ocampo.	66
1.4 Mensajes en código: géneros y estrategias para verdades incómodas.	72
1.4.1 Lo fantástico como marco teórico.	74
1.4.2 La construcción social de la realidad y su relación con lo fantástico.	77
1.4.3 Lo fantástico como tematizador de lo marginal.	79
1.4.4 Ser-no ser, estar-no estar: topicalizaciones de la realidad a través de lo fantástico.	83
Los ejes del universo narrativo ocampiano.	89
2.1 Identidades inestables: memoria y ficción, olvido y muerte.	96
2.2 La propia memoria y la propia muerte: apuntes para analizar “Anotaciones”.	105



2.3 Muerte, transmigración y reencarnación en la poética de Ocampo.	110
2.3.1 Relatos de reencarnación	114
2.3.2 Relatos de resurrección	127
2.4 El miedo como vértebra de la poética de Ocampo.	133
2.5 Otra nueva existencia: relatos de metamorfosis.	144
2.6 La fragmentación del sujeto: relatos de dobles.	154
El hábitat y los habitantes del universo ocampiano.	177
3.1 Cuerpos rebeldes e identidades dóciles: la arquitectura corporal desde distintas órbitas de la marginalidad.	187
3.1.1 El silencio asfixiante y la desobediencia del cuerpo a la disciplina mental.	192
3.1.2 Objetos maravillosos: fotografías y retratos.	202
3.2 Escritura y agencia, o cómo la muerte escapa al encierro.	208
3.2.1 Objetos inquietantes: el vestido.	216
3.3 Enfermedad, monstruosidad y cuerpos que se rebelan a la normatividad	224
3.4 El cuerpo y la voz infantiles: apuntes sobre silencio, sumisión y libertad.	231
“Hombres, animales y enredaderas”: el terror indescriptible a dejar de existir	235
Bibliografía y obras citadas	245

*A mi padre.*



## Introducción: el Neobarroco de las mujeres

*“Use what is dominant in a culture to change it quickly.”  
Jenny Holzer, Truisms.*

Este trabajo se ha concebido desde el análisis del Neobarroco con perspectiva de género para cuestionar qué obras han sido incluidas y excluidas del canon, proponiendo como ejemplo práctico el estudio de la obra cuentística de Silvina Ocampo como el caso más llamativo de olvido o invisibilización, habiendo sido autores del mismo círculo (tales como Borges, Cortázar o Bioy Casares) ampliamente analizados en monografías y trabajos dedicados al Neobarroco latinoamericano.

Las cuestiones de género han sido desatendidas en los estudios neobarrocos, aun siendo este un modo de analizar la realidad y los artefactos culturales que permiten la expansión de la periferia de lo aceptable. Así, del mismo modo que el escritor latinoamericano considera el pasado materia usable, utilizando la terminología de Parkinson Zamora (2004), se encuentra un paralelismo con la tarea de *re-escritura* y de *re-vision* que Adrienne Rich (1972) asigna a la mujer que decide ser sujeto agente y crear un texto. Dentro del caso específico de la literatura latinoamericana (de la cual se ocupa este trabajo tanto por su focalización sobre Silvina Ocampo como por el vínculo entre los estudios neobarrocos y Latinoamérica) hay que entender que la configuración del canon latinoamericano en los años del *boom* literario y el nacimiento de los *Latin American Studies* en Estados Unidos obedecía a criterios comercialistas (Waldron 2013) y, por lo tanto, tenía un claro sesgo de género. La propia Isabel Allende declaró (2003, 2017) en repetidas ocasiones su sorpresa ante el modo en que la crítica clasificaba su obra, lo cual es otro motivo más para plantearse si la literatura de mujeres se denosta y marginaliza por ser esencialmente diferente, o si es que el canon

está construido dentro de unos límites muy específicos que sólo permite la inclusión de un cierto modo de escribir, siendo la diferencia sinónimo de exclusión.

Existe una vasta literatura a propósito del caso neobarroco latinoamericano, y sin embargo, poca profundización en la obra de autoras y artistas mujeres. Un caso paradigmático es la obra de Gamero (2010), que analiza la obra de Silvina Ocampo de modo casi reticente, basándose más en lo que la diferencia de los demás autores incluidos en su estudio que en lo que la une a ellos. Resulta sorprendente, porque tras un análisis del Neobarroco como paradigma cultural global, y no sólo local, se constata que las herramientas discursivas que sirvieron (y continúan vigentes) para la configuración de unos textos con mensajes subversivos o, al menos divergentes, con respecto a la narrativa oficial, pueden ser aplicables a la especificidad de la literatura de mujeres.

En el caso concreto de Silvina Ocampo, siendo mujer y latinoamericana, convergen tanto la tarea de *re-visión* como la de reutilización del pasado. El objetivo de este trabajo es, precisamente, analizar las estrategias discursivas propias de Ocampo (lenguaje, estilo, modo de cultivar lo fantástico) para concluir que, efectivamente, su tarea como escritora latinoamericana y el resultado de la misma no difieran tanto de los textos de sus coetáneos, ampliamente estudiados y reconocidos como autores canónicos de lo fantástico y neobarroco.

Para defender este punto de vista, se abordarán los ejes temáticos que cohesionan los cuentos de Ocampo. En 2011, Karen Karbo publicaba *How Georgia Became O'Keefe*, explicando de modo biográfico cómo la pintora pasó de ser una joven anónima a una artista reconocida: el objetivo de estas páginas es paralelo, si bien dejando de lado consideraciones biográficas. Se pretende realizar un estudio independiente al paradigma ya establecido, pues la meta no era comprobar si Ocampo encajaba en la tradición sino analizar en qué modo ella se servía de la tradición para innovar (o perpetuar) las coordenadas establecidas para la narrativa breve fantástica. En otras palabras, el objetivo era analizar cómo Silvina, hermana de Victoria y mujer de Bioy Casares (mo-

dos de llamarla presentes en numerosos prólogos y artículos) pasó a ser Ocampo. Un ejemplo clásico de esa invisibilización es la literatura en torno a *la Antología de la literatura fantástica*, curada y prologada a tres manos por Ocampo, Borges y Bioy Casares: tal y como Annick Louis recoge,

frecuentemente la autoría se atribuye, sin reservas, a Borges y Bioy Casares; otras veces, la presencia de Silvina es justificada en función de las sabidas relaciones personales (esposa de Bioy, amiga de Borges) (...) El hecho de que el año de publicación de la antología sea el del casamiento de Silvina y Bioy, con Borges como testigo, contribuye a acentuar este desplazamiento y a transformar la actuación de Silvina en una mera anécdota, una prueba más de los vínculos personales, un acontecimiento sin proyección literaria. (2001: 409)

El mundo editorial también tiene su parte: así, las ediciones de *Los que aman, odian* de Emecé y Tusquets que recogen en portada tanto el nombre de Ocampo como el de Bioy Casares, son indexadas por Amazon y La Casa del libro únicamente bajo el nombre del autor masculino.<sup>1</sup> Abundando en la invisibilización de la figura de Ocampo y de su obra, encontramos el aporte que hace el diario *El Mundo* en un artículo sobre Victoria Ocampo (subrayado nuestro):

En los últimos tiempos, cabría añadir, la figura de Victoria habría quedado ensombrecida en la misma medida en que ha comenzado a brillar la de su hermana Silvina, que era -digámoslo así- *el ser etéreo y misterioso de la familia Ocampo*, en contraposición a la resuelta y fuerte primogénita. Como se sabe, *Silvina Ocampo era la mujer de Adolfo Bioy Casares, el*

<sup>1</sup> A día 24 de diciembre de 2017, una búsqueda en Amazon España y en La Casa del Libro que incluya los términos "silvina ocampo + los que aman odian" da cero resultados, si bien ambas plataformas cuentan con ejemplares del libro en su catálogo.

*gran amigo de Borges*, una circunstancia que dirigía al autor de *El Aleph* hacia la amistad con Victoria por una vía añadida a la de la admiración literaria.<sup>2</sup>

Las hermanas Ocampo quedan definidas por su papel en la vida de los grandes hombres de las letras masculinas, pero no sólo: abundan los adjetivos para describir a Silvina Ocampo, sin que ninguno de ellos haga referencia a su faceta como escritora, pintora o intelectual. Esa subordinación de Ocampo también se lleva al terreno fraternal, comentando Victoria los primeros cuentos de Silvina publicados en la revista *Sur* con cierta condescendencia y siendo siempre la hermana pequeña la secundaria en los circuitos intelectuales del momento, y la olvidada en los que estarán por venir. La biografía de Silvina Ocampo publicada por la periodista Mariana Enríquez (2014) juega en el título, *La hermana menor*, con ese olvido forzado y esa subordinación. Y es que Silvina Ocampo no publicaba ensayos o monografías reflexionando sobre su propia obra literaria (narrativa o poética) ni sobre su propia pintura. Tampoco tenía un proyecto político o literario público, y ella misma reflexiona sobre su propio modo de escribir huyendo de intelectualismos y desde la humildad.

A partir del análisis de algunos de sus cuentos, se establecen en este trabajo las coordenadas básicas del género fantástico de Ocampo: fragmentación de la identidad, muerte, memoria, realidad y ficción. La reescritura es una constante en todo su corpus narrativo, en plena consonancia con las tareas del escritor latinoamericano y de la escritora a las que se aludía previamente. A lo largo del análisis propuesto, se individualizan los recursos netamente neobarrocos de Ocampo, incluyendo un comentario más específico de ciertos motivos o tópicos de lo fantástico reelaborados por Ocampo: el doble, el monstruo o el objeto maravilloso. Estas temáticas (así como la presencia infantil en sus cuentos o el estudio de lo *kitsch* y grotesco en Ocampo) han sido ampliamente examinadas en otras publicaciones, pero el análisis que

---

<sup>2</sup> Unamuno P. "Victoria Ocampo: editora, mecenas... y escritora." *El Mundo*, 9 Jul. 2016 [Recuperado el 23/11/2017] <http://www.elmundo.es/cultura/2016/07/09/577fc2f5e5fdeaac5e8b45a0.html>

aquí se presenta no sólo pretende integrar estas cuestiones en el marco teórico del Neobarroco, sino también atender a la especificidad de la escritura de mujeres, con atención al modo en que estos motivos se relacionan con dos pilares de la crítica feminista: la construcción y narración del propio cuerpo y la propia voz.

Las conclusiones de este trabajo pretenden ser unos apuntes hacia una nueva poética del Neobarroco esbozados a partir de la vivisección de los cuentos de Ocampo, que ejemplifica cómo el Neobarroco no debe servir en exclusiva a los estudios de clase, género o latinoamericanos, sino que las categorías pueden entrelazarse en un único estudio. Estas perspectivas no deben ser necesariamente independientes, sino que de un análisis conjunto pueden obtenerse nuevos puntos de vista.

### **Estudiar la invisibilización de la experiencia de las mujeres**

Otra cuestión que motivó la redacción de este trabajo fue preguntarse si, no hay estudios sobre Silvina Ocampo como escritora neobarroca porque, simplemente, no lo es. La mera ejecución y la conclusión de este trabajo prueban que sí puede hablarse de Ocampo bajo una perspectiva neobarroca, pero que parte de los estudios sobre el Neobarroco adolecen de una masculinización del canon. Esta cuestión de base no es muy diversa de la pregunta que automáticamente se hace desde fuera del ámbito feminista cuando se habla del silenciamiento de las voces de mujeres: ¿no será que no hay tantas mujeres en el canon porque no escribían o lo hacían peor? Sobre el número de mujeres a lo largo de la historia, baste simplemente subrayar la cantidad de trabajos de archivo dedicados a recuperar la obra y la voz de estas mujeres silenciadas. Recuérdese, además, que “women have had a literature of their own all along” (Showalter, 1978:10) y que la literatura escrita por mujeres es un hecho continuo en la historia, pero objeto de un silenciamiento y una marginalización que hace imperativa la existencia de una investigación *ad hoc*.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> El silenciamiento de las mujeres no ha sido sólo literario, sino también académico. En el mes de marzo de 2017 el profesor de la Universidad de Virginia Bruce Holsinger lanzó el *hashtag* #thanksfortyping (gracias



Desafortunadamente, ese tipo de estudios (así como los análisis de índole similar al presente, mirados a expandir un paradigma cerrado mediante un ejercicio de crítica feminista) no tienen gran repercusión en los medios de comunicación de masas, contribuyendo a perpetuar esa confusión general de etiquetas, a saber: “literatura de mujeres”, “literatura para mujeres”, “literatura femenina”, o, incluso, “literatura para chicas”. Sirva como ejemplo de esta confusión en términos de marketing artículos de la prensa online tales como el publicado en la web feminista *Jezebel*, titulado “Men Are Apparently Adopting Ambiguous Pen Names To Sell Psychological Thrillers to Women”<sup>4</sup> y que da cuenta de cómo una firma de hombre en un género en pleno éxito editorial condiciona la compra del libro, al no confiar los fans en la recreación de la voz femenina narradora por parte de un sujeto masculino.

Este tipo de hechos, teniendo en cuenta que para conseguir una mayor credibilidad fueron las mujeres quienes adoptaron seudónimos o usaron siglas ambiguas, prueban que no sólo la literatura escrita por mujeres se consideró desde un punto de vista crítico un hecho casi excepcional (siendo analizadas las obras indiscutiblemente fundamentales, creemos, con cierto paternalismo), sino que cierto tipo de géneros e historias se adscriben automáticamente al amplio pero incierto ámbito de lo femenino. El razonamiento que se esconde detrás es muy simple: el *thriller* psicológico actual, por ejemplo, es cosa de mujeres, y un hombre seguro que no lo sabe escribir del modo que el fan espera; aplicando esta teoría, las grandes novelas canónicas (del realismo decimonónico al realismo sucio) si no están firmadas

---

por mecanografiar) recogiendo capturas de pantalla obtenidas de Google Books de autores hombres que agradecían a sus esposas su trabajo en la sombra. Sus tareas iban desde mecanografiar, pasar a limpio o corregir a hacer parte del trabajo de su investigación. Además de recibir como único crédito un agradecimiento, el nombre de estas profesionales siquiera era incluido, eran reducidas al sintagma “mi esposa”. En este tweet, se recoge el trabajo de una “mi esposa” que no sólo mecanografió, sino que corrigió los borradores del trabajo, y además, realizó todo el trabajo paleográfico de transcripción y edición de manuscritos del siglo XVI: @bruceholsinger. “This one is AMAZING. “My wife” did his paleography for him: transcribed, edited, and corrected from 16th-c. editions. #ThanksForTyping.” Twitter, 26 mar. 2007, 6:12 am. [twitter.com/bruceholsinger/status/845986748274561024/photo/1](https://twitter.com/bruceholsinger/status/845986748274561024/photo/1) [último acceso: 26/03/2017]

<sup>4</sup> Faircloth, Mary. “Men Are Apparently Adopting Ambiguous Pen Names to Sell Psychological Thrillers to Women.” *Jezebel*. 17 Jul. 2017. <http://jezebel.com/men-are-apparently-adopting-ambiguous-pen-names-to-sell-1796983376> [Último acceso: 18/07/2017].

por un hombre, seguro que no estarán escritas igual de bien, o seguro que no contarán historias tan universales.

En definitiva, este tipo de publicaciones no sólo dan por sentado un modo de escribir, sino también de leer, segregando el hecho literario mediante un criterio del todo ajeno a él. Es ahí donde sin embargo está la clave de la pregunta anteriormente planteada, en el concepto de *peor*. El gusto está educado en base a unas expectativas estéticas y argumentales que se construyen sobre lo normativo y mayoritario; el mercado editorial, no sólo los trabajos académicos, son reflejo de ello, aprovechándose además de esta situación para configurar sus catálogos y elegir sus producciones en torno a unas expectativas creadas por y desde ambos ámbitos.

Esta situación es especialmente relevante en el 2017 en que el llamado Occidente vive un aparente idilio con el feminismo: es el llamado *marketplace feminism* (término acuñado por Andie Zeisler en *We were feminists once*) una estrategia publicitaria que se aprovecha del filón comercial del *girl power* dado que, a fin de cuentas, las mujeres suponen más del 50% del total de consumidores, y el nuevo contexto social hace imperativo que el marketing apele a las nuevas necesidades de una mujer soltera e independiente, no de la ama de casa con poder decisivo sobre la compra familiar. Este *marketplace feminism*, en realidad, minimiza el potencial impacto que las ideas feministas podrían tener en el mercado incluyéndolas en él, vendiendo cualquier tipo de producto como si fueran ideados para el empoderamiento de las mujeres, sin ninguna decisión efectiva detrás para conseguir un cambio real en su situación.

El pensamiento feminista se despoja entonces de cualquier tipo de ideal potencialmente subversivo y se vende como un bien de consumo más: el sistema absorbe lo antisistema y no sólo hace que forme parte de él, sino que además lo deconstruye y vende. La literatura en tanto que bien de consumo, como se ya se ha apuntado, también está sujeta a los mandados del *marketplace feminism* lo cual dificulta la tarea de la crítica feminista: los bordes y la inaccesibilidad no se van diluyendo, sino que sus

contornos se refuerzan aún más, potenciando la distancia entre lo central y lo periférico.

En otras palabras, la literatura escrita por mujeres en un contexto de estrategias de *marketplace feminism* no será más leída y vendida por y para todos, sino que continuará restringida en una sección y dirigida a un público concreto, perpetuando lo central o universal como masculino. En el ámbito académico se da una situación similar cuando proliferan los trabajos e investigaciones sobre “cuestiones femeninas” sin ningún proyecto feminista detrás, o sin un marco teórico adecuado: hablar de identidades no masculinas ergo no centrales (mujeres, queers, transexuales) de este modo, a lo único que contribuye es a compartimentalizar la literatura y a afianzar las categorías de primera y de segunda.

¿Significa eso que el canon está condenado a ser otro instrumento más de opresión y que deben rechazarse, o cuanto menos, cuestionar los clásicos de la literatura? No necesariamente: el punto de partida debe encontrarse en un proceso de *re-visión* de estos textos y de construcción de una tradición literaria propia, pareja a una reapropiación de la agencia. La escritora y la artista, en su afianzamiento como sujeto y no como objeto, rechaza implícitamente el mapa cultural que pone a lo masculino como universal y supedita o paternaliza lo femenino, reduciéndolo a un nicho de mercado o a un tema de investigación secundario. Si, tal y como afirmó Kate Millet “en virtud de las condiciones sociales en que nos hallamos sometidos, lo masculino y lo femenino, constituyen, a ciencia cierta, dos culturas y dos tipos de vivencias radicalmente distintos.” (1970:80), no sólo el canon debe abrirse a esos discursos considerados periféricos, sino quienes los enuncian deben ser los agentes mismos de ese proceso de *re-visión* y de reescritura, según la propuesta de Adrienne Rich.

Re-*visar* significa reevaluar la realidad y concebirla como verdaderamente multifacética, no unitaria (y masculina), y cuestionar el concepto de universalidad. De ese modo, se incluirán y nivelarán textos, imágenes y experiencias de una parte de los miembros de la sociedad que, si bien comparten la misma cultura, nacen en ella y articulan sus discursos según una confi-

guración preestablecida y común, nunca están al centro sino en diversos grados de privilegio. Releer y reescribir, (en definitiva, re-*visar*) culmina con la creación de nuevos artefactos culturales que presentan de modo diverso el propio cuerpo, la propia imagen, la propia identidad y la propia experiencia condicionada por éstos y el modo en que se perciben. No se trata de un ejercicio de rechazo, sino de un ejercicio de recuperación de la agencia, de convivir con la mirada externa en un contexto en que la mirada propia sea igualmente legítima y válida.

Este trabajo, en definitiva, ha sido un ejercicio de *re-visión* de una parte del canon, el Neobarroco, apoyado en la obra cuentística de Silvina Ocampo. Si bien en una cultura determinada, bajo un paradigma concreto y en un contexto específico los textos e imágenes se construyen con unas herramientas determinadas, tales herramientas pueden combinarse de modo tal que se crea un producto diverso. Una crítica feminista de este producto pretende proponer que los discursos alternativos son una respuesta a lo normativo y terminan de contar toda la historia y no sólo una parte de ella, por lo cual no deberían ser etiquetados como específicos o secundarios, sino como parte de una sola gran narración.

### **Breves apuntes sobre el Neobarroco: de lo local a lo universal**

Expandir el concepto de Barroco más allá del siglo XVIII y superar al mismo tiempo el desprecio inherente a la etiqueta “barroquismo” fue una constante entre crítica, artistas y escritores de principios del siglo XX. Más allá de la superficialidad estética, los ámbitos académico y artístico tienen una intuición genial y vuelven la vista atrás para reivindicar un arte y una ideología que fue más allá de lo estético como instrumento para difundir el mensaje contrarreformista: el Barroco empieza a analizarse como expresión de una crisis moral común, como búsqueda frenética de una identidad que no es una ni inmutable, de una sociedad y de un espíritu cuestionados y cuestionables. La Verdad y los mensajes unívocos ya no existen y la Europa de

principios del siglo XX no podía estar más receptiva a tal mensaje.

La disolución del yo es paralela al surgimiento de las grandes ideologías del siglo XX que buscan exaltar a las masas como si fueran un único ser y unirlos por un único fin: el ansia de uniformizar lo múltiple trae como consecuencia la censura de lo diverso y el miedo hacia ello, porque lo que no es único y asimilable en el todo es anómalo y errante, caos y peligro. Mientras tanto, arte y literatura hacen de la inestabilidad su principal tema y recurso, creando desde la incerteza: por ejemplo, el Surrealismo rompía con la tónica analítica y destructiva para sintetizar todo en un modo nuevo de ver la realidad, explotando la atracción por el caos y la oscuridad. Las fechas de publicación del manifiesto dadaísta (1923) y futurista (1909) marcan una temprana y casi súbita ruptura con las certezas y el inmovilismo de la sociedad decimonónica.

La realidad se descompuso en pedazos que tienen tanta importancia por sí mismos como en el conjunto total al que pertenecen. Tal proceso es paralelo, o tal vez consecuencia, de una conciencia del saberse múltiple: no sólo la masa es uniforme pero diversa en el análisis de lo particular, sino también el individuo se revela como fragmentado en partes no semejantes entre sí ni a la identidad total que conforman. Y no sólo eso: al tomar conciencia de sí mismo, según la concepción hegeliana del ser, el individuo se ve obligado a solicitar el reconocimiento de su existencia al otro. De ahí, Lacan elabora su dialéctica del amo-esclavo: como consecuencia de construir la identidad propia en presencia y diálogo de la otredad, el otro se convierte en amo de nuestro ser.

Lacan no sólo influyó la literatura de su tiempo, sino que se vio marcado por ella: la ruptura del (Neo)Barroco con el Romanticismo, de las vanguardias con la pintura clásica y de Lacan con Freud responden a un contexto general cuyas correspondencias son difíciles de ignorar. Elizabeth Roudinesco (2001) dice de las ideas de Lacan que “todo está deformado, es como si fuera Freud, pero desmesurado.”, y poco hay tan barroco como el derroche o la desmesura. En esa misma línea, compárese la teoría

de Lacan sobre la fragmentación del ser y la construcción de la identidad en presencia del otro con estos versos que el heterónimo de Pessoa, Álvaro de Campos, escribió en los años cuarenta:

Começo a conhecer-me. Não existo.  
Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros  
me fizeram,  
Ou metade desse intervalo, porque também há  
vida...<sup>5</sup>

El paralelismo no sólo es sintomático de la crisis de una época, sino que el primer verso recuerda al "Soy obstinado. Desaparezco"<sup>6</sup> de Lacan. El poeta, al empezar a ser consciente de su propia identidad, se da cuenta de su no-identidad, de cómo está hecha del deseo (lo imaginario de Lacan) y lo que los demás hicieran (entendido no sólo en la dialéctica amo-esclavo, sino también como lo simbólico). La sentencia de Lacan parte de la obstinación y sitúa su pensamiento en lo real. Desaparecer escapa a la simbolización de la no existencia, pero el hecho de que pueda ser una ilusión del ser y por tanto, pertenecer a lo imaginario, no resuelve la problemática del ser fragmentado: encierra las mismas ansiedades y la misma crisis del yo.

Al mismo tiempo, es en este el momento cuando arte y literatura juegan con la identidad y con los significados, con las máscaras y los personajes, con la posibilidad de ser uno y de ser muchos y de que un mensaje, al ser emitido, se convierta en múltiple y no en uno solo. Piénsese en Pirandello, de nuevo en Pessoa o en Borges, que desdoblaron sus páginas en la creación de mil mundos paralelos, reales y ficticios, poblados de heterónimos, ortónimos e identidades enmascaradas.

La identidad personal era múltiple y cuestionable, y la realidad circundante hostil o indiferente a la unicidad. El otro es una ficción, y el yo, imposible de individuar: la masa es ina-

<sup>5</sup> En Pessoa, Fernando. *Poesías de Álvaro de Campos*. Lisboa: Atica, 1993. La palabra *intervalo*, como las brechas y los pliegues, serán fundamentales en este trabajo, porque es en los accidentes orográficos de la superficie lisa de la normatividad donde se producen los textos neobarrocos de los cuales se ocupa este trabajo

<sup>6</sup> En Roudinesco 2001

barcable en tanto que cada sujeto se multiplica infinitas veces en infinitas identidades. El tiempo comienza a relativizarse y quien se era ayer, lo que era ayer, ya no cuenta: las vanguardias miran al futuro y construyen una ficción en torno a él, la narrativa del presente está llena de huecos y realidades inaprensibles. En definitiva, el siglo XX vive la resaca de los descubrimientos, los avances, las revoluciones y las guerras coloniales del siglo XIX, al igual que el siglo XVII, previo iluminismo dieciochesco, sufría las consecuencias de las órbitas de Kepler, el luteranismo y la conquista de América.

El primero en tener la intuición de ver paralelismos y alternancias en el arte, el pensamiento y hasta en la Historia fue Eugenio D'Ors, en un contexto, los años veinte y treinta, en que no sólo la generación del 27 buscaba inspiración en el Barroco y maestro en Góngora, sino que globalmente y ya desde los *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* de Heinrich Wölfflin (1915), existía un interés general por volver la vista atrás y despojar al Barroco de su barroquismo, o, lo que es lo mismo, por entenderlo más allá de la degeneración rococó y de la estética por la estética. *La querrela de lo barroco en Pontigny* (1931) fue la defensa por parte de D'Ors no sólo de una época maldita, acusada de viciado y hedonista, sino de un modo de concebir la Historia:

Lo barroco -no ya el barroco histórico- se presentaba brillantemente como algo supratemporal, como una constante, una categoría, un eón en la terminología orsiana, que permitía presentar -con vestiduras diversas y en diversos momentos de la Historia- una realidad presente y renovada, en contraposición perpetua al eón clásico, su contrafigura. (Pérez Sánchez 11)

Lo que D'Ors quiere decir es que donde hubo fuego quedan cenizas y que de ellas puede volver a surgir un incendio: "bajo las cenizas respira el fuego y cualquier viento favorable reanimará las llamas" (D'Ors 65). En otras palabras, la Historia de

los hechos y de las ideas no es una línea recta ni continua, sino que se trataría de un sistema que asocia y disocia elementos próximos y distantes en el tiempo y en el espacio. Las etiquetas más tradicionales (“épocas”, “edades”) dan cuenta de una concepción de la realidad que se mueve siempre en la misma dirección y que al hacerlo se renueva y reinventa y progresa, deteniéndose ocasionalmente en las llamadas “edades oscuras”, que no serían sino zonas de paso, los vestíbulos de edades doradas y preclaras, fruto siempre de ese mismo avance en línea recta.

Los eones de D’Ors conciben el devenir histórico a partir de una serie de constantes más o menos visibles según el contexto, pero siempre presentes en la trama de acontecimientos. El papel de tales constantes sería el de procurar estabilidad incluso en los momentos inestables, un punto de referencia en el constante fluir: una suerte de *tipos* cuya invariabilidad y constancia no los hace leyes, sino que se trata más bien de un concepto elástico en periodicidad y relevancia. Por ejemplo, la idea a la que se aludía previamente de la multiplicidad del yo, la identidad plural y las máscaras, la encontramos no sólo en el siglo XX o en el Barroco histórico (por usar la etiqueta comúnmente aceptada) del XVII, sino también en la Antigüedad grecorromana (baste aludir al dios Jano). En los *exempla* medievales resulta más difícil encontrar una muestra tan palpable, pero puede encontrarse una estructura dialógica en cada *exemplum* entre personaje y receptor: en este caso, no tenemos a un dios con dos cabezas ni a un dramaturgo sin identidad o enmascarado, pero tenemos un yo que en la recepción del mensaje se convierte en nosotros, como indica Walter J. Ong “when a speaker is addressing an audience, the members of the audience normally become a unity, with themselves and with the speaker” (71). En otras palabras: la polifonía del yo, las identidades superpuestas y el individuo que existe en presencia o ausencia del otro son *tipos*, más o menos evidentes, pero presentes en todas las épocas.

Aceptar la existencia de constantes históricas o tipos no implica aceptar una regularidad en su concurrencia. Por eso D’Ors no concibe el devenir como una línea o un círculo en el que unos tipos y otros se repiten periódicamente: se trata más



bien de un canal (D'Ors 85) en el que los elementos constantes actuarían como cauce en el que hacer discurrir los acontecimientos. Esos tipos o constantes históricas, son lo que D'Ors llama eones: eón barroco y eón clásico, que se suceden alternativamente en el tiempo.

El Neobarroco en sí mismo es una suma de estilos y conceptos, es cierto, pero no se trata de una mera adición, sino de sumar reinterpretando. Lo híbrido, no obstante incorpore lo precedente, es en sí mismo un nuevo estilo, una filosofía diversa. Sin embargo, lo importante no es lo que deja fuera, sino lo que incluye: el Neobarroco, a nivel narrativo, engloba una serie de estrategias de inclusión en el discurso. En otras palabras, lo que era marginal, ahora tiene voz.

Dentro del contexto latinoamericano, la filosofía neobarroca va contracorriente: se trata de una "desterritorialización furiosa" (Perlongher 48) que opera con sus propias reglas, contrapuestas a la lógica de la metrópoli y resultado de procesos de mestizaje e innovación. Se trata de un arma deconstructiva al servicio de una élite intelectual que busca una identidad americana esencial, creándola al mismo tiempo en el proceso de búsqueda. Se trata de una reacción al pensamiento, a la moral y a la estética impuestos por la metrópoli. Se deconstruye el lenguaje y se analiza en micropartículas, cuestionando la relación entre significante y significado: del mismo modo que no se puede confiar en las palabras que nombran la realidad, también debe ponerse en cuarentena el modo de verla. Y si todo es cuestionable también es, al mismo tiempo, polisémico.

Con tal premisa se entiende que la América Latina de mediados de siglo fuera la cuna del realismo mágico y el caldo de cultivo para el llamado *boom* de novelas y relatos cortos que daban otra vuelta de tuerca al género fantástico: si la arquitectura de lo fantástico cuestiona los límites de lo real y lo imaginario, el autor latinoamericano emborriona la frontera entre lo español y lo americano, operando con reglas contrapuestas al logos metropolitano, o lo que es lo mismo, la lógica y el canon, la moral y lo aceptable. Angela Ndalianis (2008) señala la década de los cin-

cuenta como el momento en que los escritores latinoamericanos posaron su mirada en el siglo XVII:

Particularly in literature, the seventeenth-century Baroque's obsessive concerns with illusionism and the questionable nature of reality was adapted to a new cultural context, becoming a formal strategy that might be used to context the "truth" of dominant ideologies, issues of identity, gender and "reality" itself. (273)

Ndalianis y Buci-Glucksman citan una lista de autores canónicos<sup>7</sup> (a saber, Jorge Luis Borges, Severo Sarduy, Fernando del Paso, José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Carlos Fuentes) que aprovechan la corriente postmodernista y los trabajos de Derrida o Foucault para fijar el marco teórico desde el que escribir y, en definitiva, crear nuevas relaciones entre significante y significado, nuevos modos de describir una realidad diferente a la de la metrópolis y diversa también de cómo ésta la quiso describir.

En "El Barroco y su doble" (1990) Buci-Glucksman y Jarauta puntualizan que no se trata de un retorno del barroco, sino de un modo de reorganizar las estrategias de representación y apropiarse de ellas. Las mismas herramientas discursivas, visuales y textuales empleadas durante el proceso de colonización, persisten con validez en la actualidad. La importancia de la ambigüedad y el claroscuro de los discursos subversivos continúa siendo vital: Sor Juana escribía sin ser vista, se refugiaba en el hábito de monja, en los juegos de palabras; Sarduy se desembarazó del canon poscolonial, reinventó las reglas del barroco y analizó los mecanismos de artificialización (en 2011 con apostillas de Valentín Díaz); el triunvirato Borges, Ocampo y Bioy Casares redactaron una gramática de lo fantástico (*Antología de la Literatura Fantástica*, 1940) y ellos mismos definieron el género mediante la praxis. Escribir al margen no significó ni significa, en la Historia

---

<sup>7</sup> En lo que respecta a este capítulo introductorio, se respetará la noción tradicional de canon y se partirá de los nombres común y frecuentemente recogidos en las monografías y trabajos sobre Barroco y Neobarroco. Las firmas son, no hace falta decirlo, masculinas.

de Hispanoamérica, escribir en silencio, o acatando: decir sin ser vistas o sin ser vistos no implica estar escondiéndose.

El Barroco en sus infinitas declinaciones (incluyendo, claro está, la expresión neobarroca) permite abrigar en sus innumerables capas y posibles lecturas tantas realidades como pueda enunciarse. Lo peligroso, lo subversivo, lo antisistema (pero también lo puramente estético, lo ornamental, lo superficial, inútil y de gusto dudoso) tienen cabida en la etiqueta barroca. Se ve con el cerebro y no con los ojos: se describe con el lenguaje y no con el pensamiento.

En esa misma línea, reinventarse y definirse a sí mismos trescientos años después, en un contexto poscolonial que les marginalizó del canon o los incluyó en el mismo ignorando su especificidad, requirió de un proceso similar. Por eso, la etiqueta *Neobarroco* resultó y resulta tan solvente para la realidad latinoamericana. Lo que cabe debatir es si identidad es sinónimo de similaridad o de diferencia: “La literatura, en la colonia como en la metrópoli, se hacía de literatura. Sólo que, excéntrica en la colonia, en los mejores casos tenía la posibilidad de articularse como doble diferencia: la diferencia de lo diferente” (Haroldo de Campos 15).

Dejando de lado la problemática sobre la literatura precolombina (aunque autores como Severo Sarduy defienden que América fue y es eternamente barroca, antes incluso de la Conquista), la literatura escrita en Indias y la escrita en la península mantienen un diálogo innegable, lo cual no implica en modo alguno equidad. En una época de obsesión por la limpieza de sangre y por el trazado de los orígenes de una familia hasta sus más remotos ancestros, lo americano era un cruce, era impuro: lo americano, puede decirse ahora, es efectivamente una mezcla, una suma con un producto nuevo: lo híbrido.

Hablar del Barroco de la metrópoli y del Barroco de la colonia es un juego barroco en sí mismo: no son perfectamente equivalentes, y más que paralelos son tangenciales. Por eso, que los procesos de Conquista (y Contraconquista, como se verá más adelante) hayan tenido lugar en un marco barroco, influyeron ya desde los orígenes el devenir de la literatura latinoamericana:

“Diré que el Barroco, para nosotros, es el no-origen, porque es la no-infancia. Nuestra literatura, emergiendo con el Barroco (...) fueron afásicas. Nacieron adultas” (Haroldo de Campos 14).

La tradición, el canon y la autorreferencialidad se remontan al siglo XVI, a unos artefactos literarios de una perfección técnica que no incitan a la superación o a la evolución, sino a la reescritura y a la reinterpretación. El desdén de las grandes industrias culturales, eso que Haroldo de Campos llamó “xenofobia monológica” y la reticencia a incluir ciertos nombres en el canon universal de la excelencia condujeron no sólo a una mayor ansiedad de la influencia, en términos de Harold Bloom, por saber quienes son los ascendentes de la literatura que se crea en América Latina, sino que también condujeron a una innegable ansiedad o preocupación por la identidad. Si el yo se define en presencia del otro, la literatura sufre un proceso similar: en términos de Engels, el producto cultural de una nación es transnacional y cada vez más, como anticipara Goethe con su idea de *Weltliteratur*, se hace imposible cerrar a cal y canto las fronteras culturales.

¿Tiene sentido entonces, en tal contexto, analizar o incluso defender la especificidad del Neobarroco latinoamericano? Lo que aquí se intenta proponer es una definición de Neobarroco como un espacio de diálogo, un marco cultural que nace de la multiplicidad de realidades e identidades. Como el Barroco “histórico”, se trata de un momento de desengaño inmediatamente posterior a una crisis mental, social y sistémica en general que cuestionó todas las certezas sobre las que se construían las vidas individuales y el tejido económico, cultural y político, lo cual resulta, además, de lo más pertinente en la actualidad.

El problema de la mirada y de la agencia es una cuestión perenne en Latinoamérica y para Hegel (en Parkinson Zamora 2004: 22) lo que ha sucedido allí es un eco de lo que pasa aquí. Sin embargo, préstese atención entre el “allí” (ellos) y el “aquí” (nosotros), una distancia geográfica pero también simbólica, porque alejando al otro se emborrona su identidad y se convierte en el papel en blanco para llenarla de los contenidos que “nuestra” mente, “nuestra” ideología, “nuestra” visión previamente posee.

América se construyó como sujeto pasivo y sus voces invierten desde la agencia el proceso. América, finalmente, se enuncia a sí misma desde sí misma.

Así que Latinoamérica, tuvo que definirse desde lo que Parkinson Zamora llamó angustia de los orígenes, en alusión al célebre ensayo de Bloom sobre la influencia. Tal angustia no escapa a los procesos de conquista y contraconquista, de colonialismo y configuración de identidad propia. Tampoco significa una inmunidad hacia la Historia un y la filosofía europea: al contrario de lo que Hegel insinuó, América no es puro futuro, sino que América no puede desembarazarse de su pasado negándolo así como así porque, ante todo, debe escribirlo. No *re-escribir*, sino escribir, incluyendo lo desechado y volviéndose agentes.

Bloom se refería a que la tradición literaria actúa como fuerza opresora sobre la libertad creativa de los escritores occidentales, pero Parkinson Zamora concibe la angustia de los orígenes como una fuerza motora que motiva a las voces americanas a indagar en su pasado, en su propia tradición para crear productos heterogéneos, propios:

por orígenes, entonces, entiendo fuentes aceptables de autoridad cultural, coherencia comunitaria y acción individual; por angustia, entiendo los esfuerzos de los escritores americanos para establecer esas fuentes mediante estrategias diversas de investigación, restitución, revaluación, renovación y resistencia. (2004: 25)

En el caso concreto americano hay que alejarse (relativamente, como entenderá Severo Sarduy) del Barroco como teoría total o totalizadora para pasar a concebirlo, a priori, como un *continuum* de procesos de construcción y deconstrucción: autores como Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy, “siguen el Barroco desde sus formas coloniales hacia una forma poscolonial, contemporánea, de revisión cultural y renovación, ya que al recuperarse el Barroco en el siglo XX como una estética poéti-

ca pronto se le reconoció también como instrumento de política cultural” (Martínez 56). El proyecto cultural de los tres autores parte justamente de la concepción que tiene Parkinson Zamora de angustia como ausencia o falta, frente a la de Bloom que ella equipara al miedo en tanto que se percibe como una opresión o amenaza, como un límite.

La tarea que cualquier autor o autora latinoamericana asume al bucear en los propios orígenes e intentar definir o delimitar su identidad comporta angustia en tanto que no sólo los orígenes son múltiples y diversos, sino que pueden caer en contradicciones o incluso, haber desaparecido sin haber dejado traza para su rastreo. Es la lucha revisitada entre el ser y el no ser de Parménides: “Los escritores de culturas colonizadas deben imaginar lo que ha sido sacrificado. Deben escribir sobre lo que no es” (Parkinson Zamora 2004:28), o, lo que es lo mismo, deben escribirse y deben definirse desde la excentricidad, cultural y geográfica, contaminada en un proceso colonial que dejó vacíos irrecuperables: “Crear los propios precursores exige que uno (re) cree la lengua misma de esos precursores para que puedan hablar(nos)” (2004:31). Una tarea, además, con muchos puntos en común con la que Rich asignaba a las escrituras mujeres: e definitiva, re-escritura y re-visión.

El Barroco fue desde el inicio “an imperfect category in unifying a diversity of literary trends” (Lambert 6), corrientes literarias diversas entrelazadas a nivel subyacente en una suerte de unidad no representada pero implícita (Lambert 9). Parece evidente cuánto es aplicable a la realidad americana. La ansiedad de los orígenes, la duración del período barroco en Latinoamérica y los procesos coloniales explican por qué las y los escritores americanos afectados por tal ansiedad vieron en el Neobarroco la herramienta necesaria para sus propósitos. Lo que merece ulterior explicación (especialmente, en un momento en que proliferan análisis y estudios sobre el Neobarroco al margen de las teorías concernientes a lo americano) es por qué Carpentier, Lezama Lima y Sarduy vieron en América “la tierra de la elección del Barroco” (Carpentier 2002: 347). Parkinson Zamora (2006) entiende que estos autores concibieron América no como

un espacio geográfico sino cultural (117) por lo que para atender a la especificidad de una tradición plástica y literaria (eminente oral) precolombina a la que se le superpuso el Barroco colonial, se necesita de una teoría transcultural (116).

Dada la importancia de los estudios neobarrocos para la configuración de la identidad latinoamericana, considerar el Neobarroco como una estructura homogeneizadora de la cultura occidental contemporánea, es a priori un objetivo totalizador, pero se parte en este trabajo del principio de lo uno y lo diverso, de la multiplicidad de voces y textos que conforman un artefacto con características comunes. Se retoma la idea de Sarduy, de América a el cosmos.

El proceso de Contraconquista de Lezama Lima y el panorama cultural en la era global tienen en común el rechazo a una realidad única y unívoca, una tremenda intertextualidad e hibridismo que crea artefactos nuevos a partir de dos o más pre-existentes, un uso del lenguaje y los textos (en este caso, también visuales) que rompe la relación entre significante y significado. En definitiva, estas tres premisas llevan a una multiplicidad de sentidos que conduce inevitablemente a una multiplicación de las realidades posibles. La espiral, el pliegue de Deleuze, el laberinto, el espejo, lo rebosante y el derroche de palabras, imágenes o recursos son síntomas de una época "enferma" de barroquismo.

Dicho esto, ninguno de los conceptos presentados (Barroco como constante del espíritu, Contraconquista, hibridismo, Neobarroco o Postmodernismo) resuelve el problema del margen y la marginalización. Por su parte, el movimiento global presentó una utopía fácilmente digerible de mutuas influencias desde posiciones de equidad, pero el producto cultural más extendido no desembocó en una polifonía, sino en una asimilación dentro de lo normativo. Los americanos reconquistaron su derecho a enunciar, la globalización permitió una aparente transnacionalización de los discursos, pero quien produce discursos que llevan a término el acto comunicativo (en otras palabras, que son escuchados, vistos o leídos) es el mismo sujeto. Suponiendo tras estos procesos una mayor variedad de sujetos enunciadore,

la intertextualidad viene supeditada a una narrativa oficial: no existe un dialogismo puro en cuanto que existe jerarquía en los textos. Lo *mainstream* no es sólo popular por extensión, sino también por ideología, pues contribuye a la perpetuación de unos valores y uno o unos sistemas concretos y protegidos.

En lógica consonancia con el contexto académico y cultural predominante, fueron nombres de hombre quienes firmaron los textos y ensayos reivindicando un Barroco de América y para América. Es difícil encontrar diversidad de género en cualquier manual o antología al respecto que date de la época de Sarduy o Carpentier, igualmente difícil es encontrar escritoras exitosas durante el llamado *boom* que ofrezcan un análisis o definición propios de lo que es el realismo mágico, lo real maravilloso, el neobarroco.

Asimismo, tampoco se prestó atención desde lo académico y editorial a escritoras y escritoras indígenas o marginales con respecto al circuito literario, cuestionando todos estos factores esa supuesta subversión intrínseca de lo neobarroco. Este trabajo defiende que no puede obviarse la perspectiva de género, raza y clase al hablar de Neobarroco y la contracultura producida bajo este paradigma:

El texto literario tendría una circulación limitada a la esfera donde se reconoce su eficacia y se acepta el modelo propuesto, fuera de lo cual quedan lo que Pierre Bordieu llama las contraculturas (...). Lo mejor de su trabajo es la tarea que le sugiere a la contracultura; le sugiere dejar de ser culturas sumergidas y transformarse en movimientos capaces de tomar distancia y aceptar sus peculiaridades, sin tratar de imponerse en forma invertida, es decir, montándose sobre el contrario. (Marta Traba, 1985)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Este texto está publicado en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Huracán, 1985. Pgs. 21-26, pero puede accederse online a su versión íntegra en Traba, Marta. "Hipótesis sobre una escritura diferente". *Por la Matria*, 16 ago 2008. Web. [Último acceso: Marzo 2015] <http://porlamatria.blogspot.it/>



Siguiendo el razonamiento de Bordieu, la literatura latinoamericana neobarroca ya no es contracultural en cuanto que supo llegar al centro desde su ser excéntrico, siendo consciente de su origen pero reinventándose desde ellos. De nuevo, lo americano se hace universal y tomando Latinoamérica como ejemplo, puede entenderse el neobarroquismo global en el contexto postmodernista.

La teorías postmodernas no sólo prestan atención a lo excéntrico sino que cuestionan el centro mismo, en especial en su relación con el margen. Su utilidad en combinación o asimilación con una teoría neobarroca merece consideración dado que permite utilizar un nuevo código transnacional y elaborar un discurso flexible. Los puntos de contacto, por otro lado, parecen innegables:

La teoría postmoderna reproduce ciertos aspectos del barroco del Nuevo Mundo: su énfasis en la ruptura histórica y las culturas híbridas, la fragmentación del pasado cultural en los artefactos contemporáneos, la mezcla de niveles culturales y formas genéricas. A pesar de estas similitudes, las categorías posmodernas deben adaptarse al uso local. (Parkinson Zamora 2004: 288).

De este modo, mediante el uso de estrategias neobarrocas/postmodernas se incluyen las voces que enuncian sin ser vistas y se centralizan los márgenes o el excentricismo en una historia total<sup>9</sup>. En un impulso similar al de la angustia de los orígenes pero idéntico en sus causas (sometimiento a fuerzas que marginaban la historia de quienes diversos en género, clase o raza), los y las escritoras negadas están escribiendo desde un marco prefijado para configurar un espacio específico desde el que tenga sentido construir un discurso propio, que atienda a su singularidad y

<sup>9</sup> Parkinson Zamora distingue entre total como hegemónico (Postmodernismo) y como incluyente (Barroco novomundista) y advierte: "Lo que quiero decir es que lo que comenzó en Europa como un saludable cuestionamiento "posmoderno" de las estructuras modernas de dominación, en la práctica se ha transformado, con demasiada frecuencia, en una identificación acrítica de la tradición con el totalitarismo, de la historia con la hegemonía." (Parkinson Zamora 2004: 288)

que persiga su integración en lo total. Lo total, de ese modo, se hace realmente plural y diverso, no uniforme y homogéneo, herramienta discursiva de lo hegemónico.

El Barroco o Neobarroco viene a ser entonces no un eterno retorno o repetición (como el prefijo neo- sugiere) sino una culminación de un proceso que llevó al presente cultural, que evoluciona paralelo a las estructuras culturales, económicas y políticas, funcionando como soporte de artefactos culturales que cuestionan dichas estructuras.

Para Robert Harbison (2003), el Barroco no acomoda o incorpora el nuevo material cultural, sino que nace y renace en la perversión y en la contradicción, es decir, produce y se reproduce desde la diferencia y se enriquece con ella. Una duda surge, y es cómo poder crear una teoría cultural bajo las etiquetas "Barroco" o "Postmodernismo" en un contexto polifónico e intertextual global (o plural por global, simplemente) en el que el margen y el centro vienen siempre cuestionados, es cierto, pero también resulta clara la influencia que el centro continúa ejerciendo sobre la periferia. Por otro lado, el arte que nace en y de la Contrarreforma buscaba acceder a otra realidad a través de la imagen, una imagen que resultaba un reflejo imperfecto de la realidad, lo cual no puede considerarse aplicable al arte y los textos producidos en la era contemporánea. Reformúlese entonces esta premisa: el Barroco, lo que en definitiva pretendía, era permitir el acceso a un significante a través del significado; lo que el Neobarroco hace, como se ha visto, es romper la relación entre significado y significante. Se pasa de un dualismo a un pluralismo ad infinitum, a una división atómica en cuanto que infinitesimal de la realidad, pero la premisa de la multiplicidad se mantiene. De la multiplicidad nace la inestabilidad y lo que ahí subyace es la duda. La experiencia barroca es en ese sentido complementaria al escepticismo postmoderno:

La duda recorre por igual todas las formas de conocimiento, teórico o moral, multiplicando así la línea de sombra que atraviese el nacimiento del

mundo moderno (...) La modernidad nace como dificultad, como experiencia dramática -los románticos habían una y otra vez la importancia excepcional de Shakespeare para la comprensión de la misma y Schopenhauer había hecho lo mismo respecto de Calderón, como tensión de luces y sombras, como voluntad de representación. En esa línea incierta del saber se construye un mundo de ficciones y simulaciones perfectas, regidas por la actitud dolorosa de quien se sitúa en el umbral de la duda y apenas se atreve a ensayar más allá de aquella los breves caminos de lo imaginario. (Jarauta 69)

Un cambio de paradigma no conlleva forzosamente una ruptura con el anterior, pero existen épocas en que el cambio de mentalidad es tan palpable que sí puede hablarse de ruptura según Foucault. Para él, una de esas épocas sería precisamente el siglo XVII. El Barroco histórico fue una época de transgresión y multiplicidad de significados, pero también de productos culturales ideados, creados, ejecutados y sobre todo, patrocinados, con el fin de mantener el status quo de las clases dirigentes ante lo que se percibía como un período inestable. Hasta que dichas clases supieron aprovechar y afrontar los cambios, el objetivo primordial era convencer a las clases dirigidas de que todo, desde la sociedad al cosmos, era regido por unas reglas y que cada acción es consecuencia de una cadena lógica de acontecimientos o decisiones. El paralelismo que puede trazarse entre la Contrarreforma y el neocapitalismo de la era digital resulta obvio en tanto que las estructuras de poder siempre han buscado estímulos que distrajeran o manipulasen a la masa.

La masa, si bien diversa según el contexto histórico, debe tener unas características individualizables para explotarla como público y receptor. Debe tratarse de un público, fundamentalmente, susceptible a la conmoción, impresionable y propenso a suspender la capacidad crítica a cambio de un estímulo excitante y reconfortante al mismo tiempo. No es que en los períodos de

crisis los individuos ignoren los problemas, es que el correcto estímulo puede focalizar su atención en la dirección que considere justa quien mueve el foco. De los autos de fe barrocos se pasa a Hollywood y a Internet, pero se mantiene la preferencia por el mismo tipo de actividad para crear un determinado tipo de público. Según Andrew Darley (cit. en López Silvestre 78) “la actividad que se fomenta no es de naturaleza esencialmente intelectual, ni reflexiva ni interpretativa, sino más bien sensual y divertida.” En ese sentido, los mundos virtuales no constituyen una nueva realidad sino que son una copia de lo preexistente y ya normalizado, constituyendo a fin de cuentas entornos laberínticos<sup>10</sup> de espacios que no son espacios. Sobre la índole barroca del ser y el no ser y de los laberintos se ha hablado ampliamente y merecería la pena un ulterior análisis de la cuestión. Así, por ejemplo, si hablamos de la ansiedad que algunos críticos creen que provocan los entornos virtuales o de síntesis (como López Silvestre los denomina), así como de la alucinación colectiva que en definitiva son, el paralelismo con *La vida es sueño* pero también con el *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Borges es más que evidente y producto siempre de una incapacidad de aprehender el entorno circundante, de describirlo como único en cuanto que yo, como individuo, soy también múltiple:

el régimen barroco está fascinado por la ilegibilidad de la realidad que representa. Imágenes deslumbrantes y desorientadoras -extasiantes- (...) múltiples puntos de vista, la asimetría, el trampantojo, las sombras... (...) El barroco desprecia los intentos de reducir la multiplicidad de los espacios visuales a una única esencia coherente y, frente al espejo plano y reflectante usado por la perspectiva analítica, se decanta por el espejo anamorfo, cóncavo o convexo, que distorsiona la imagen visual. De hecho, como el esperpento valleinclanesco, la mirada

---

<sup>10</sup> La referencia al laberinto no fue casual ni forzada con el propósito de identificar los entornos de síntesis con una estética barroca. En 1996, R. Gubern publicó su trabajo sobre lo virtual con el significativo título de *La escena laberíntica, la realidad virtual* (Barcelona: Anagrama).

barroca revela lo convencional de la especularidad normal. (López Silvestre 29)

El análisis de López Silvestre se centra no sólo en las no tan nuevas realidades virtuales, sino también en el cine de las macroproducciones hollywoodienses. Son interesantes para el presente análisis dos ideas de esta cita. La primera, su alusión a la convencionalidad del espejo normal que, como la realidad, se define por lo que es en tanto que una sociedad tácitamente lo ha decidido así: es decir, han atribuido un significante a un significado de común acuerdo. Las estrategias barrocas, como hemos visto, rompen esa relación para redefinirla, y el límite, tal y como apunta la crítica, no se circunscribió ni al ámbito estrictamente literario ni, desde luego, al latinoamericano.

Siguiendo ese razonamiento, todos los productos culturales sin excepción pueden ser susceptibles de un análisis como artefactos barrocos, no sólo los literarios ya que: “la cultura se puede entender como un conjunto orgánico, en el que cada elemento tiene una relación, ordenada jerárquicamente, con todos los demás; este conjunto podemos denominarlo, con Eco, “enciclopedia.” (Calabrese 1991: 21). En ese sentido, Buci-Glucksmán habla de *la folie du voir* o una locura de la visión presente no sólo en las experiencias vanguardistas que y los -ismos, sino también en el mismo Romanticismo. Una de las características fundamentales del barroco es la multiplicidad: *Las Meninas* de Velázquez presentan varios puntos de vista dentro y fuera de los límites del lienzo, cuestionando en el juego de espejos el límite entre lo real y lo retratado, entre espectador y autor. El cubismo, el expresionismo, el surrealismo, el dadaísmo y en fin, todos los -ismos hasta llegar a la más pura abstracción, juegan con la deconstrucción de la realidad y con la mirada del espectador, que se cuestiona la relación entre realidad y su representación “by its very nature, this marked spectatorial and spatial shift addressed a self-reflexive approach to the artistic process and audience-viewing\_ the audience became an active participant, and the viewing process itself become similar to a process of

deconstruction” (Ndalianis 270). El espectador entonces forma parte del proceso de creación artística y la realidad en sí misma forma parte de la obra.

Ndalianis también está de acuerdo con que no se trata de una vuelta del Barroco histórico, sino de un proceso de reorganización de un “nuevo Barroco” (llámese Neobarroco) en unas condiciones socioculturales concretas, contexto que en este capítulo se está identificando con la tarda modernidad y la postmodernidad. Ndalianis ilustra su teoría con un brillante ejemplo: lo performativo y lo intertextual en Times Square, el centro del mundo contemporáneo, postmoderno y capitalista. Las excesivas (en número y tamaño) pantallas crean una ilusión desde la cual el espectador establece una relación con su entorno, entendiéndolo efectivamente como algo performativo, una muestra virtuosa y espectacular, según Ndalianis. De acuerdo con nuestro análisis, el exceso de información repercute en la distorsión a la hora de percibir el mensaje, pero lo que se persigue no es un acto comunicativo unidireccional sino una *performance* espectacular en el que el espectador quede sobrepasado, en estado extático. De ese modo, las informaciones percibidas, la visión general y particular del espacio, será única para cada espectador, actualizándose en cada uno de ellos y como consecuencia, multiplicando los espacios posibles. Times Square misma no es una obra de arte, es arte.

Sistematizar la experiencia humana bajo la etiqueta de Postmodernismo puede resultar equívoco dada la cantidad de significantes atribuidos a un sólo significado. En filosofía, lo postmoderno es lo escéptico; en arquitectura, lo opuesto a lo funcional y moderno; en literatura, una cierta desnudez y falta de riesgo experimental. Teniendo en cuenta siempre que cada corte sincrónico de la Historia es múltiple y difícilmente definible con una sola etiqueta, podría resultar más funcional hablar de Barroco como constante, o, si se quiere especificar, de Neobarroco, para hablar de un determinado momento creativo auspiciado por la globalización y el capitalismo de raíz Occidental. Todas las artes y formas de expresión son partícipes de este proceso barroco de fuga de lo analítico y las retículas cartesianas. Artistas,

cineastas, escritoras y escritores no son (sólo) artesanos o meros trabajadores, creadores de un producto tangible, útil o comercial, sino que son verdaderos demiurgos y redefinen el concepto de realidad (y como consecuencia, el de verdad) mediante su propio artefacto, de la índole que este sea.

## Primera parte

# Los relatos cortos de Silvina Ocampo: un caso de estudio neobarroco.

*"Mi primer cuento jamás se publicó. Era una nena cuando lo escribí (...). Mi profesora de inglés me había encargado una composición y yo inventé una historia de dos príncipes encerrados en una torre. Era larguísima. Llené doce cuadernos. La profesora quedó admirada y asustada por la extensión. Me dijo: 'Esto no se debe hacer. No hay que escribir tanto. Es muy caro. Se gasta mucho papel, mucha tinta, muchas plumas, mucho tiempo para leerlo'. Desde entonces comprendí que la literatura debía ser barata y, por eso, había que escribir corto.*

*Por eso mis cuentos, en general, son breves."*

*Silvina Ocampo<sup>1</sup>*

## 1.1 Hibridismo y marginalidad: un contexto para la narrativa de Ocampo.

En la introducción de este libro se ha tratado de delinear las distintas interpretaciones y manifestaciones de lo neobarroco en Latinoamérica y como fenómeno global. Sin embargo, generalizar sobre los discursos latinoamericanos como arte de la contraconquista conlleva un peligro, y es el de hacer una serie de asunciones externas sobre la multiplicidad del continente americano (incluyendo la literatura latina producida en Estados Unidos) de modo tal que se terminen etiquetando una serie de realidades y experiencias ajenas desde el punto de vista académico europeo o estadounidense. Desde Sacvan Bercovitch, que en *Reconstructing American Literary History* (1986) propone un análisis de la literatura latinoamericana basada en el méto-

---

<sup>1</sup> Mariana. "Silvina frente al espejo" Los Andes, Suplemento de Cultura, 12 Dic. 2013. Online. <http://www.losandes.com.ar/noticia/silvina-frente-espejo-755960> [Último acceso: Nov. 2016]



do dialógico de Bakhtin, la academia ha intentado, por un lado, atender a la diversidad de discursos esperable de una diversidad de experiencias, pero, por otro, unificar el estudio de modo tal que pueda configurarse un canon abarcable y pertinente según sus criterios. Para otros académicos como Saldívar (1990) o DALLEO y Machado Sánchez (2010) tales intentos no sólo son insuficientes sino que excluyen activamente realidades y textos de lo que, en palabras de Saldívar, Martí llamó “nuestra América”, es decir, una cultura panamericana de descendientes de aborígenes, mestizos, africanos y europeos (63).

Saldívar argumenta que una nueva ola de estudios culturales americanos ha fragmentado la historia del continente, lo cual resulta positivo si se tiene en cuenta que se ha conseguido cuestionar la escritura de la Historia por parte del hombre blanco anglosajón, pero, por otro lado, no ha existido un suficiente revisionismo en la crítica literaria. Analizar la historiografía y las literaturas de “las Américas” (64) en su pluralidad, como un hemisferio, permitirá dar el paso sucesivo: encontrar lo que tienen en común. Para Saldívar,

(...) American literatures can only be understood as part of the larger debates and confrontations between “Our America” and the “other America”, which is not ours. Whether they know it or not, writers, teachers, critics and literary historians participate in this rhetorical war (78).

Esta guerra retórica tendría inicio tras la Revolución Cubana, cuando las universidades estadounidenses empezaron a mostrar un interés en los llamados *Latin American Studies* con la creación de departamentos y programas de estudio y la inversión de fondos que ello conlleva. En este proceso no deja de existir una intencionalidad ideológica, dado que las instituciones y las revistas decidían qué o a quién se leía en Estados Unidos, y para Saldívar lo que se importó fue una ““idealist” literary aesthetic” de escritores coloniales tales como Jorge Luis Borges

que “rendered Latin American radicalism safe for the so-called Free World” (71). Otro punto de inflexión habría sido la asignación *ex aequo* del Formentor Prize a Samuel Beckett y Jorge Luis Borges, que para algunos críticos como Rodríguez Monegal (citado por Saldívar) habría sido el momento en que la literatura latinoamericana habría dejado de ser un club elitista para pasar a ser difundida a todo el público (80). Saldívar rechaza esta visión, que considera idealista, y propone una lectura hermenéutica de la nueva narrativa latinoamericana, que sería, afirma siguiendo al novelista Robert Coover, una de las exportaciones más peligrosas (81) y concluye que desde Martí a García Márquez, pasando por la literatura chicana, lo que tienen en común las literaturas latinoamericanas es una oposición, consciente o inconsciente, a las fuerzas sociopolíticas del hemisferio americano (84).

La nueva narrativa como creadora de una historiografía paralela frente a la totalización de la experiencia latinoamericana a nivel historiográfico y desde los años sesenta, a nivel crítico en los estudios literarios y culturales, se erige entonces como una infiltración subversiva en el sistema que cuestiona su validez como narrativa legítima. Las novelas de Márquez, Vargas Llosa o Carlos Fuentes cuestionan los límites de la verdad, confrontando los hechos y la Historia, ambos accesibles sólo a través de los textos. Esa imposibilidad de acceder a la verdad y la importancia de la pregunta múltiple frente a la respuesta única, de considerar el pasado como una herramienta usable (recuperando la terminología de Parkinson Zamora en *La construcción del pasado*) son cuestiones de las que no sólo se ocupan los escritores y escritoras del llamado *boom* latinoamericano, sino que se plantean de nuevo en textos chicanos como los de Sandra Cisneros o Junot Díaz. Utilizando la oposición de diversas “Américas” planteada por Saldívar, se observa efectivamente cómo desde el análisis de la diferencia se prueba, tal y como Saldívar propone, la existencia de unas líneas narrativas comunes, de unas preocupaciones y unos temas que viajan en una misma dirección, aunque por caminos distintos.

Ahora bien, ¿es posible afirmar que Borges y Pat Mora son igualmente neobarrocos? En la Introducción se partió de algu-

nos trabajos, como los de Angela Ndalianis u Omar Calabrese, para explicar el Neobarroco como superestructura global, en tanto que cada vez más estudiosos lo analizan más allá de los límites de lo latinoamericano (es decir, del Neobarroco de Sarduy o Carpentier) y de la literatura. Evidentemente, responder a tal pregunta necesitaría de una investigación en sí misma, pero es importante notar las similitudes discursivas entre un arte de la contraconquista, producido en Latinoamérica, y un arte que podríamos llamar del contradiscurso, producido en Estados Unidos por escritoras y escritores que no se identifican con el discurso *mainstream* blanco, masculino y anglosajón. Ambos se preocupan por la ansiedad de los orígenes (concepto que se desarrollará en el siguiente apartado) y por expandir la periferia de lo aceptable, utilizando una terminología neobarroca: es decir, por ofrecer una visión de la historia y de la experiencia alejada de la noción de sustitución; en otras palabras, a través del texto se narran varios discursos que coexisten entre sí, desdibujando los límites de la verdad única, prevaleciendo la diversidad sobre la unicidad.

Tal posición podría relacionarse con el Postmodernismo, pero, si bien comparte varios puntos con el Neobarroco (la consideración de la Historia como producto cultural o la cultura como hibridismo frente a lo genérico) Parkinson Zamora (2004) advierte:

A pesar de estas similitudes, las categorías postmodernas deben adaptarse al uso local. El problema es que los teóricos han tendido a nivelar las diferencias históricas y culturales, rechazando los significados constituidos históricamente como totalizadores (hegemónicos). Por el contrario, los escritores del Nuevo Mundo crean estructuras totalizadoras (incluyentes) sobre el supuesto de que los textos literarios todavía pueden imaginar pasados utilizables, y que estos pueden ser constituidos en/por las tradiciones literarias; su obra pone en escena la po-

sibilidad de relacionar las posiciones parciales con totalidades contingentes. Estos escritores tematizan una angustia de los orígenes, pero también tematizan una respuesta del Nuevo Mundo: el deseo de participar en historias y comunidades significativas, y los riesgos que esto supone. (288)

Parkinson Zamora aboga por una crítica cultural flexible que relacionen los modelos neobarroco y postmodernista para poder prestar atención a otro tipo de discursos sin hacerlo desde una perspectiva de superioridad o incluso paternalista. Al mismo tiempo, Dalleo y Machado Saénz hablan del proyecto político de los textos latinos como una infiltración en el discurso oficial haciendo especial énfasis en la literatura contemporánea post años sesenta, que la crítica ha considerado menos combativa y más comercial. Sin embargo, este modo de leerla obedece a un proyecto político para hacer digerible la literatura latina sin que entrañe un peligro para el discurso oficial, y ponen como ejemplo

En otras palabras, en lugar de un proyecto inclusivo como el propuesto por Parkinson Zamora, Dalleo y Machado Saénz alertan de una cancelación de las experiencias específicamente latinas y/o chicanas, una universalización de una realidad que se sigue considerando desde la alteridad:

The reading of Latino/a literature as apolitical is connected to the formulation of its mainstream value. The link between the absence of politics and the easy processing of Latino/a literature is clear in the packaging of one of the quintessential post-Sixties texts, Junot Díaz's *Drown*s (1996). *Hispanic Magazine* breathes an almost audible sigh of relief that "thankfully, Díaz is not a social commentator but an artist," while also attesting to the universality of this work, and by extension the Dominican-American experience, as "fundamentally no different

than anybody else's" (Santiago 70). Universality is thus described in terms of the translatability of the Latino/a experience, with claims for social justice rendered as potential obstacles to the reader's identification with the narrative. (3-4)

El *white washing* y la *colour blindness* lo que hacen es negar la existencia de una problemática específica, causada desde y por el discurso oficial y del conflicto que surge entre éste y los demás textos y experiencias. En lugar de una convivencia, de una existencia de varios textos y culturas, se busca una absorción de lo que ya ha triunfado y se lee, pero que puede representar un peligro por su cuestionamiento del sistema.

Por estas razones, se crea la necesidad considerar cada texto como una formulación cultural en sí misma de la historiografía y la cultura latinas, a pesar de que no exista un proyecto político aparente. En el siguiente apartado, se desarrollará esta cuestión en relación a los cuentos de Silvina Ocampo.

## **1.2 El pasado usable de Silvina Ocampo: la memoria individual frente a la colectiva.**

Aunque no es el objetivo ni el enfoque de este trabajo hacer una crítica literaria meramente biográfica o sostener la idea de que los cuentos de Silvina Ocampo ocultan las claves para comprender su vida (o argumentar que esto resultaría útil para interpretar el significado de los mismos) sí consideramos útil la noción de "idiotopo A" individuada por Ezquerro (la voz narrativa entendida como el resultado de autor/a, contexto social e influencias culturales que modularon su mensaje) pues, del mismo modo que los y las escritoras latinoamericanas se sirvieron de su pasado común para *re-escribirlo* y crear su propia historia cultural al margen de la verdad histórica (o historicista) impuesta en un contexto colonial, la memoria privada de Silvina Ocampo es la materia prima de sus narraciones en tanto que espacio inac-

cesible, pero no por ello inusable, como se tratará en el siguiente apartado. Así, siguiendo a Ezquerro (2015):

un composant fondamentale de l'idiotope A est la composante culturelle, c'est-à-dire la mémoire de tout ce que le sujet a lu, écouté, vu, appris, assimilé, intégré, dans tous les domaines sait que la mémoire n'existe que grâce à l'oubli, et ce que dont nous avons mémoire consciente n'est que l'infime pointe visible de l'immense bloc immergé de notre mémoire inconsciente- (...) On écrit à partir de ce qu'on a lu; ou encore tout texte est une variation sur des textes déjà écrits et lus. Le paradoxe le plus fécond dans cette chaîne du "lirécrire" est qu'il n'est pas nécessaire que le sujet qui écrit ait lu tous les textes à partir desquels il écrit. En effet, il faut (...) savoir qu'un sujet ne dispose pas seulement de ce que lui-même a engrangé pour lui. À travers l'infime partie de la Bibliothèque de Babel que chaque sujet est capable de lire, c'est l'entier de l'univers-bibliothèque qu'il hérite (40)

Resulta más complicado delimitar las influencias efectivas del contexto político y social, dado que Silvina Ocampo no tenía en mente ningún proyecto latinoamericanista ni escribió ensayos críticos sobre la literatura de su continente y el peso de la Historia en ella. No fue una escritora activista, ni tuvo pretensiones de serlo, por lo cual cualquier actividad u opinión política no suponen una clave para leer sus cuentos. No obstante, y aunque su imagen pública y sus declaraciones en entrevistas fueran inocuas, sí que existe prueba de su interés por cuestiones políticas y sociales y el modo en que éstas influyeron en su literatura: cuando en 1977 fueron condenados por la dictadura militar sin juicio previo los dirigentes de Ediciones La Flor, Daniel Divinsky y Ana María Miller, Silvina Ocampo hizo circular una carta dirigida a la Sociedad Argentina de Escritores e solidaridad ha-

cia ellos, tal y como recoge Codaro (2013: 113). Resulta llamativa para la crítica, además, la violencia presente en las narraciones dedicadas a un público infantil que Ocampo publicó en esa época, y que puede entenderse mejor en el contexto que la propia autora proporcionó en una entrevista:

En 1979, luego de la publicación del peculiar volumen de poemas *Canto escolar*, es entrevistada por un periodista del diario Clarín, con motivo del libro *Los árboles de Buenos Aires*. En esa nota, Luis Maza, interesado por el vínculo entre literatura y realidad (en el copete escribe: "Podría ensayarse que sus creaciones surgen de una contemplación minuciosa de la realidad donde lo fantástico mora fielmente." (Maza, 1979:5)) le pregunta sobre esa conexión en su obra, (...) lo que ella responde que lo fantástico está de moda, por eso ella decide dejarlo a un lado, puesto que en ese momento, "la realidad es mucho más fantástica todavía. Por eso el periodista es un escritor de este tiempo" (Maza, 1979:5)". (Codaro 2013: 114)

Efectivamente, lo fantástico parece ser un recurso narrativo más frecuente entre los escritores argentinos (o más bien rioplatenses, circunscribiéndonos a una esfera cultural específica) que en el resto de Latinoamérica, fenómeno para el cual la crítica no parece encontrar una explicación fundamentada, aunque según Enrique L. Revol (en Rosa Pellicer 2013:32) el origen de este fenómeno "tiene raíces tan hondas que se nutren en los hondos sedimentos irracionales de la misma vida nacional." Independientemente de la peculiaridad del fenómeno rioplatense, que desde Quiroga fue evolucionando su estilo a través de autores y autoras que lo adaptaban al contexto histórico o cultural pertinente, está claro que a nivel sincrónico ofrece una vía de escape de la realidad decepcionante, tal y como subrayó Ocampo en la entrevista citada pero también como afirmó Julio

Cortázar en su conferencia “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”<sup>2</sup>.

En su intervención, y tras hacer un repaso a los escritores canónicos de lo fantástico rioplatense, argumenta que la realidad política y cultural del país resulta tan decepcionante que motiva en el escritor o escritora una necesidad de mostrar otro tipo de realidad. No se trata de un mero escapismo o de enmascarar la realidad a través de filtros que la hagan más digerible, sino que precisamente lo fantástico parte de la necesidad de desvelar otra verdad, de proponer una realidad sin máscaras. En definitiva, el escritor rioplatense se sirve de los recursos narrativos fantásticos para reelaborar la realidad histórica, analizándola y profundizando en ella. Por eso, como se insistirá en el siguiente apartado, es importante que el lector o lectora entre en la historia con un particular modo de leer y el “idiotopo A” del que se hablaba anteriormente debe saber producir la sacudida de lo cotidiano, crear el sentimiento de extrañeza o inquietud (*unheimlich*) que provoque en el idiotopo omega un replanteamiento radical de los conceptos real. Es decir, lo fantástico sería un modo no sólo de reusar el pasado, como la narrativa neobarroca, sino el propio presente.

Podría sostenerse que ese no sería el caso de Ocampo, dado que sus cuentos a priori no plantean cuestiones metafísicas o proponen realidades paralelas que interactúan con la nuestra. Sin un proyecto político evidente, sin haber publicado ensayos teorizando sobre la literatura en general y la suya en particular, el fantástico de Silvina Ocampo huye de grandilocuencias y al igual que sus personajes, está encerrado en un espacio pequeño, marginado de la esfera pública. Sus cuentos no son grandes narraciones sobre grandes temas, sino que la universalidad se alcanza a través de las experiencias singulares en el espacio privado.

Surge entonces la cuestión de si lo fantástico de Silvina Ocampo es una interpretación femenina del género, dada la abundancia de personajes femeninos, sin género explícito, la re-

<sup>2</sup> Cortázar, Julio “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, en *La isla final*, (eds. J. Alazraki, I. Ivask, J. Marco). Madrid: Ultramar, 1983.



currencia a los temas de la infancia, la locura casi histérica y al encierro de esos personajes *anómalos*; pero, sobre todo, la pregunta la suscita el uso de lo cotidiano como fuente de inquietud, una alteración de la vida normal de personajes mediocres como contraposición a los grandes temas explorados por sus contemporáneos. Responder a esta pregunta implicaría, por un lado, un estudio comparativo de otras autoras de lo fantástico rioplatense, que excede los límites de este trabajo, y por otro, asumir la existencia de un modo de escribir propiamente femenino, una especie de literatura de mujeres con unos temas o lenguaje específicos, lo cual, asimismo, presupondría un modo de leer femenino: y ambas asunciones resultan problemáticas.

No obstante, sí que es necesario un análisis del modo en que las escritoras intelectualizan su experiencia y es innegable, ciñéndonos a la definición de "idiotopo A" de Ezquerro, que la posición desde la que escriben condicionan sus textos. Como mujer y latinoamericana, sistemáticamente dejada fuera de antologías y etiquetada como mujer de Bioy Casares o amiga de Borges, Silvina Ocampo escribe desde un espacio privilegiado en tanto que miembro de la alta burguesía argentina. Se podría, tal vez, justificar su olvido sistemático por una menor calidad de sus relatos y por los límites propios del canon, pero el primer argumento es subjetivo y el segundo, discutible, dada la a simple vista no sólo del evidentemente número superior de autores masculinos estudiados e incluidos, sino también a las pocas menciones al trío Ocampo-Borges-Bioy y sus mutuas influencias con respecto a los estudios realizados sobre Borges y Bioy.

Cuando se afirma en este trabajo que Ocampo no tenía ningún proyecto político o historicista, no sólo se habla del estudio o la reelaboración de lo latinoamericano, sino que también se excluye un posible proyecto feminista. No obstante,

en algunos textos de Silvina Ocampo es posible observar que las mujeres llevan el mandato que recae sobre ellas en tanto criaturas femeninas a un extremo. Sin embargo, esta colocación en el extremo que

implica la ciega obediencia a la norma constituye, al mismo tiempo, la contracara de la transgresión. (Ostrov 301-302).

En ese grupo de cuentos que individualiza Ostrov, y que se tratarán en el capítulo cuatro, queda claro que el encierro físico o social y su aceptación por parte de las víctimas no sólo no funciona, sino que lleva a los personajes al límite, desembocando en muertes (suicidios o asesinatos) o enfermedades mentales reales, causadas por la presión, o atribuidas a personas perfectamente sanas pero transgresoras. El uso del doble y el espejo en Ocampo es ejemplar en ese sentido, mostrando dos caras de la misma moneda: la identidad externa, socialmente atribuida, y la interna, la que uno misma construye. El conflicto surge cuando ambas identidades chocan, no pueden convivir entre sí o cuando la interna desaparece o resulta imposible de construir, porque la externa ha tomado todo el espacio o porque la personaje no cuenta con las herramientas necesarias para afianzarse como sujeto. Tal y como dice Andrea Ostrov, refiriéndose al cuento "Las vestiduras peligrosas" pero extrapolable a la mayor parte de los cuentos, se trata de textos que narran "el fracaso estrepitoso de la puesta en escena de la feminidad" (302).

Sobre el cuerpo como materia escribible se volverá en la tercera parte de este trabajo, cuando se analicen los temas del vestido y la confesión en relación a la performatividad de género. Sin embargo, en este punto no deja de ser interesante analizar lo que significa narrar desde la experiencia femenina en tanto que discurso marginal, una narrativa que, si bien recoge la experiencia, inquietudes e influencias culturales del "idiotopo A", es desde luego en la recepción donde se crea la diferencia: en tanto que escrito por una mujer, al texto le vendrán asignadas una serie de cualidades y temáticas que ni necesariamente fueran intencionales, ni serán consideradas al nivel de los "grandes temas" canónicos, como ejemplificábamos anteriormente sobre la ausencia de proyecto político de Silvina Ocampo y su interés por reconstruir otro tipo de pasado y en otro modo.

La ansiedad de los orígenes, retomando la etiqueta utilizada por Parkinson Zamora de la que anteriormente se hablaba, no es tanto histórica en la literatura escrita por mujeres como personal y social, puesto que el tipo de reelaboraciones de la realidad hechas por los escritores canónicos no explicaría la marginalidad a la que se ven sometidas las escritoras. Negar dicha marginalidad implica desmentir una realidad social palpable, pero además, implica desprestigiar un punto de vista particular, una serie de textos escritos desde otra posición y que por tanto, abarcan partes de la realidad ignoradas por quienes escriben desde el privilegio. Siguiendo con ese razonamiento, tal desprestigio conlleva un desinterés hacia esas partes de la realidad y a la marginalización de ciertas narrativas por no considerarlas suficientemente relevantes como para su inclusión en el canon, que por definición no puede abarcar todo. Lo que se debe subrayar es que, tradicionalmente, el canon incluye sólo un tipo de experiencia, las demás pueden leerse o estudiarse en antologías y cursos específicos, que clasifican la otredad en categorías cerradas y al mismo tiempo, lejanas a la narrativa unívoca del canon.

En definitiva, las escritoras no sólo encuentran dificultad en conectar con los padres literarios, sino que también se sienten ajenas a un determinado modo de ver y narrar la realidad, lo cual se transmite tanto al “idiotopo A como al omega, es decir, tanto en la forma de escribir como leer. En ese sentido, tal y como destaca Kamel en su ensayo sobre Tillie Olsen, resulta de vital importancia para las mujeres escritoras la accesibilidad a la literatura escrita por otras mujeres, demostrándose ávidas lectoras de ésta (195): en otras palabras, la necesidad de localizar a sus “literary foremothers” es imperativa para su propio empoderamiento, en lugar de una fuente de ansiedad, como ocurre a los escritores canónicos según Harold Bloom (1973). Leer y reconocerse en el texto conlleva la creación de una voz propia que, a diferencia de la mera palabra, responde a una intencionalidad y no informa solamente, sino que reelabora partes de la realidad. Mediante el texto, se destruye el aislamiento; gracias a la existencia de múltiples textos emitidos desde realidad común, se

contextualiza la identidad individual y ésta posibilita, cerrando el círculo, el perfilamiento de una voz propia.

Lois Parkinson Zamora, en el prefacio a *Contemporary American Women Writers* (1998) analizó la intersección entre identidad individual, colectiva y la necesidad de un pasado común que debe (re)construirse:

Individual identity is possible only after an acceptable communal identity has been established. The boundaries of society and self are moveable, but the territories remain stubbornly interdependent. This process is discussed (...) by virtually all critics of contemporary American women's fiction. They consider how individual identity, as it is dramatized in the work of fiction, depends upon the recuperation (or creation) of a usable communal past (3).

Aunque su análisis se centra en escritoras norteamericanas, es ciertamente extensible a otras experiencias dado que los discursos de mujeres fueron sistemáticamente excluidos, y aún continúan siéndolo, y por lo tanto esa reelaboración del pasado o esa ansiedad por la búsqueda de las influencias no toca de lleno la problemática desde la que una mujer escribe. La tarea de buscar ese "usable communal past" resulta de máxima relevancia en la narrativa de mujeres que además, por raza y clase sufren una doble o triple marginalización. Refiriéndose a las escritoras contemporáneas negras y aludiendo al ensayo de O'Connor incluido en el mismo libro, Parkinson Zamora alude a la *nothingness* de *The Color Purple* de Alice Walker, una *nada* impuesta por un sistema de poder blanco y patriarcal:

Contemporary American women writers contest this "nothingness" by dramatizing the painful process of constituting a cultural history and identity (...) The problem (...) is not just the absence of history (...) but the presence of long histories distorted by

negative stereotypes and oppressive cultural prescriptions. The historical past must be revised and reconstituted by turning oppressive images inside out, a process facilitated by the use of images from the mythic or legendary past. (3)

Este marco teórico puede resultar difícil de aplicar a Silvina Ocampo porque, como se ha dicho, escribe desde una posición de privilegio por su raza y clase que por definición, no son la *nothingness* ni la periferia.

Ocampo, cuya experiencia no puede equipararse a la de las escritoras negras o chicanas, si no era la nada, ¿qué era? Si no necesitaba reelaborar un pasado común y no mantenía ningún tipo de compromiso social o político en su obra o en su vida pública, ¿qué reelabora? La segunda pregunta se ha respondido en este apartado: la narrativa de Ocampo es la narrativa de la memoria, de un pasado privado e individual pero inaccesible, sólo recuperado a través de mecanismos fantásticos o grotescos, ergo engañosos, y de medias voces en las que el lector o lectora no puede confiar. Entonces, si se concentra en historias y personajes pequeños, si el “reusable past” es el propio, parecería posible contestar a la primera pregunta; sin embargo, dar una respuesta a ella significa que somos capaces de establecer la identidad individual de Silvina Ocampo como “idiotopo A”, y por lo tanto, presupondríamos una voz única y empoderada, que narra con seguridad. El siguiente apartado se dedicará a analizar la evolución del estilo de Ocampo y su voz narrativa, que resulta titubeante y, como ella misma declara, llena de dudas y sometida a interpretaciones y correcciones externas.

Silvina Ocampo, escribiendo desde una posición de cierto privilegio, no sintió rechazo hacia la narrativas históricas oficiales ni hacia las reelaboraciones literarias de sus contemporáneos que buscaban la esencia latinoamericana en lo fantástico y/o lo neobarroco, porque se sentía parte de ellas. Sin embargo, no lo era (como lo prueban tanto la particularidad de sus temas y estilo como su relativo olvido con respecto a otros autores en anto-

logías y trabajos académicos hasta tiempos más recientes) y por lo tanto, su rechazo a formar parte de una pluralidad narrativa que busca reelaborar un pasado común en el que insertarse ha influenciado la configuración de su voz narrativa.

### **1.3 La lengua y el estilo en Silvina Ocampo: la búsqueda de una herramienta propia.**

Enfrentarse a la lectura de un cuento de Silvina Ocampo implica sumergirse en una historia construida sobre la angustia de lo cotidiano, una falsa tranquilidad que representa un mundo inestable. La crítica ha venido clasificando sus relatos como fantásticos, maravillosos o incluso narraciones del *nonsense*, pero lo cierto es que cualquier comentario al respecto no puede ignorar el estilo y el lenguaje en el que están escritos y que constituyen un condicionamiento en la lectura. El modo de leer está supeditado, especialmente en el caso de la narrativa de Ocampo, a su personal modo de escribir: acontecimientos extraños, grotescos o inexplicables interrumpen la cotidianeidad de la vida de unos personajes que hablan de ellos sin grandes sobresaltos, con un lenguaje simple, directo y alejado de lo grandilocuente, utilizado éste asimismo por la voz narradora. Tal lenguaje está influenciado, como se analizará a continuación, por la educación trilingüe y no escolarizada de la autora, sus múltiples viajes y estancias en el extranjero, así como por unas lecturas que configuraron una tradición literaria personal alejada de lo latinoamericano y más cercano a lo europeo, específicamente, a lo francés y a lo inglés. La impronta que sus experiencias dejaron en su narrativa fue más allá de una serie de influencias a nivel creativo, sino que modificaron el lenguaje en el que contaba sus historias: no en vano, una de las críticas negativas principales que se hicieron a Silvina Ocampo fue a su gramática y a su lengua, una suerte de lenguaje contaminado por los otros idiomas en que hablaba traducía y, asimismo, vivía:

No como en Borges, en quien “un texto inglés -de Blake, Stevenson, Coleridge. De Quincey- se encuentra en la base de su frase española”, como observa George Steiner. En Silvina Ocampo el texto inglés y el texto francés son los que operan subterráneamente en su singular construcción, que a pesar de querer castellanizar, conserva sin embargo vestigios de inusuales particularidades (Ulla 1982: 9)

No habiendo asistido a la escuela, la educación trilingüe de Ocampo (en inglés, francés y por supuesto, español) la distanció de la que se suponía su lengua materna. La propia escritora (Ulla 1982 9) admite que las frases españolas, que siempre le corregían, le parecían antinaturales y la sintaxis, “despreciable”. No obstante este aparente odio hacia la gramática castellana, las aspiraciones de Ocampo iban más allá de lo material: aspiraba a “evadirse de la sintaxis” (Ulla 1982: 121) al igual otras escritoras que ella admiraba, como Emily Dickinson: “Evadirse del lenguaje, cuando en realidad uno busca el lenguaje para expresarse; eso es lo raro del hombre. Un pájaro canta y no se expresa sino de esa manera, no busca otra manera de expresarse; en cambio el hombre quiere expresarse con el lenguaje y trata de evadirse del lenguaje.” Una doble tensión aparentemente irresoluble: para construir, aunque sea un texto, se necesitan herramientas; pero, en el caso de la escritura, las herramientas mismas constituían una prisión, sobre todo en el caso de Ocampo, cuya narrativa se caracteriza no por la búsqueda intensiva de un estilo propio, sino por su legitimación, como veremos.

Ese intento de evasión de la sintaxis le costó críticas desde varios frentes, pero Borges, que en sus inicios también fue criticado, fue a posteriori precisamente aclamado por librarse con éxito de lo que él consideraba los límites del lenguaje literario. Borges, a pesar de cultivar una ficción especulativa, escribió gran parte de su producción desde el espacio de la memoria, es decir, de la oralidad. Por ello, él consideraba que “no todas

las palabras del diccionario pueden ser usadas<sup>3</sup> y pone como ejemplo las diversas entradas que el diccionario propone para la palabra “azulado”: a pesar de que existan azulino a azuloso, el lector o lectora sanciona azulado como única opción aceptable, y el escritor debe decantarse por ellos. En ese sentido, Borges declaró que en su juventud buscaba esconderse dentro de un estilo barroco o barroquizante, como escritor joven que con timidez presentaba sus obras al público, pero que en su madurez buscaba reflejar la oralidad. Este dato resulta importante para nuestra tesis en cuanto que Borges, sistemáticamente incluido en estudios sobre el Neobarroco rioplatense, no cultiva un estilo similar al del neobarroco caribeño, sino que su particularidad recae sobre estrategias narrativas intrincadas y múltiples niveles de lectura, lo cual, como viene siendo defendido en este trabajo, está presente también en la narrativa de Ocampo.

Reflejar la lengua oral en un cuento o novela es una tarea muy complicada dado que, por un lado, es fácil caer en el esperimento o en lo folclórico, y, por otro, la constante mutabilidad de la misma hace que un texto pueda resultar desactualizado (y por tanto, poco creíble para quien lee). En la literatura gauchesca de Borges se aprecia cómo su personaje tipo (hombre viril que pivota entre los atributos de coraje, peligrosidad, honor y atractivo sexual, por contraposición al intelectual o bibliotecario de sus otros cuentos<sup>4</sup>) se construye a través de la oralidad, de su modo de hablar: pero al mismo tiempo son sus palabras las que enfatiza la distancia entre la ciudad, un mundo caótico pero clasificado y catalogado por la sociedad, y el sur, un lugar salvaje no sometido a ningún sistema de ordenación. Mediante el uso del lenguaje oral, Borges no sólo construye un arquetipo de hombre, una suerte de ficción de la masculinidad, sino que también describe su Argentina, ficcionalizándola asimismo.

3 “Memoria y violencia en Borges. Borges por Piglia.” *Borges, un escritor argentino*. Clase magistral de Ricardo Piglia, episodio 2, Biblioteca Nacional Mariano Moreno y Televisión Pública Argentina, Septiembre 2010. Online.

4 A este respecto, es interesante cómo en su cuento “El Sur” (*Ficciones*, Alianza, 1997) un bibliotecario encamado en el hospital rechaza la muerte burguesa y sueña que tiene la oportunidad de morir con honor, en un reto propuesto por un cuchillero en un indómito paraje del sur, alejado de Buenos Aires.



Por el contrario, los personajes de Silvina Ocampo hablan poco, si bien en los escasos diálogos que podemos encontrar en sus cuentos la presencia de la lengua oral no es escasa, especialmente cuando la voz narradora da la palabra a niñeras, cuidadoras, costureras u otros personajes de clase baja. Sin embargo, en los cuentos en forma epistolar o los que tienen una forma intertextual, la lengua oral también está presente. No obstante, la diferencia no es tan marcada como en los cuentos de Borges, no pueden distinguirse varias líneas narrativas según el uso de la lengua oral en Ocampo: su estilo más bien parece obedecer a su intento por desembarazarse de los límites que la lengua española suponía para ella dentro de lo que le era delimitado como correcto e incorrecto. Dentro del uso del español, Ocampo tuvo que sufrir otra doble tensión entre la lengua continental, y en ese momento prestigiosa, y el castellano rioplatense que ella hablaba. Relata la propia autora que “Henríquez Ureña, el profesor muy serio que pensaba que no había que deformar el idioma, pensaba que era un disparate ¿cómo iba a poner una *pollera* a una mujer, como si tuviera pollos? Fue el único reparo que admití, y luego usé *falda*. Después me salió con lo de *canilla* y habló de *grifo*<sup>5</sup>; *calesita* no, quería *tiovivo*; vereda *tampoco*.” (Ulla 1983: 33).

Por otro lado, también fue su hermana Victoria Ocampo quien dejó pública constancia en su revista *Sur* sobre su negativa opinión del salto a la literatura de su hermana pequeña. Con respecto a la lengua, es célebre el comentario que le hizo sobre *Viaje Olvidado*: la frases, para ella, padecían de tortícolis, es decir, ponía de relieve nada menos que en su propia publicación, la revista *Sur*, el modo teóricamente inadecuado de escribir de su hermana. Silvina Ocampo no aceptó la crítica porque “me parecía que nuestro idioma era un idioma en formación, y era natural que tuviera esas incompetencias, que careciera de la perfección que tenían otros idiomas, porque la relación que hay entre el lenguaje oral y escrito va dominando el idioma con el que uno se maneja.” (Ulla 1982: 35).

---

<sup>5</sup> Se refiere al cuento “Los grifos”.

El idioma al que se refiere la autora no es sino el castellano latinoamericano, específicamente rioplatense. No es frecuente encontrar en su narrativa ejemplos de un registro oral o popular, pero sí es llamativa la plasticidad de su lenguaje, lo cual la distancia estilísticamente de sus coetáneos: tal como ella misma afirma, su estilo está a medio camino entre lo oral y lo escrito, bebiendo además de la sintaxis y lexicografía del inglés y el francés. De ese modo hizo de un defecto una virtud, una particularidad que da continuidad a su universo narrativo: “Yo no hubiera podido renunciar a mi espontaneidad para escribir. Yo no trataba de manejar un idioma que no me perteneciera, no podía hacer una especie de comedia con el estilo.” (Ulla 1982: 35). En definitiva, la crítica de su hermana, los comentarios de su editor e incluso algunos trabajos críticos que se escribieron a posteriori, intentan medir la calidad de la narrativa de Ocampo por lo que debería ser y no por lo que en realidad es, una serie de textos llenos de particularidades, complejos en su simplicidad y en ocasiones, deliberadamente polisémicos.

Su marido Bioy Casares también es una figura a tener en cuenta a la hora de entender cómo Silvina Ocampo intentó “depurar” su estilo a través de los comentarios que recibía. En sus entrevistas, Ocampo se negaba en rotundo a responder cuestiones sobre su vida personal, lo cual no evitó que de ser “hermana de” pasara a ser “esposa de”, siendo incluida casi anecdóticamente en estudios y antologías sobre la literatura argentina de la época como la tercera en el grupo formado por Borges y Bioy o como co-autora de *Los que aman, odian*. No deja de ser sorprendente entonces que en los *Encuentros* de Noemí Ulla, haya un capítulo titulado “Bioy Casares, destinatario de la escritora: la lengua, el habla y su sintaxis” (1982:115), dada la perpetua reserva de la escritora con respecto a su vida conyugal. El título del capítulo es prometedor, siendo Bioy por vez primera desposeído de su agencia y viéndose relegado a un papel de musa inspiradora. Es Ocampo quien escribe y él, quien recibe. Sin embargo, y no obstante la premisa, la autora admite que Bioy es su destinatario ideal en tanto que escribe pensando en los gustos de su marido, en lo que él censuraría, tacharía o corregiría:

Sobre todo, trato de evitar ciertas cosas que sé que no le gustarían, me diría. “¡Qué horror! ¿Cómo has puesto eso, Silvina?” Y a mí, que me gusta eso que he puesto, voy poco a poco renunciando porque le voy dando razón en lo que me dice, porque así siempre tiene razón. Cuando él me hace una crítica, me prueba de alguna manera que está muy mal la frase que he hecho o el párrafo o el poema que he hecho, y me lo dice sinceramente, casi con crueldad -diría-, porque pone énfasis para darse coraje de decir una cosa desagradable y es desagradable que algo que uno ha escrito no guste a alguien. Para él naturalmente, escribo y suprimo lo que pienso que no le gustaría. (Ulla 1982: 125)

Ocampo pasa a continuación a hablar del lector universal, de cómo ella puede escribir, incluir o excluir cosas según el lector ideal que tenga en mente (sobre la recepción e interpretación de sus cuentos se tratará en otro apartado). Sin embargo, no deja de ser interesante el modo en que describe la relación con su marido, desde un plano de inferioridad y no de simbiosis creativa.

En definitiva, a lo largo de su conversación con Noemí Ulla trasluce una cierta ansiedad por ser leída, dado que considera que para que una obra literaria sea tal debe ser publicada y no olvidada, como muchos de sus poemas, en trozos de papel dispersos y perdidos por su casa. Sin embargo, las experiencias con su hermana, uno de sus editores y su marido revelan otro tipo de ansiedad, la de no ser adecuada; Ocampo habla con orgullo de sus cuentos, aún más de sus poemas, pero desde una posición extremadamente autocrítica, sin concederse elogios y aceptando las críticas sobre su sintaxis y léxico. Dedicó gran parte de la conversación a hablar de la creatividad y la imaginación, y de todo ello puede deducirse que, si bien se siente cómoda con la calidad de su mundo ficticio y su capacidad para desarrollar historias, parece que la lengua y sus reglas limitan la ejecución de las mismas tal y como ella las imaginó:

Noemí Ulla: Silvina, ¿la sintaxis es como una jaula para vos?

Silvina Ocampo: Es claro, es una jaula; como el soneto es una jaula para los versos, la sintaxis lo es para la prosa. Y sin embargo es lo que arma todo el lenguaje, es lo que más deberíamos hablar. Qué extraños somos los seres. (Ulla 1982: 121)

En efecto, las críticas sufridas tras la publicación de *Viaje Olvidado* dieron lugar a un parón en la publicación, que no en la creación, como la misma autora admite (Ulla 1982: 135). Por ello se aprecia un corte definido en su estilo en las obras posteriores a *Viaje Olvidado* (1937), que culminará con la homogeneidad lingüística de *La Furia y otros cuentos* (1959) y que pasará por el “distanciamiento del sujeto” (Ulla 1982:136) de *Autobiografía de Irene* (1948). Ocampo se autoexamina y reconoce que cuando escribió sus primeros cuentos tenía “mal gusto” (Ulla 1982: 134) y que los compuso bajo la influencia del estilo francés, sin tener claro lo que le gustaba del propio idioma y cuál era su estilo. En ese momento, sentía que el español era una limitación pero también un enigma, y todavía estaba conformando un lenguaje propio que le permitiera expresar las historias perfectamente construidas en su cabeza sin crear una sensación de extrañeza en quien leyera su obra. Si bien sus últimos cuentos se acercan más a lo rioplatense y le valieron un reconocimiento de la crítica negado anteriormente, leyendo a Silvina Ocampo con las lentes de lectura usadas para Borges, Cortázar o el propio Bioy, los cuentos de *Viaje Olvidado* tienen un poder de sugestión único en su narrativa, en parte dado por su particular estilo y composición: lo que venía considerado tortícolis gramatical, ofrece una plasticidad y una ambigüedad en la linealidad de la historia que capacitan al lector para cerrar el círculo y terminar de construirla.

Más allá de las libertades más o menos inconscientes que la autora se tomó con la gramática, lo cierto es que también supo

jugar con ella a su favor a la hora de crear relatos polisémicos y deliberadamente ambiguos. Son típicas las confusiones intencionales de género en el uso de pronombres, o su enmascaramiento total en narraciones en primera persona donde es virtualmente imposible conocer el género de de quién narra:

Silvina Ocampo joue dans 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. (Corbacho 1998:16).

Si bien no se debe reducir la literatura “femenina” (escrita por y/o para mujeres) a un hecho folclórico ni conviene analizarla como un fenómeno específico, sí es cierto que resulta imposible separar un texto de su contexto, con lo cual diversas asunciones e incluso prejuicios cerrarán el círculo del proceso de lectura. Quien lee completará el texto con la información del mundo que le circunda, lo que sabe de la época en que el texto fue escrito y por supuesto, de otras lecturas previas. Todo ello hacen que el sujeto lector lleve consigo a la historia una serie de prejuicios o expectativas que terminarán de completar el relato, inacabado en el momento de su composición y posterior publicación:

En effet, tout lecteur est imprégné de lectures antérieures, il a dans son idiotope un ensemble plus ou moins important d'expériences, d'habitudes, de connaissances conscientes et inconscientes qui vont modeler sa lecture d'un texte inconnu. Le processus de lecture implique non seulement la reconnaissance des signes linguistiques, mais aussi la reconnaissance d'autres composants sémiologiques plus complexes, par comparaison avec du “déjà lu” (Esquerro 2015: 80).

Por tanto, personajes y narradores de género ambiguo imposibilitan un ejercicio de lectura único, dado que quien lee modifica la historia en función de lo que ya sabe (y en este caso, en función de sus propias ideas concebidas sobre géneros), pudiendo variar la recepción del relato en función de si el lector o lectora decide creer que quien habla o de quien se habla es hombre o mujer. Sobre el papel del lector o lectora en los textos de Ocampo, así como sobre la especificidad de la narrativa femenina, se tratará en otros apartados de este trabajo.

Efectivamente, y más allá de una clasificación por géneros (fantástico o maravilloso, habitualmente, dado el elemento sobrenatural presente frecuentemente en su narrativa) que la propia escritora no aceptaba del todo, los relatos de Ocampo se caracterizan “por una forma de la escritura, una ética. Esa forma, si se la quiere imaginar, habría que situarla dentro de *Wonderland*, atravesada por el nonsens de Lewis Carroll y de Edward Lear; sería algo así como *el resultado de escribir adentro del espejo*” (Biancotto 2015: 44; subrayado nuestro). Escribir en el espejo, y no delante de él, implica reduplicar la realidad (fenómeno llamado por Ezquerro (1997:61) anamorfosis de la realidad), pero de modo imperfecto, distorsionando o modificando los márgenes de lo aceptable, sometiendo asimismo al sujeto a ese mismo proceso: significa ser agente, mirar y no ser mirada.<sup>6</sup>

La linealidad de la escritura de Ocampo, sin sobresaltos, envuelve la historia en una particular atmósfera donde lo grotesco y lo fantástico cobran una verosimilitud posibilitada gracias a su particular estilo. Del mismo modo que cada personaje o voz narrataria relatan acontecimientos inesperados (desde metamorfosis a envenenamientos, pasando por crueldades y maravillas de distinta índole) con una voz casi monótona, distanciada de la extravagancia que les circunda, el lector o lectora reconstruye con naturalidad el mundo ideado por Ocampo. Ese *nonsense* que también subraya Biancotto, surgido del contraste entre los hechos y el modo de narrarlos, se recrea en sí mismo en tanto

---

<sup>6</sup> El uso del espejo como imagen para hablar de la narrativa de Silvina Ocampo está presente desde casi el principio de los estudios críticos sobre la autora. Véase, por ejemplo, Klingenberg, Patricia. “El infiel espejo: The Short Stories of Silvina Ocampo”, Tesis doctoral, University of Illinois, 1981.

que estos cuentos no pretenden presentar un universo cerrado (aunque opere por leyes fantásticas), sino disfrutar del caos, de cada sobresalto inexplicable. Si bien una de las fundamentales preocupaciones literarias de la autora era precisamente la búsqueda del estilo adecuado, el suyo propio parece adecuarse perfectamente al tipo de historias que pretende contar, ajustándose a ellas de modo natural, sin pretensiones ni condicionamientos: casi paradójicamente, el lenguaje utilizado deja hablar a la historia por sí misma, e invita a terminarla o interpretarla mediante el proceso de lectura, siempre que se acepte en ese proceso la imposibilidad de aprehender la realidad y la frustración que surge de la brevedad de algunos cuentos, así como de la falta de información o una narración poco intrusiva, en el caso de otros.

Por su parte, Noemí Ulla (1982:10), buscando ensalzar y poner en su justo lugar la narrativa y estilos de Ocampo, la paragona a Borges, como era habitual en los estudios sobre la escritora datados en los años setenta y ochenta del pasado siglo:

Silvina tiene una virtud que comparte con Borges: en su diálogo están presentes la brillantez y la originalidad de sus asociaciones, la insospechada conciliación de los opuestos, la rápida capacidad de réplica que produce en el probable interlocutor el agrado de ver reunido en un económico sintagma el despilfarro del discurso corriente, explicativo y redundante, vía por la cual el pensamiento hace las más de las veces su normal recorrido. En ellos la comúnmente llamada transparencia del lenguaje no existe; en forma permanente transgreden o violan el hilo referencial del mensaje, poniendo al oyente en situación de reflexionar y de volver sobre los pasos perdidos, pasos que ellos, por el imperativo de la función poética que les es connatural, han dado, velocísimos en su deslizamiento lingüístico.

Ese lenguaje inmediato, que apela al ingenio de quien lee pero que también le ayuda a hacer rápidas asociaciones, contrasta con la opacidad del lenguaje neobarroco tal y como lo concibió Carpentier, para quien el Barroco más que un fenómeno sincrónico es un estado mental que teme al vacío y que busca reflejar la complejidad de la realidad latinoamericana en un lenguaje que, al igual que el continente, tiene múltiples referentes y todos ellos son difíciles de trazar. Parte del placer de la lectura de una obra neobarroca es ese desciframiento que parece casi imposible, la búsqueda de un mensaje enterrado en innumerables repeticiones, dobles sentidos, imágenes y por supuesto, en un léxico denso y cuidadosamente seleccionado. La estrategia de Ocampo es meridianamente opuesta pero con un resultado paralelo: el mensaje no se oculta en un lenguaje artificioso, sino que se presenta en un sintagma económico y simple, como cuando se oculta un objeto a plena vista y resultado difícil encontrarlo por lo obvio que resulta: en la lectura de estos cuentos, lo difícil no es su descifrado sino la aceptación de lo que se está narrando, la búsqueda de un sentido cuando no existe.

Puede parecer que la propuesta de un lenguaje neobarroco de sintaxis directa y construcciones simples se aleja de lo que Sarduy (1981) postuló como efecto neobarroco, que, manteniendo la misma legibilidad que el Barroco histórico, lo parodia desde dentro con técnicas de artificialización (sustitución, proliferación, condensación y permutación, como él mismo individualizó). El efecto neobarroco sería, en esencia, un espectáculo con múltiples niveles de lectura, que retrasa lo máximo posible el significado de lo comunicado, dando lugar de ese modo a un significado plural y por ello, a la ambigüedad. Es ahí, así como en la reivindicación de las bajtinianas carnavalización y la intertextualidad que Sarduy hace para el neobarroco, donde pueden relacionarse *su* Neobarroco y el de Ocampo: superando la superficialidad de una estética concreta, admitiendo la pluralidad de la identidad latinoamericana (y de la lengua como herramienta propia y no peninsular) pero también su inestabilidad. Moviéndose en el terreno de lo incierto, y aún utilizando una técnica, un lenguaje o un estilo opuestos, se consigue ese efecto teatral, la



ambigüedad proporcionada por los distintos niveles de lectura y, finalmente, ese retraso de la llegada del significado último al lector o lectora. Si se considera el Neobarroco como un “ontological break” explicable mediante el psicoanálisis (Malcuzyński 2009: 311), incluso desde una estética de la recepción o, si se quiere, de un modo de crear y de leer, en lugar de limitarse a términos meramente estilísticos, entonces la narrativa de Ocampo no se aleja tanto de lo neobarroco.

Para Malcuzyński, es imposible definir el Neobarroco si no es a través de su impronta y desarrollo históricos y para ello, es imposible limitarse a considerarlo como una repetición anacrónica de sus valores y estética (2009: 313). Así, opone la tensión del Barroco histórico, resultado de la carnavalización mediante la cual lo paródico resulta una reflexión deformada de lo divino o institucional, a la distorsión neobarroca, una suerte de multiplicidad polifónica similar a una fotografía tomada con un equipo defectuoso que imita la realidad de un modo único y específico.

En ese sentido, la narrativa de Silvina Ocampo sería indudablemente neobarroca por su modo de contar la realidad, siendo su estilo parte de esa manera particular de representarla, fidedigna pero distorsionada. Tanto el llamado Barroco histórico como el Neobarroco, aunque con técnicas y recursos marcadamente diferentes comparten el propósito de desvelar una realidad invisible a los ojos, presentar indirectamente una serie de significados que trascienden al objeto o texto, que serían instrumentos para ver o leer más allá. En el caso de los textos neobarrocos el lenguaje es sólo una herramienta más para tal fin, como se ha argumentado, y el experimentalismo narrativo juega un papel fundamental en la arquitectura del relato. Eso no supone un alejamiento de la realidad, sino una relectura de la misma diversa, tanto en el proceso de escritura como de lectura. Podría argumentarse que la aparente simplicidad de los relatos de Ocampo se escapa de la definición de neobarroco, pero los múltiples niveles de lectura, el cuestionamiento de la verdad, las historias inacabadas que sólo concluyen en el proceso de lectura, la intertextualidad interna, la ambigüedad narrativa y la imposibilidad de admitir la existencia de una única verdad son

características omnipresentes en su obra y ejes fundamentales para leerla:

El experimentalismo narrativo no alcanza en su escritura un grado extremo, ni llega a anular todo contacto con lo real; se aleja, partiendo de esa experiencia de lo real, pero no hacia un sentido completamente anulado, sino abriéndose, relativizando esa realidad, a una multiplicidad de sentidos, de “verdades” nunca firmes, inamovibles ni fijados de antemano (Bermúdez Martínez 2003:8)

En definitiva, la escritura de Ocampo vive en una perpetua tensión entre la gramática como herramienta casi dictatorial y recurso creativo, dicotomía que requiere un equilibrio del cual ella misma es consciente: “(...) porque cómo poder saber, por ejemplo, cuál es la dosis de corrección gramatical que tiene que haber para que una cosa escrita no sea repelente -porque a mí me repele de pronto encontrarme con una cosa mal escrita-, si hay cosas mal escritas que tienen su gracia, que tienen hasta una cierta cosa genial también” (Ulla 1982: 129). Las supuestas debilidades de su estilo narrativo, la sintaxis vaga, ofrecen el terreno propicio para un particular modo de leer neobarroco, en el que, por oposición al estilo abigarrado que oculta el sentido último, es la simplicidad y las construcciones ambiguas las que dejan espacio a la imaginación del lector o lectora (sin olvidar la importancia que la autora da a la imaginación y a la creatividad). para la interpretación de la trama o de su final y que incluso, tal vez, distraigan del sentido último de la historia.

Los modos de hacer del neobarroco cubano y del rioplantense, por distintos que resulten en la ejecución y en la lectura, responden a una única intencionalidad: utilizar de modo plástico la lengua castellana, en su riqueza o en su vaguedad, para dar forma a un mundo creativo propio del autor o autora y de la realidad latinoamericana, con sus particularidades según el

área, alejados de la tradición que no satisfacía sus necesidades creativas, por extraña o limitante.

### **1.3.1 Recursos y herramientas discursivas en los cuentos de Silvina Ocampo.**

Una de las características que saltan a la vista después de la lectura de la totalidad de los cuentos de Ocampo es la relación interna que existe entre ellos. Como se desarrollará a lo largo de este estudio, no se trata de una mera recurrencia temática, sino de verdaderas reescrituras de temas e historias y de un diálogo dentro de la obra cuentística de la autora. En este apartado, sin embargo, nos concentraremos sobre esa intertextualidad interna y en el recurso de la imbricación para intentar analizar ese diálogo entre sus cuentos.

Aunque los cuentos infantiles de Silvina Ocampo *per se* no pertenecen al ámbito de estudio de esta tesis, es interesante hacer mención al estudio de Codaro (2013), que analizó la reescritura de los cuentos “para adultos” de Silvina Ocampo en clave infantil, en una Argentina que vivía un momento editorial óptimo para el género durante los años cincuenta y sesenta. Codaro señala que una de las posibles motivaciones de Ocampo, que en el momento contaba con setenta años de edad, fue el nacimiento de sus nietos, publicando entonces varias versiones de sus cuentos con un lenguaje distinto o finales menos abruptos o crueles en revistas tales como *El Hogar* y *Mundo Infantil*, de la editorial Haynes, o, asimismo, cuentos directamente escritos para un público infantil.<sup>7</sup> Son, sin embargo, el primer tipo de cuentos los que nos interesan para este análisis, ya que las diferencias estilísticas entre el original y la escritura pueden dar claves que permitan entender la intencionalidad en el modo de escribir de Ocampo, es decir, qué tipo de lenguaje consideraba más apropiado para dar forma a sus historias.

---

<sup>7</sup> Tales como *El caballo alado* (1972), *El cofre volante* (1974), *El tobogán* (1975), *La naranja maravillosa. Cuentos para chicos grandes y para grandes chicos* (1977) y *Canto escolar* (1979). Para análisis profundos de estos cuentos, véase Codaro 2012, 2013 y 2016.

Estas historias repensadas para otro tipo de lectores y lectoras obedecían a los cánones editoriales del género en aquel momento: fundamentalmente, debían ser historias fáciles de leer y circunscritas a un ámbito experiencial infantil, sin alusiones morbosas o dobles sentidos. Lo interesante de estas nuevas versiones para niños y niñas es que no siempre se adecúan a un estilo infantil y mantienen temas tal vez inapropiados para ese público específico, como la muerte y la crueldad (Codaro 2013). Resulta pertinente entonces comprender cómo Ocampo transformaba sus cuentos para adultos sin renunciar a su universo narrativo; si bien existen algunos hipertextos cuya trama se transforma más o menos sutilmente (como por ejemplo, “Las dos casas de Olivos”, para el que Nora Valenti (2002) señala dos hipertextos, “Los dos ángeles” y “Casi el reflejo de la otra”), era también frecuente que Ocampo operase con una transformación basada en el lenguaje. Ejemplos de estas modificaciones serían las aclaraciones que se añaden en la historia; el hecho de que los nombres propios cobran importancia y que, cuando en una historia para adultos algún personaje no tenía nombre, se le da en la versión infantil; finalmente, el uso más frecuente de los adverbios de cantidad, los exclamativos y los diminutivos (Codaro 2013).

De ello se puede deducir que la escritura sin intencionalidad, los cuentos resultado de un proceso creativo en que no se tiene en mente al destinatario o destinataria, son deliberadamente mucho más imprecisos. Eso no quiere decir que su estilo sea poco claro o que las historias no sean detalladas: al contrario, algunos cuentos contienen descripciones minuciosamente detalladas de los platos servidos en un banquete o de los vestidos de sus protagonistas, por ejemplo. Lo que se desprende entonces de esta marcada diferencia entre el estilo infantil y el adulto es que Ocampo deja deliberadamente lagunas que se deben rellenar en el proceso de lectura, contribuyendo a esa multiplicidad de sentidos a la que se aludía anteriormente. No en vano, son frecuentes las historias con un final ambiguo o incluso sin un final propiamente dicho, para cuya conclusión entonces entra en juego la interpretación que da el lector o lectora. En definitiva, y

a pesar de que en sus entrevistas Ocampo no dejó constancia de tener un determinado tipo de destinatario/a para sus historias, y que tampoco se preocupó de una poética de la lectura como hiciera Borges, queda claro que sus historias deliberadamente imprecisas y su lenguaje casi onírico fuerzan al lector a que complete el relato línea a línea, aportándole los detalles justos, por lo que esos finales abiertos no resultan abruptos sino más bien, consecuencia de un modo de relatar y coherentes con él.

Resulta interesante cómo Silvina Ocampo adapta su lenguaje literario a los cuentos infantiles no sólo por lo que eso dice de su modo de escribir, sino también por la recurrencia con que el tema de la infancia es tratado en su obra. Para la autora, la infancia es un espacio inaccesible del pasado: si para Borges la memoria era creadora de la realidad, para Ocampo los recuerdos son lo que estaba a punto de suceder en el pasado.<sup>8</sup> De ahí que recuerdo y sueño estén tan unidos en su universo literario y que muchas de sus historias los aborden sistemáticamente. Lo grotesco, lo extraño e incluso lo fantástico serían producto de esta mirada hacia atrás, de una reescritura constante del pasado en clave onírica. Resulta entonces natural que exista una línea temática extremadamente coherente en sus cuentos y que, en numerosas ocasiones, dialoguen incluso entre ellos. Tanto el estilo como la temática y el modo en que se relacionan los cuentos en sí mismos condicionan un particular modo de leer, no sólo por las múltiples posibilidades de lectura e interpretación que ofrece cada cuento, sino porque el lector o lectora reconoce que está ante un producto literario no genérico, una casi prosa poética que no siempre cuenta una historia, sino que plantea una situación que ni siquiera es real en el sentido de verosímil, sino que puede ser fantástica o totalmente maravillosa. Para Nora Valenti

---

<sup>8</sup> A este respecto, y dado que para Ocampo la infancia permanece como un espacio inaccesible que se puede reescribir, es pertinente citar el agradecimiento que Borges pronunció ante la Sociedad Argentina de Escritores cuando recibió el Gran Premio de Honor (recogidas en la revista *Sur* 129, 1945): "Me alegra que la obra destacada por el primer dictamen de la Sociedad de Escritores sea una obra fantástica. Hay quienes juzgan que la literatura fantástica es un género lateral; sé que es el más antiguo, sé que bajo cualquier latitud, la cosmogonía y la mitología son anteriores a la novela de costumbres. Cabe sospechar que la realidad no pertenece a ningún género literario; juzgar que nuestra vida es una novela es tan aventurado como juzgar que es un colofón o un acróstico. Sueños y símbolos e imágenes atraviesan el día; un desorden de mundos imaginarios confluye sin cesar en el mundo; nuestra propia niñez es indescifrable como Persépolis o Uxmal." (en *Ezquerro* 1997: 17)

(2002), Autobiografía de Irene, la colección que la propia Ocampo más apreciaba, consolida la característica fundamental del estilo narrativo ocampiano:

una oscilación permanente entre la nostalgia y la sátira, entre lo poético y la ironía, entre la “literatura” y los tópicos, oscilación que confiere un perfil vigorosamente original a su producción y que nos permite afirmar que abre nuevos horizontes al cuento como género textual. En esa apertura hay que computar también las características recurrentes en la diégesis y en el discurso y ciertas incorporaciones digresivas que obliteran la tradicional exigencia de síntesis y despojamiento del cuento como género. (447)

Efectivamente, existe una gran cantidad de literatura (por y para escritores, teóricos o críticos) que señalan la brevedad y concisión como las características fundamentales para que un cuento sea cuento. Si bien algunas de sus narraciones son breves, no puede decirse que Ocampo escriba piezas concisas, al contrario, su predilección por detenerse en detalles, las numerosas descripciones y, sobre todo, las referencias internas a otros relatos, las analepsis y prolepsis, así como las narraciones paralelas que sólo al final se descubren relacionadas, son elementos que alargan el cuento de un modo canónicamente inusual.

Silvina Ocampo trabaja conscientemente con estos elementos para crear una sensación de perplejidad en la lectura: es lo que Tomassini llama “estética del límite” (1992: 377), un modo de cuestionar el orden de la realidad sin causar demasiado alboroto, que permite cuestionar los hechos o los valores fijos y esperable. La escritura de Ocampo, a nivel temático, no sólo difumina los límites entre real y fantástico, operando más bien a un nivel de probabilidad e improbabilidad, sino que su particular modo de escribir contribuye a conformar el *modus mentis* necesario para entrar en sus historias. En definitiva, sus cuentos permiten

entrar en mundos inaccesibles para la lógica, y los recursos de que se sirve (multiplicidad de voces narradoras, el humorismo en ocasiones negro, la ironía, la parodia, las descripciones intencionalmente exhaustivas de los detalles y la vaguedad en la narración de ciertos hechos generales) crean en conjunto una experiencia lectora diversa a la canónica en lo que a cuentos se refiere.

Tal y como señala Tomassini, "su escritura (...) ha abandonado la concepción del cuento como esfera acabada. (...) Aquí funciona, más bien, como una máquina de imaginar" (1992: 379). Se mencionaban anteriormente los finales abiertos como una de las estrategias de Ocampo que permiten la multiplicidad de lecturas a sus historias, pero la lengua es otro factor importante: es frecuente el uso de la polisemia, originando ambigüedades y confusiones que en ocasiones son explotadas en ese extraño humorismo de sus cuentos, o los nombres "hablantes", que ya dan pistas del carácter o el destino de los personajes. Asimismo, el hecho de que no exista una voz narradora autoritaria y/o omnisciente en los cuentos, y que la recreación del uso del lenguaje oral no sea siempre necesariamente señal de clase social (narradores y narradoras pueden usar en ocasiones refranes o sentencias populares, contrastando la moral social con lo que está ocurriendo en la historia) hace que los saltos de la voz y del punto de vista de la narración resulten mucho más eficaces por ambiguos e incluso grotescos. La consecuencia de todo esto es, según Tomassini,

la creación de un nuevo tipo de cuento donde el discurso, proclive a la digresión, al catálogo, a la disparatada acumulación de sentencias incongruentes en las que se diluye la voz narradora, resulta generalmente excéntrico o desproporcionado respecto de las tramas mínimas o sumamente laxas. (379).

Y es que resulta habitual tener que leer una historia de Ocampo no a través de los hechos en sí mismos, sino mediante las digresiones, las exhaustivas descripciones e incluso los catálogos de objetos cotidianos y maravillosos que abundan en los

cuentos. Todo ello, relatado con un lenguaje casi oral, onírico, pero desbordante e incluso barroquizante. Abundando en la cuestión neobarroca planteada en el apartado anterior, podría decirse que este exceso descriptivo y verbal tienen una impronta marcadamente neobarroca, en tanto que el resultado es son sólo los múltiples niveles de lectura, sino también la presentación de una historia, breve o no, de un modo verbalmente excesivo, de modo tal que para llegar al centro de la misma debe hacerse una lectura diversa de lo habitual. Por ejemplo, son frecuentes las digresiones iniciales en sus cuentos, que parecerían servir a dirigir el modo de lectura o a prepararla, pero que después, en realidad, poco o nada tienen que ver con la historia. Las digresiones internas, en cambio, son leídas de otro modo en tanto que el lector o lectora ya está imbuido en la trama, y busca un significado para su interpretación en cada digresión. Según Tomassini,

como lectores, nosotros solemos encontrar aquello que buscamos; es decir, hacemos funcionar la trama, suficientemente ambigua, en relación con una selección y jerarquización muy personales del material epigramático entrettejido en el discurso del narrador. Es notable cómo hasta esta modalidad de lectura está prevista por el mecanismo textual: “De la casualidad surge lo mejor de nuestra vida: buscar. Sólo se encuentra lo que se busca, cuando se ha olvidado lo que se busca”, reza el cuento (382)

Es decir, si bien Silvina Ocampo fuerza los límites de lo que canónicamente se considera cuento, con sus catálogos de objetos, sus detalladas descripciones y alargando las historias y creando isotopías paralelas mediante digresiones que aparentemente no tienen que ver con la historia central, cada palabra de cada cuento tiene una importancia ulterior, porque contribuye tanto a dar unidad a su universo narrativo como a el diálogo interno entre ellos, así como a dar claves al lector o lectora para descifrar las historias.



Esa unidad en cada colección de cuentos e incluso, en todas ellas, se debe en parte a los motivos presentes y repetidos a lo largo de su corpus: es frecuente la reelaboración del tema del doble, las metamorfosis (no sólo simbólicas, especialmente las reales), las máscaras, los disfraces y el intercambio de identidades, así como la recreación de ambientes burgueses, limitantes y asfixiantes, que contrastan con los cuentos de la naturaleza, espacios de libertad y transgresión, temas estos que a veces vienen simplificados en la oposición espacios abiertos/cerrados. Es interesante que el reiterado uso de estos motivos no llegue a agotarse y que quien vuelva a la lectura de los cuentos de Silvina Ocampo sepa reconocerlos sin que por ello resulten irrelevantes o repetitivos: el lector o lectora queda atrapado en la dinámica que la propia autora estableció sobre el olvido, que no es sino otro tipo de memoria.

Trazar las líneas que rigen la intertextualidad interna de los cuentos de Silvina Ocampo no es una tarea simple, dada la frecuencia con que ciertos temas o arquetipos de personajes aparecen en su obra sin ser necesariamente una alusión a otro cuento; no obstante, para esta tarea ayuda saber del gusto que la autora tenía por las simetrías clásicas, y en consecuencia, las simetrías son palpables en su obra pero también los desequilibrios. En el cuarto capítulo de este trabajo se intentará realizar un análisis temático de todos sus cuentos (a excepción de los infantiles) con el fin de entender la red textual existente entre ellos, sus mutuas alusiones y diferencias, así como los temas recurrentes.

#### **1.4 Mensajes en código: géneros y estrategias para verdades incómodas.**

Much like fairy tales, there are two facets of horror. One is pro-institution, which is the most reprehensible type of fairy tale: Don't wander into the woods, and always obey your parents. The other

type of fairy tale is completely anarchic and anti establishment.

Guillermo del Toro, sobre cómo el horror es un género inherentemente político.<sup>9</sup>

Analizar paralelamente (o más bien, entrelazadamente) dos conceptos tales como lo neobarroco y lo fantástico puede parecer un ejercicio poco fructífero en tanto que ambos escapan a una definición unívoca: ¿es lo neobarroco una estética, un modo de pensar, un modo de concebir la realidad, de representarla o deconstruirla? ¿Es lo fantástico un género, un subgénero, una estrategia narrativa, una estética? Para hacer aún más difícil la tarea, cabe añadir que, intuitivamente, el público no experto intuitivamente entiende de qué se está hablando al mencionar estos conceptos: así, lo neobarroco denota un cierto exceso estético en el discurso o la imagen, dando el prefijo neo- la idea de que no se trata de un producto del siglo XVII; lo fantástico, por su parte, implica la intervención de algo sobrenatural.

Sin embargo, reflexionar en el modo en que se relacionan estos conceptos resulta de gran utilidad para entender la arquitectura de los cuentos de Silvina Ocampo, tema que se tratará en el siguiente capítulo. Por ahora, se presentarán las características de lo fantástico bajo una perspectiva neobarroca, deteniéndonos brevemente en la construcción social de la realidad. Este apartado pretende ofrecer el marco teórico idóneo para interpretar los cuentos de Silvina Ocampo, por lo que entenderemos y se parte de la idea de Guillermo del Toro de que existe un tipo de terror pro institución, el que ejemplifica con un castigo la desobediencia, y otro de tipo *anti establishment*, anárquico, que abre una serie de posibilidades casi infinitas con respecto al discurso oficial.

Aplicando esta dicotomía a lo neobarroco y lo fantástico, diremos que existen dos tipos de Neobarroco: el institucional,

---

<sup>9</sup> Cruz, G. (05.09.2011). "Ten questions for Guillermo del Toro" *Time Magazine*, 05-09-2011 [Último acceso 06.06.2017] de <https://goo.gl/jK0Nrv>

como el que Ndalianis ejemplificaba con Times Square (la sensación de mutismo ante la incapacidad de asimilar tantos estímulos, mensajes éstos comerciales y aprobados) y *anti establishment*, el que usando unas estrategias aparentemente canónicas y poco peligrosas, incluye en el cuerpo de texto mensajes potencialmente subversivos. Tal y como se aclaró en la introducción sobre la literatura de mujeres, debe tenerse en cuenta, además, que los textos escritos por una mujer reinventan esas herramientas y patrones tradicionalmente masculinos, adaptándolos al propio punto de vista y creando un producto nuevo, no necesariamente de peor calidad, pero que el canon se resiste a admitir. Sobre la dicotomía de lo fantástico, puede decirse que existe precisamente ese fantástico institucional, el de la estructura de fábula sobre la transgresión y el castigo, y el *anti establishment*, que sitúa el fenómeno sobrenatural en un lugar de confianza, cuestionando entonces las estructuras y las bases del poder.

El punto de vista de este análisis es que los textos de Ocampo son neobarrocos en tanto que no rompe radicalmente con las herramientas tradicionales pero consigue que los espacios en blanco hablen y cuenten el resto de la historia. Ese “resto” o incluso, esa otra historia, aparece sepultada por juegos lingüísticos, giros inesperados o una trama aparentemente ajena a la subversión. Así, en un primer nivel de lectura, tenemos un mero cuento fantástico, pero las acciones y los datos secundarios cuentan una historia diferente. Por tanto, lo fantástico de Silvina Ocampo es difícil de clasificar puesto que no todos sus cuentos presentan una estructura fantástica clásica (si es que tal estructura existe), ultrapasando muchos la frontera de lo maravilloso, y porque la autora no pone el foco sobre objetos tradicionalmente inquietantes o misteriosos: en el universo de Ocampo, no se puede confiar ni en nada o ni en nadie, cada elemento guarda un secreto o una potencial traición.

#### **1.4.1 Lo fantástico como marco teórico.**

Este apartado, cabe precisar, no pretende afirmar que lo fantástico sea inherentemente neobarroco: en primer lugar, por-

que resulta difícil establecer con precisión qué épocas son netamente barrocas (en el sentido acotado por D'Ors 1944) y en segundo lugar, porque existen testimonios de relatos fantásticos a lo largo de la Historia. Este estudio se interesa por el género desde el siglo XIX y, esencial aunque no exclusivamente, por los conceptos definidos por Todorov, Alazraki, Roas y Jackson.

Bessièrè (1974) encuentra que las transformaciones y evolución de lo fantástico están íntimamente ligados a la evolución social, cultural, política y científica: es decir, lo innombrable, el unheimlich o lo uncanny están profundamente determinados por una época concreta:

es decir, la transformación diacrónica de lo fantástico es sometida a la visión cultural, a la evolución del progreso científico y tecnológico y a la comprobación de que el hombre percibe y refleja el mundo según una conciencia mediatizada por la cultura, mediatizada por una epistemología que ha sido construída poniendo énfasis en los supuestos valores universales y "eternos" de una época y su visión del universo (Silva-Cáceres 119).

Desde el siglo XIX e incluso, desde las novelas góticas, se encuentra paralelismos a nivel temático y estructural que posibilitan hablar de lo fantástico como un género (o al menos, subgénero) con sus propias características y reglas. La palabra clave a tener en cuenta es "conciencia" dado que lo que se produce en este momento es un giro: lo inquietante o terrorífico no es la naturaleza o los fenómenos inexplicables, sino que está en la propia conciencia del sujeto. Bessièrè habla de la "función compensatoria" de lo fantástico puesto que en una sociedad cada vez más empírica y agnóstica, en un mundo donde los ejes que tradicionalmente estabilizaban el funcionamiento de la vida social se están erosionando y sustituyendo por otros, el miedo a lo desconocido ha desaparecido. La desacralización y la tecnologización, sin embargo, no sustituyen por completo un sistema de

creencias de raíces animistas: la humanidad puede explicar los fenómenos naturales y no los teme, pero no puede explicarse la ambigüedad.

Esa ambigüedad, tal y como la concibe Caillois (1966, en Silva Cáceres 1997) sería una característica intrínsecamente moderna en tanto que nace de un distanciamiento de la realidad. En ese sentido, el papel del lector es fundamental y constituye un eje de desvelación (Silva Cáceres 118), concepto que entronca directamente con el de Todorov. Para él, es el sujeto común quien encarna los valores de lo fantástico en la sociedad moderna y son los acontecimientos fuera de lo normal, la cotidianidad extraordinaria o extraña, los que están en la base de lo fantástico. Esa extrañeza crea una duda que por la propia naturaleza del género no se puede despejar, concluyéndose entonces en la lectura el proceso de construcción del relato.

El relato fantástico adquiere entonces una función compensatoria, para Bessière, que equilibra los conocimientos empíricos propios de un mundo industrializado desacralizado con los restos de superstición que permanecen en la conciencia y analizadas por Freud. En ese sentido, lo fantástico no se construirá sólo en torno a lo desconocido o lo inexplicable, sino también en torno a un hecho extraordinario (como la metamorfosis de Samsa en el relato de Kafka o la Malva de Ocampo, que se devoraba a mordiscos) que se acepta como cotidiano desde el inicio del relato. Ese nuevo pacto de ficción no se basa en la duda que provoca al lector los hechos narrados sino que el lector los acepta y admite en su ámbito experiencial una cosa sobrenatural como natural. No tratándose de alegorías, el único modo de leer estos cuentos es construyendo un nuevo sistema lógico y el relato, por ello, lo que hace es apelar de nuevo a las supersticiones o al animismo que permanece en la mente del lector.

Como consecuencia, se puede hablar de nueva poética del desplazamiento en la que el conflicto (en el caso de lo fantástico, lo inexplicable o lo innombrable) nace de la conciencia misma del sujeto y que

apunta a replantearse las leyes de la identidad a partir de la explosión del caos de la conciencia, única vía posible (a partir de Poe, Hawthorne y Maupassant) de forjar una imagen más lúcida y certera del mundo, aunque al margen de los sistemas lógicos de explicación, netamente insuficientes para explicar un irracionalismo instalado en el corazón de la imagen del mundo tal y como la percibe la modernidad. (Silva-Cáceres 122).

Es decir, frente a lo maravilloso que presenta mundos lejanos en el tiempo y el espacio, lo fantástico propone que la fuente del conflicto, la fuerza que interrumpe la cotidianidad y la deforma, proviene del aquí y del ahora. Apelando a un sistema de creencias casi innato que permanece en el sujeto a pesar del contexto en que vive, lo fantástico o bien usa la duda y la ambigüedad para crear el desasosiego, o bien plantea desde el inicio una situación sobrenatural e inexplicable como perfectamente natural, que el lector debe asumir como tal para continuar con la lectura, construyendo otro sistema lógico. La vacilación y la ambigüedad desaparecen, pero no así la sorpresa y, en cierto sentido, la duda, dado que en el proceso de conformación de ese nuevo sistema el lector buscará explicaciones más o menos racionales para intentar decodificar la historia.

#### **1.4.2 La construcción social de la realidad y su relación con lo fantástico.**

La posibilidad de no ser capaz de encontrar una explicación para el relato suscita dudas sobre el concepto de realidad y los límites de ésta. Evidentemente, no se sugiere que el lector sea incapaz de discernirlos, sino que el relato plantea una serie de cuestiones que suelen quedar abiertas, y tales cuestiones, tal y como se ha justificado, varían según el contexto en que haya nacido determinada obra. Brian McHale (2003), siguiendo a Pavel, subraya la importancia de delinear el paisaje ontológico de una

cultura: así, el nuestro sería un paisaje plural, estando la ficción una ontología periférica. Tal y como Pavel sugiere, en períodos de estrés ontológico la tendencia de la cultura puede ser regresiva, proponiendo modelos de realidad basados en el pasado o en el mito, o anárquica, que rechaza reconocer ningún orden ontológico por encima de otro; precisamente esta sería la situación postmodernista para McHale, que relaciona con los análisis sobre la construcción social de la realidad. Según esta aproximación, basada en la teoría de Peter L. Berger y Thomas Luckmann, la realidad sería una especie de ficción colectiva construida a través de las instituciones, la interacción social y el lenguaje. Para Vaihinger, los textos comúnmente conocidos como no-ficción (científicos, sociales, jurídicos) producidos en una determinada época no servirían sino a sustentar el sistema ontológico, el concepto de realidad, y vendrían descartados una vez se hubieran superado tales teorías; para Berger y Luckman, en cambio, esos textos son aceptados como la realidad en sí.

Lo que este paisaje ontológico presenta, dentro de un “complejo sistema de sub universos paralelos” (McHale 37) son diferenciaciones entre una no-ficción que, si bien socialmente construida, se considera como *lo* real dado que se sustenta en pruebas más o menos empíricas y susceptibles al cambio y una serie de periferias tales como el sueño o la ficción. Tal sistema se integra en un “universo simbólico” de filosofía, mitología o ciencia. La ficción, específicamente la postmoderna según McHale refleja la realidad, pero esa realidad es, más que nunca, plural (38), dado que nuestra paisaje ontológico no se basa en una mera y simple división entre lo humano y lo divino, por ejemplo, como en la Europa Medieval.

El trabajo de McHale se ocupa del análisis de textos de diversa índole, incluyendo el realismo mágico, las metaficciones o la ciencia ficción, e incluye conceptos que no son objeto de este trabajo tales como la orfandad de los personajes sin autor y la muerte de éste, la alegoría o la fantasía histórica. Sin embargo, se detiene en el análisis no sólo de la construcción de la realidad, sino del trampantojo, la carnavalización, la heteroglosia o la inestabilidad del centro y la periferia, conceptos que en el ca-

pítulo dos se han analizado como neobarrocos y que muestran la posibilidad de explorar un paralelismo o incluso hibridismo entre lo neobarroco y lo postmoderno. Para nuestros propósitos, baste apuntar como el paradigma, o el universo ontológico, es un sistema subjetivo e interpretable y que lo fantástico explota tal concepción. Todorov sancionó la duda y la ambigüedad (o más bien, la posibilidad de responder o desambiguar) como las características principales de la estructura interna de un relato fantástico; externamente, podría decirse que su característica fundamental es la explotación de la multiplicidad de universos ontológicos para poner en cuestión la realidad socialmente aceptada como tal y de ese modo, abrir la puerta sobrenatural aunque su entrada en otro subuniverso resulte racionalmente imposible. En otras palabras, el pacto de ficción juega con lo que podría llamarse “el pacto de realidad.”

### **1.4.3 Lo fantástico como tematizador de lo marginal.**

Para que lo fantástico sea denominado e identificado como tal, lo sobrenatural debe entrar en conflicto con el contexto en que suceden los hechos, la realidad. Según Bessière (1974:32), el “érase una vez” sitúa los elementos fuera y, en definitiva, no hay conflicto. “Las cosas”, el *uncanny* y lo innombrable sí entran en conflicto e interrogan la realidad.

Según Rosemary Jackson (1981), tomando como base las teorías de Todorov, son tres las características del género, : la hesitación entre lo real y lo sobrenatural, la duda que experimenta el propio personaje y que transmite al lector a través de su punto de vista, y el rechazo de una interpretación alegórica o poética. En su estudio sobre Dostoievski (1973, en Jackson 1981:14), Bakhtin propone una concepción de lo fantástico como test o carnavalización de la verdad, pero no se trataría de una suspensión temporal, sino de una inmersión total:



He [Bakhtin] points towards fantasy's hostility to static, discrete units, to its juxtaposition of incompatible elements and its resistance to fixity (...) Through its "misrule", it permits "ultimate questions" about social order, or metaphysical riddles as to life's purpose. Unable to give affirmation to a closed, unified, or omniscient vision, the *menippea* [un género literario tradicional, raíz del fantástico] violates social propriety. It tells of descents into underworlds of brothels, prisons, orgies, graves: it has no fear of the criminal, erotic, mad, or dead (Jackson 15)

Si bien Jackson señala que Bakhtin tiende a minimizar las diferencias entre esa *menippea* y el fantástico más tardío, apunta más tarde como Bakhtin identifica la colisión de mundos producto de la economía capitalista y su división de clases como una de las causas del nacimiento de la novela polifónica y la inclusión de discursos heterogéneos en un solo texto. Esa visión, unida a la de Sartre (en Jackson 17), que concibe lo fantástico en un mundo secular como un modo de presentar el mundo natural invertido en algo nuevo, alterado (en el sentido de *alter*, otro). Se trataría de un deseo de conocer las áreas escondidas o incluso ausentes de este mundo, más que una necesidad de compartimentalizar la existencia según categorías religiosas.

En definitiva, Roas (2001), siguiendo a Llopis, señala que el nacimiento y evolución de lo fantástico está supeditado al culto a la razón, que desencadenó lo ominoso, negó su existencia y lo convirtió en ofensivo (15). La literatura permaneció relativamente al margen de este conflicto, convirtiéndose en un espacio donde poder presentar y discutir esas preocupaciones casi instintivas o primordiales del ser humano que fueron desestimadas por la ciencia, banalizadas o incluso ridiculizadas. Es, por decirlo en pocas palabras, el espacio del "y sí". Este impacto de la crisis económica y espiritual que inició en el siglo XIX hasta bien entrado el XX (incluso, podría afirmarse, el XXI) presenta

unas similitudes tales con el Barroco de la Contrarreforma y la colonización de América que inducen a pensar, si bien no en una interdependencia o subordinación, sí en una relación entre lo neobarroco y lo fantástico moderno.

Según estas premisas y el marco establecido en el apartado precedente, ¿qué implicaciones tienen estos conceptos para interpretar la poética de Ocampo? Si lo fantástico tematiza la otredad, lo marginal o lo oculto, cuestionando asimismo las bases sólidas de lo aceptable, ¿qué papel juegan los temas o motivos recurrentes en los cuentos de Silvina Ocampo a la hora de interpretar su universo narrativo? Se presenta a continuación una síntesis de características de lo fantástico de Ocampo que pretenden dar respuesta a estas preguntas:

- Presenta un mundo extremadamente cotidiano, sumamente detallado en sus descripciones y enumeraciones, a veces incluso prosaico.
- Visibiliza espacios olvidados por la literatura más conocida o canónica.
- Da voz a los silenciados, a personajes antiheroicos.
- Los personajes son contradictorios, ni necesariamente culpables ni necesariamente inocentes, no totales víctimas o verdugos. Los narradores-testigos, incluso, parecen cómplices de la atrocidad narrada.
- Introduce la crueldad, la tristeza y la frustración como fuente de lo *uncanny*, no siendo éste consecuencia de la inestabilidad emocional, la locura o a la histeria.
- Los relatos podrían definirse como “materiales”, en el sentido de que prestan atención al cuerpo, a la comida, al vestido y su confección. Juegan un papel importante en la arquitectura del cuento (estructura, no se olvide, muy económica en la que los elementos no aparecen arbitrariamente) y contribuyen a que el lector sienta desasosiego incluso por los objetos más naturales y cotidianos.
- Sus personajes, por lo general (excepción significativa es la narradora del relato “El diario de Porfiria Bernal”) no suelen dudar, creen a ciegas en lo que relatan. Es el lector quien duda, no sólo por la falta de información caracterís-

tica del cuento fantástico, sino porque no confía en el personaje, sospechoso e incluso, en ocasiones, desagradable.

Su corpus de cuentos, además se basa en procesos de intertextualidad y dialogismo internos, así como de reescritura y revisión, dando unicidad a un universo literario inestable en tanto que múltiple y desconcertante para el lector. Esos elementos y sucesos inquietantes, dentro de la arquitectura del cuento, parecen ser aceptables y debe ser aceptados por el lector ante la total imposibilidad de los personajes. Pero esa sensación de extrañeza no siempre proviene de un elemento sobrenatural, sino que a veces éste parece aceptable frente a objetos o situaciones cotidianas que se revelan grotescas, o frente a mentiras que resultan más creíbles que la verdad. El lenguaje utilizado contribuye a esa sensación de desconcierto del lector, al resultar frustrantemente vago o exasperantemente preciso; lo mismo puede decirse sobre las introducciones, conclusiones o frecuentes descripciones a modo de lista: a lo largo de la lectura, la búsqueda de la fuente de lo *uncanny*, de la explicación o, simplemente, de la motivación que empuja la trama, queda sepultada bajo todos estos recursos narrativos. En ese sentido, tal y como apunta Jackson, lo fantástico

...pushes towards an area of non-signification. It does it either by attempting to articulate the unnameable, the "nameless things" of horror fiction, attempt to visualize the unseen, or by establishing a disjunction of word and meaning through a play upon "thingless names". In both cases, the gap between signifier and signified dramatizes the impossibility of arriving at definitive meaning or absolute reality (41).

Esa no significación es en realidad un superestrato plural que se materializa o realiza en la mente del lector. Quien lee no sólo tiene el deber de completar la historia con su equipamiento

y referencias culturales, sino que quien escribe explota esta dinámica como estrategia narrativa.

#### **1.4.4 Ser-no ser, estar-no estar: topicalizaciones de la realidad a través de lo fantástico.**

Las reglas que rigen el universo del relato fantástico son inestables en el sentido de que no construyen un mundo nuevo gobernado por unas leyes propias y precisas, sino que desestabilizan éste, cuestionando el modo en que opera y el concepto de verdad. Por eso resulta impreciso afirmar que todos los cuentos de Ocampo son fantásticos, especialmente en el sentido tradicional del término: sus historias proponen brechas en este mundo que lo conectan con otros mundos posibles. Es más, se sugiere que las partes inaprensibles de la propia personalidad son prueba de que el sujeto no es único sino múltiple, a pesar de que esa multiplicidad pueda permanecer oscura e ignorada por el propio individuo.

En ese sentido, Rosemary Jackson propone, siguiendo a Todorov, una división de los cuentos fantásticos (48) en temas del yo y del no-yo. Los temas del yo se ocuparían del problema de la visión y su alcance, así como de la confusión entre ideas y percepción: lo que pienso se vuelve materia. En esta categoría, podríamos encuadrar los relatos de Ocampo que se ocupan de la metamorfosis o de los dobles por tratarse de narraciones de la subjetividad: quien creo ser, soy; soy lo que no sabía que era; puedo ser lo que no sé que soy. Los temas del no-yo serían aquellos que tratan al sujeto en relación con el otro, especialmente mediante el deseo, que puede degenerar en perversión. Ahí podríamos clasificar los temas sobre los que se construyen los cuentos de Ocampo sobre crueldad, violencia, incesto, sadismo y muerte. Tal división, no obstante, no es nítida en el caso del corpus de cuentos de Ocampo, y en ocasiones un mismo relato se ocupa de temas del yo y de no no-yo, especialmente si los analizamos desde el punto de vista del peligro o la anomalía.

Volviendo a la reflexión de Guillermo del Toro, ante un peligro o una anomalía los personajes de Ocampo no siempre

escapan, sino que el castigo es tan frecuente como la liberación. Eso no indica que la narrativa de Ocampo sea pro-institucional, sino que parece apuntar más bien a una imposibilidad de escapar: no son advertencias sobre las consecuencias de violar la normal, sino narraciones sobre el peso de vivir fuera de ella. Por eso, el castigo se presenta en ocasiones como una liberación. “Overreaching”, tomando la palabra de Jackson (58) crea un tipo de relato fantástico en el que la voluntad del personaje por empujar los límites crea el propio peligro, y correspondería a esas fantasías del yo. El peligro externo, por su parte, se identificaría con las fantasías del no-yo, una anomalía o riesgo que no depende del individuo, sino que le es impuesto, como las invasiones o las metamorfosis o fusiones de personalidad involuntarias. En la poética de Ocampo, no sólo vemos como los dos tipos de fantasías del yo y el no-yo se fusionan como estrategia narrativa, sino también en la construcción de la trama misma: así, no sólo hay cuentos donde la transgresión lleva a la muerte o a la transformación involuntaria, sino que hay otros donde el peligro externo emana del yo (de una parte inaccesible, si se quiere, inconsciente del mismo) y otros donde se transgrede para escapar a una norma muy restrictiva y en los que el castigo, por lo tanto, resulta una liberación.

Lo fantástico, en definitiva, tematiza la otredad (Jackson 50), pues no sólo habla de los valores y los límites de la sociedad, sino que lo extraño y desestabilizante es el causante del horror. Jackson pone como paradigmas de esta tematización las reelaboraciones de Fusto y Frankenstein, donde el texto se estructura como un diálogo entre el yo y el yo como otro, siendo los antagonistas personajes que completan a los protagonistas. Ocampo propone individuos solitarios o dobles simétricos y perfectamente equivalentes: el héroe o heroína de Ocampo es quien viene tematizado como otro, sufriendo la presión que mueve la trama y la sustenta, o dialoga consigo mismo, tematizando la soledad. En ese sentido, vale la pena señalar cómo los diálogos de Ocampo, si bien no frecuentes, apuntan efectivamente hacia una incapacidad de comunicación y a una falta de entendimiento: el sujeto, no pudiendo realizarse en presencia del otro, debe

autoconfigurarse. De que siga o no la norma y de cómo lo haga dependerá el desarrollo de la trama, el tipo de fantasía y la índole de la tematización.

En ese sentido, y aunque las generalizaciones resultan esencialmente incorrectas, podría afirmarse con poco margen de error que lo fantástico de Silvina Ocampo pivota entre los ejes temáticos de inadaptación y voluntad de *overreach*. Cuando el sujeto quiere algo más, prohibido o inapropiado (frecuentemente, por su género o clase) recibe un castigo, que puede ser sencillamente cruel o percibirse como una liberación. El sujeto, mediante un diálogo del yo con el no-yo (el otro, autoritario o inferior), siente una inadaptación que le impulsa a violar las fronteras, accediendo a lo que hay *detrás* o *entre*, cuestionando la uniformidad de la realidad y ocupando lugares y posiciones que no le pertenecen o que, en el caso de los relatos casi maravillosos, no deberían existir de acuerdo con las normal del mundo sensible. Este tipo de relatos tematiza lo que los acuerdos sociales consideran peligroso y éste peligro, este elemento potencialmente subversivo, nace del yo protagonista, que es el otro para lo institucional. Son relatos que ponen el foco sobre quien en otro tipo de narrativas no tiene voz o punto de vista.

Esa particular focalización de Ocampo y su elección de personajes y situaciones, que no siempre quieren transgredir sino que su mera existencia (sobre todo, en el caso de los relatos sobre cuerpos monstruosos o no normativos) cuestiona la norma y la debilita, da una vuelta de tuerca al concepto de otredad: no es lo marginal o atípico ese "otro" que causa el horror o del que emana lo *uncanny*, sino que lo quien tradicionalmente viene catalogado como "otro" es quien sufre las consecuencias, crueles, inquietantes o terroríficas, de lo normativo e institucional. Según Roas (2001) cuando lo anormal entra en este plano de la realidad, no muestra la evidencia de lo sobrenatural, sino que postula la anormalidad de la vida (28). No son vampiros, Mefistófeles ni una amenaza: son sujetos que, o bien buscan un modo de existir y sobrevivir, o inconformistas y curiosos por naturaleza. Las consecuencias que sufrirán, como se analizará a continuación, varían entre las humillaciones, los encierros, las enfermedades,

la asfixia, las metamorfosis (voluntarias o no); la escisión de la personalidad (voluntaria o no) o la culpabilidad, teniendo en cuenta que estas consecuencias, a la luz de la opresión sufrida, pueden ser percibidas como una liberación.

Esa transgresión, o existencia transgresiva en el caso de estos personajes ocampianos, es para Roas (2001:3) un elemento fundamental de lo fantástico: la confrontación de lo real y lo sobrenatural en un mundo ordenado provoca -y refleja- la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible hace dudar de ella, pero también de uno mismo, cuestionando lo real y lo irreal. Encontramos que este elemento entra en relación directa con la multiplicidad e hibridismo neobarrocos que significan esa falta de estabilidad que abre la puerta a otro tipo de realidades, físicas o basadas en meros puntos de vista, tal y como se analizaba en el segundo capítulo. En ese mismo sentido, y teniendo en mente la concepción de lo neobarroco específicamente latinoamericana, según Roas hay una diferencia fundamental entre lo fantástico y el realismo mágico: “el realismo mágico plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro” (6), mientras que lo fantástico se caracteriza por ser esa problemática la base de la narración. No obstante, hay que tener en cuenta que para Jaime Alazraki (1983), en un contexto post-moderno, en el neofantástico no hay posibilidad de transgresión al no saberse a ciencia cierta que es la realidad. Así, podríamos trazar este esquema de relaciones:

Realismo mágico versus fantástico > existencia o no de conflicto

Realismo mágico versus maravilloso > expresiones realistas

Es decir, la irrupción de lo sobrenatural, en el caso de lo fantástico, perturba la vida cotidiana y desconcierta al lector y a los personajes, mientras que lo sobrenatural en el realismo mágico y las narraciones maravillosas es otra parte más de la existencia, de un universo que opera con reglas distintas. Sin embargo, a diferencia de lo maravilloso, lo fantástico y el realismo mágico intentan reelaborar la historia de la otredad en contraposición

a las historias normativas, legitimadas, proponiendo un mundo a medida de la experiencia del otro que rechaza la verdad oficial, en el caso del realismo mágico, o subrayando las fallas de la concepción unívoca de la realidad, en el caso de lo fantástico. Por eso, más allá de una estética determinada, ambos géneros pueden considerarse expresiones del Neobarroco, expresión cultural del universo descentrado del que hablaba Derrida.





## Segunda parte

# Los ejes del universo narrativo ocampiano.

El objetivo de este apartado es, dentro del contexto propuesto, presentar un modo de leer la narrativa de Silvina Ocampo. El material analizado serán únicamente sus cuentos, dejando de lado tanto la poesía como sus tres novelas<sup>1</sup>, desde *Viaje Olvidado*, publicado en 1937, hasta *Las repeticiones y otros relatos inéditos*, publicados en 2006, trece años después de la muerte de la autora y coincidiendo con un renovado interés académico e institucional por ella. Para concretar el marco temporal en que escribió, cabe decir que su último libro publicado en vida, *Cornelia frente al espejo*, vio la luz en 1988<sup>2</sup>, cinco años antes de su muerte.

Para el presente trabajo se han utilizado como referencia los dos volúmenes de *Silvina Ocampo. Cuentos completos* publicados en Buenos Aires por Emecé en 1999, y los números de páginas referidos al final de cada cita pertenecen a esta colección. Se ha apostado por una análisis cronológico discontinuo porque, tras leer la totalidad de sus cuentos, las relaciones y referencias entre ellos y el modo en que un motivo o símbolo evoluciona hace pertinente un análisis intertextual, que permita comprender cada uno de esos motivos o símbolos de una manera que no sería posible leyendo analizando un único cuento en relación con los demás presentes en una determinada colección.

El objetivo de esta parte es defender que esa constante presencia de determinados elementos es explicable, y tras trazar la historia de cada uno de ellos, permite una comprensión más

<sup>1</sup> Las tres novelas de Silvina, una de ellas publicada póstumamente, son *Los que aman, odian*. 1946; Buenos Aires: Emecé, co escrita con Adolfo Bioy Casares; *La torre sin fin*. 1986, Madrid: Alfaguara y *La promesa*. 20100 Buenos Aires: Lumen.

<sup>2</sup> Para un análisis introductorio y cronológico de cada uno de sus libros de cuentos, se remite a la tesis doctoral de Carolina Hernán Suárez, *Propuestas en la narrativa fantástica del Grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): la poética de la ambigüedad*, defendida en la UAM en el curso 2008-2009. En el capítulo cinco, repasa cronológicamente las temáticas principales de cada uno de sus libros de cuentos.

profunda de cada historia en términos ocampianos, y no sólo una lectura en relación con otras obras y otros motivos de otros autores. En definitiva, se propone aquí un análisis del universo narrativo de Silvina Ocampo casi total, largamente debido, inherentes a un trabajo de esta índole.

La elección de la palabra eje en el título no es trivial, obedece a la convicción de que los cuentos de Silvina Ocampo forman un universo único y cerrado, pero no completo. Los finales abiertos, las apariencias engañosas, los objetos (cotidianos pero extraordinarios, o pertenecientes a otros universos y realidades), las identidades inestables de los personajes y el misterio sin resolver de la muerte no permiten hablar de un universo cerrado y explicable en sí mismo, como ocurre en otras obras fantásticas y maravillosas (neobarrocas o no) que ofrecen una respuesta al lector para cada interrogante que plantea. Son universos que obedecen a unas leyes internas definidas y aprehensibles; el universo ocampiano, en cambio, parece no estar supeditado a ninguna ley o seguir esquema alguno. Aquí se argumentará, por el contrario, que sí existen constantes, elementos comunes que funcionan de modo parecido, referencias simbólicas presentes en todos los relatos y que, en conjunto, permiten una lectura más profunda de sus cuentos. La aparente fragmentación e inestabilidad de sus relatos no son sino reflejo de la condición del individuo del siglo XX: la imposibilidad de conocer la verdad o la consciencia de que el sujeto no se puede definir sino en presencia del otro justifican que Silvina, desde su primer libro de cuentos *Viaje Olvidado*, se apoye en la memoria y en su propia intrahistoria para empezar a tejer su universo narrativo.

Un universo que no nace de la ansiedad por interpretar el significado de la vida o de un ejercicio estilístico que ofrezca un punto de vista diferente; parece, más bien, un cronotopo nacido de la curiosidad por lo que hay más allá de lo visible, de la incredulidad ante la unidimensionalidad de lo cotidiano y de la constatación de una tremenda crueldad y una innegable ironía en los acontecimientos de la vida. La vida, en la poética de Ocampo, no se reduce a estas cuestiones un tanto metafísicas, sino que, interpretada a través del filtro de lo fantástico, es un momen-

to de la existencia subordinado a lo físico: frecuentemente, sus personajes están sometidos a sus impulsos más animales y básicos, y la sexualidad es un tema frecuentemente tratado, cuestionando la concepción social de ésta y del amor romántico, así como las consecuencias de las transgresiones cometidas en este ámbito. Pero no sólo: los cuentos presentan un catálogo de cuerpos desobedientes y no normativos, supeditados a debilidades, instintos y procesos humanos en su sentido más físico; desde el hambre (las enumeraciones de tipos de dulces, la importancia de los caramelos, la simbología de las naranjas o los encuentros en confiterías están presentes en casi todos los cuentos) a la enfermedad (y como consecuencia, los médicos, personajes en los que no se puede confiar), pasando por la muerte como proceso y el cuerpo como entidad incapaz de mentir, a diferencia de la mente. Se analizará, por ejemplo, cómo el cuerpo inicia a manifestar síntomas, que pueden desembocar en la muerte, ante un encierro físico o un ostracismo social, causada por una enfermedad o por un asesinato.

El espacio en que se mueven estos cuerpos y estas mentes es casi un personaje más, presentando claves de lectura imprescindibles para leer entre líneas cada cuento. Podrían establecerse dos coordenadas básicas: la casa y la calle, el campo y la ciudad. Dependiendo de dónde se encuentren, los cuerpos se verán sometidos a unos síntomas distintos, y su mente actuará en consecuencia. El viaje, en cambio, representaría el no-tiempo, un momento de paréntesis en la vida donde las transgresiones pueden ser perdonadas, donde los sentimientos son distintos y del que se sale transformado. En algunos de sus cuentos, la travesía es una metáfora de la muerte y del renacimiento, o incluso de la reencarnación.

Pero el espacio también tiene un sesgo social. Determinados lugares y experiencias son inaccesibles a ciertos personajes, y quien transgrede esta acuerdo social tácito, lo paga con su vida o con un castigo aún más cruel que la muerte. Así, el mundo de los niños y el de los adultos está no sólo separado, sino que en ocasiones es totalmente inaccesible: es casi imposible para un personaje adulto acceder a su propia infancia, y cuando un niño

accede a un espacio o experiencia adulta, especialmente sexual, o muere o sufre un castigo en forma de culpa, locura, desamor o incluso muerte. Los niños de Ocampo, nótese, no pierden su inocencia porque no son tratados como criaturas inocentes: pueden ser crueles y capaces de crímenes y asesinatos. Es interesante notar la predilección, a juzgar por el número de veces que aparecen en su cuento, por las niñas y niños de unos diez años, tal vez por tratarse de una edad preadolescente, un límite desdibujado entre la edad adulta y la infancia. Y, como se pretende defender en estas páginas, son precisamente los límites poco claros los que dibujan el contorno de estos relatos.

La división entre masculino y femenino, los espacios inaccesibles para uno u otro género y las diferentes consecuencias que sufren los personajes en función de esta división, así como los frecuentes comentarios (gran parte de las veces, irónicos y con sentido del humor) sobre los comportamientos típicos de hombres y mujeres, permiten un análisis con perspectiva de género. Ocampo no se declaraba feminista, como otras escritoras latinoamericanas de su época, pero sí que puede afirmarse tras una lectura profunda de sus textos que éstos se articulan en torno a las dinámicas de privilegio y poder, dentro de las cuales el ser mujer automáticamente te sitúa en un escalón inferior, o en varios.

Tal y como se apuntaba anteriormente, el análisis propuesto pretende analizar las influencias, repeticiones tipológicas y otras recurrencias en los cuentos de Silvina Ocampo, defendiendo la tesis de que sólo una lectura total puede ayudar a entender el universo narrativo de la autora. Una naranja o una liebre, en un cuento aislado, no significan lo mismo tras haber leído varios cuentos donde la liebre siempre escapa y corre libre, o en los que la naranja se ofrece a personajes que tienen mucha hambre pero la rechazan. Así, se estudiará la intertextualidad de estos cuentos creando una especie de telaraña, empezando a tejerla por el final: son en los cuentos presentes en *Las repeticiones y otros relatos inéditos* los que dan las claves para interpretar algunos de los motivos y temas más significativos, como el de los dobles o el miedo.

En líneas generales, los cuentos de Ocampo se mueven entre el fantástico y el maravilloso, con matices grotescos o surrealistas. En cualquier caso, todos parecen regirse por las mismas reglas, que pretendemos analizar en este capítulo, pero dichas reglas son inestables y polisémicas. Su poética fantástica, y tal vez por ello se le haya prestado menos atención en los ámbitos académico y crítico, se aleja del más divulgado y analizado fantástico rioplatense de nombres clave como Borges, o el propio marido de Ocampo, Bioy Casares<sup>3</sup>. En *The Fantasies of the Feminine* (1999), Klingenberg escribe:

Referring to women writers left out by the “boom” of interest within the United States, he [Alberto Manguel] says: “among the authors translated, there were hardly any women. A few... crept onto the publishers’ list. But where were the others? Where was Silvina Ocampo, surely one of the best writers writing in Spanish today?” John King comments in aside (in “Victoria Ocampo”) that Silvina Ocampo is “perhaps the most underrated of all Argentinian writers.” One of the questions that palpitates behind the writing of this book [*The Fantasies of the Feminine*] is why, given Silvina Ocampo’s undeniable central position in the intellectual ferment and creative “boom” in Latin America, the steady if unspectacular interest shown in her work, have feminists scholars been relatively uninterested in this writer? The answer, ironically, seems to be inherent in the question: because she is so central, because she has so little claim to the margins from which resistance can be expected. To discard this remarkable writer as an elitist, oligarchical figure of little interest to

---

<sup>3</sup> King, John, *Sur- Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura (1931-1970)*, 1989, México, F.C.E. 268 p. ISBN 968-6229-32-9.

Se recomienda para un estudio en profundidad sobre la relación entre Ocampo, Borges y Bioy Casares, quienes, defiende, King, escribían más que individualmente, como un equipo, de modo tal que sus respectivas obras deben entenderse como producto de una suerte de grupo de trabajo.

Anglo American feminist politics of revolution and change is to impoverish our understanding of where resistance to the status quo can arise. (26)

Tal y como se expuso en la Introducción, el Neobarroco puede considerarse no sólo como un superestrato cultural o una cierta estética o modo de hacer (especialmente, en el cine actual, donde lo neobarroco es estético y sensorial) sino también como una serie de estrategias discursivas que cuestionan lo céntrico y expanden el límite de lo aceptable, desviando el eje hacia la periferia. En textos que en apariencia tratan otra temática (y el género fantástico o maravilloso, por sus propias características, parece idóneo a tal fin al suspender el concepto de verdad del lector) pueden insertarse discursos que incluyen una crítica, o que muestran partes de la realidad inaccesibles o censuradas. Así, en este trabajo se sostiene que no es casual la predilección de Silvina Ocampo por personajes más allá del género masculino, hábiles y socioeconómicamente privilegiados, sino que se defiende que la autora da peso y voz a tipologías humanas olvidadas o descentralizadas por la literatura canónica. Y lo hace sin que este resulte el tema principal del relato, dado que éste se lee con los códigos de la literatura fantástica, no de la realista.

Así pues, en este análisis, además de estudiar todos los elementos que configuran un particular universo que aquí se califica como Neobarroco, se tendrá en cuenta las mencionadas dinámicas de privilegio y poder con perspectiva de género, y como, dentro de un marco fantástico o maravilloso, la autora presenta las limitaciones socialmente impuestas, espaciales, emocionales e incluso físicas que sufren las mujeres, y estas son utilizadas como un elemento más dentro de la arquitectura de su fantástico: así, en algunos relatos, una enfermedad mental explicable por un sometimiento de una mujer a una autoridad masculina se narra como si fuera algo sobrenatural.

Antes de comenzar el análisis, y en un intento por identificar sus debilidades y subrayar que se trata de una propuesta de modo de lectura bajo una perspectiva neobarroca, parece per-

tinente recordar las palabras de Alejandra Pizarnik sobre la escritura de Ocampo cuando reseñó la antología *El pecado mortal*<sup>4</sup>:

Los veinte cuentos que reúne *El pecado mortal* proceden de diversos libros de Silvina Ocampo (...) Hay, también, una especie de prefacio por nadie firmado, en el que alguien repite *realidad, irrealidad, fantástico*. Mediante la repetición de estos términos, el innominado transcribe tópicos de fantasmas que caracterizan la narrativa fantástica. A su vez, los tópicos inaveriguables se hacen acompañar por definiciones cómplices. Decir, por ejemplo, que *la presente selección de cuentos destaca la voluntad irrealizadora de su estilo*, es decir poco, e incluso ese poco no es cierto.

Tal vez resulte oportuno transcribir unas líneas luminosas de Jorge Luis Borges:

(...) creo que no deberíamos hablar de literatura fantástica (...) ya que toda literatura está hecha de símbolos, empezando por las letras y por las palabras, es indiferente que estos símbolos estén tomados de la calle o de la imaginación. (95).

Se espera entonces haber establecido un marco teórico lo suficientemente claro como para alejar lo fantástico de lo fantasmagórico y que el subsiguiente análisis se aleje de “tópicos” y “definiciones cómplices.”

---

<sup>4</sup> Ocampo, Silvina. *El pecado Mortal*. 1966, Buenos Aires: Euseba.

Pizarnik, Alejandra. “Dominios ilícitos”. 1996, *Revista Sur*. [documents.tips/documents/pizarnik-alejandra-dominios-ilicitos-en-revista-sur.html](https://documents.tips/documents/pizarnik-alejandra-dominios-ilicitos-en-revista-sur.html) [Recuperado 18/03/2017]



## **2.1 Identidades inestables: memoria y ficción, olvido y muerte.**

*Beyond the edge of the world there's a space where emptiness and substance nearly overlap, where past and future form a continuous, endless loop. And, hovering about, there are signs no one has ever read, chords no one has ever heard.*

*Haruki Murakami, Kafka on the Shore.*

*Hay que olvidar sin duda estos detalles inútiles. Sin duda, todo recuerdo es doloroso. Más vale pensar en lo actual, en lo que estamos viendo. En cierto sentido, podría decir que no hay cosas extrañas o inesperadas. Todo es lo de siempre, lo mismo.*

*Silvina Ocampo, "La nave."*

Identificar los ejes sobre los que se construyen los cuentos de Silvina Ocampo no es una tarea difícil leyendo la totalidad de los cuentos. Parece que los mismos motivos y los mismos temas preocupan a la autora y mueven a los personajes, pero en distintas direcciones y por distintos motivos, sea la crueldad o sea el amor más puro. Intentar hacer un análisis separado de estos ejes sí resulta complicado, dado que todos ellos están imbricados y beben los unos de los otros para mantenerse en ese universos inestable y cambiante de los cuentos de Ocampo. En esta sección proponemos un análisis de los elementos generales subyacentes y presentes en todos los cuentos, como temática general o alusión: la memoria y el olvido, y como consecuencia, la ficción frente a la verdad.

Incluso cuando la trama de un determinado cuento no se construye sobre estos elementos, las intervenciones de un narrador heterodiegético o las digresiones del homodiegético dirigen la mirada del lector hacia ellos, condicionando la lectura de la historia:

En muchos cuentos, el ir y venir de una conciencia reflexiva por «saberes» y opiniones acerca de la vida, la muerte, la vejez y la juventud, la memoria, el olvido, la escritura, etc., prevalecen sobre el elemento propiamente narrativo y parecen subordinarlo. Largos párrafos digresivos introducen el suceso en «Y así sucesivamente», en «Los retratos apócrifos», en «Del color de los vidrios». Estas introducciones, donde el tono sentencioso se mezcla con el casual, no se ajustan a una macroestructura determinada, como sería de esperar. Por lo contrario, se instalan varios tópicos, cuyo orden jerárquico es difícil de establecer. Tampoco hay relaciones directas, sino oblicuas, entre cualquiera de estos tópicos y el suceso. El lector encuentra en aquella sucesión de «sentencias» algunas claves para leer la historia (adjudicarle un sentido). Pero cada tópico del discurso reflexivo induce a la reconstrucción de una isotopía narrativa distinta, aunque complementaria de otras posibles (Tomassini 1992: 381)

No sólo son las intervenciones de la voz narradora las que dirigen la mirada del lector hacia estos motivos. Sus personajes parecen moverse por la preocupación de crear su propio relato personal, existiendo asimismo un gran número de cuentos donde la preocupación es el acto creativo: personajes que tocan música de modo inusual, que pintan obsesivamente retratos o que quieren escribir un libro pero las imposiciones sociales sofocan su voz.

La memoria, sin embargo, no es fiable. Dejando de lado los relatos sobre el acto creador, para Ocampo la memoria permanece como un espacio inaccesible y el presente es lo único que importa, al ser incuestionable la verdad de lo que se vive y siente en un momento: un recuerdo se convierte, automáticamente, en ficción. Sin embargo, sus cuentos pivotan entre la irónica imposibilidad de recordar de modo fidedigno (y la inutilidad enton-

ces de este proceso) y la importancia del pasado como elemento definitorio del yo presente. Esa tensión entre memoria y ficción suele resolverse mediante los sueños, que permiten un acceso temporal a otro mundo.

El acceso definitivo a ese otro mundo tiene lugar en el momento de la muerte. Podrían definirse dos tipos de muerte en la poética ocampiana (o, más bien, dos modos de tratar la muerte): como un proceso meramente físico y humano (ya sea por una enfermedad o por un suicidio en busca de la liberación total), aspecto que se tratará en el próximo capítulo, o como un modo de redefinir la identidad del sujeto, pasando a ser otra cosa en otra parte. Sin embargo, cuando el individuo muere y se transforma, surge otra cuestión: el olvido.

El olvido sería la culminación total del proceso de redefinición de identidad. Estos personajes que, al morir, se metamorfosean, resucitan o se reencarnan sienten cierta nostalgia de su vida pasada, y se preguntan si quienes dejan atrás los mantendrán vivos en el recuerdo. Pero la fuerza de su nueva existencia les empuja a ir asumiendo poco a poco su nueva identidad, de modo tal que el pasado sea un recuerdo cada vez más débil. Y sabemos que en la poética ocampiana, el recuerdo es una ficción.

Pero no sólo es ficción en los cuentos de Ocampo. Showalter (1997), en el capítulo dedicado a analizar la relación entre "histeria" (entre comillas, entendida como enfermedad postmoderna, reelaborada para una era de extremo contagio a través de los productos culturales masivos) y la memoria recuperada tras un trauma que ha suprimido los recuerdos, recoge esta definición de memoria:

Recovered memory therapists often describe human memory as a computer in which information is stored; even if there is a trauma, a mental computer crash, the images are retained in the memory, waiting to be recovered. But scientists have countered that the computer is an inaccurate metaphor for memory. They describe memory as a plastic image

subject to change and transformation. It is a process involving sensation, organization, storage, and retrieval. Elizabeth Loftus, a professor of psychology at the University of Washington, writes that memory decays over time and can easily be distorted by suggestion. And confabulations (the technical world for narratives or memories constructed dialogically between client and therapist. cannot be distinguished from truth on the basis of internal evidence alone. Lie detectors measure not truth but confidence: does the speaker sincerely believe his images? (147)

En "Epitafio romano", los enamorados Claudio Emilio y Flavia mantienen este diálogo (subrayado nuestro):

-Las cosas se repiten demasiado: un solo día es igual al resto de la existencia. Una sola amiga 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?

-Para un enamorado, el encuentro y la separación transforman los minutos, las imágenes, las palabras. *No podemos conservar intacto ni el recuerdo de un momento porque el recuerdo va siendo recuerdo del recuerdo: un recuerdo apasionado o indiferente que siempre es inexacto.*

-Se repiten los hechos con extraña insistencia. *Con temor de perderse, las formas se repiten en ellas mismas:* en la hoja del árbol está dibujada la forma de un

árbol en miniatura; en el caracol, la terminación del mar con sus ondas sobre la playa; en una sola ala, imperceptibles alas infinitas; en el interior de la flor, la playa; en una sola ala, imperceptibles alas infinitas; en el interior de la flor, diminutas flores perfectas. En las caras se reflejan las caras más contempladas.

-Esta figura que prefirieron nuestras pupilas, puede, entonces, quedar para siempre en nosotros como un brillante retrato de colores?

*-Puede quedar como quedan en las manos las formas y el perfume de otras manos. Se repiten las cosas, pero un día se saben, un día se transforman, un día se expían.*

-Un día también se pierden: es claro que un día llegaría la muerte.

-En el argumento de una vida hay casi siempre una parte indigna que los hombres o los dioses descuidaron: la muerte a veces sería oportuna; a veces convendría anticiparla. (Vol. I 46)

En definitiva, todas estas tensiones giran en torno a una de las preocupaciones principales que se deducen de la lectura de los cuentos de Ocampo: la imposibilidad de conocer la verdad. La fragmentación del individuo, las infinitas repeticiones de cada elemento que puebla este mundo, cuestionan lo que es verdadero y auténtico (el amado real frente a su retrato) pero en

última instancia, poco importa. La muerte (excepto en lo que tradicionalmente se analiza como cuentos crueles o grotescos) no es trágica en sí, es el olvido la fuente de tristeza: la muerte libera de una existencia opresora o equivocada y es capaz de abrir nuevas vías o de poner punto y final a una situación no deseada.

El fragmento seleccionado no sólo sintetiza las preocupaciones generales presentes en los cuentos de Ocampo, sino que además resulta muy neobarroco en tanto que cuestiona la unicidad de este mundo y abre la posibilidad de la existencia de un número indeterminado de universos dentro de este, que, siguiendo la línea de "Epitafio romano" serían copias o réplicas y que recuerda al pliegue de Deleuze, tendente a lo infinito y característica del barroco, que para él sería el mundo del pliegue, desdoblado en dos unidades:

En un piso tenemos los repliegues de la materia y en el otro los pliegues en el alma. El piso de los repliegues de la materia es como el mundo de lo compuesto, de lo compuesto al infinito; la materia no termina de replegarse y de desplegarse. El otro piso es el piso de los simples. Las almas son simples, de ahí la expresión 'los pliegues en el alma', en el alma. (Deleuze 2006: 140 en Espinoza-Lolas 2009: 131).

Este pliegue, que por definición se repliega y despliega hace de la materia algo barroco y tendente al infinito. Pero esta filosofía no se limita sólo a lo material, sino también, a lo concierne al sujeto y el punto de vista:

El elemento genético propio de la materia, al ser ésta repliegues infinitos, es ser curvatura; (...) ser pliegue es lo que permite todos los repliegues. Esta singularidad de la materia es la que abre la posibles rectas en ella, las series se levantan desde estos nudos singulares; en realidad la materia, entendida como universo, sería un tejido de líneas nodales.

Y ¿cómo se pasa de la curvatura o inflexión al “punto de vista”? La inflexión por ser tal inflexión, esto es, ser un pliegue que se hunde en sí mismo, se vuelve centro, vértice, desde donde sale la perspectiva, la mirada; luego, el punto se nos ha vuelto en punto de vista, punto de construcción de la totalidad(...). La materia en sus múltiples series que la constituyen está infinitamente tocada por estos centros y en rigor son los centros los que dan dicha series de la materia. Con esto ya tenemos unificado la Casa del Barroco, pues sus pisos se tocan en estos puntos, centros o, si se quiere, son estos puntos los que constituyen la propia casa cuerpo-alma (Espinoza Lola 133).

El pliegue de Deleuze se revisita, como es esperable, en el Neobarroco: tanto la sociedad del siglo XVII como la contemporánea (y, siguiendo la retórica de D’Ors, varias sociedades en modo cíclico) está perdida en un exceso de información y conocimiento que sin embargo desestabilizan las bases en que se apoyaban. Un exceso fruto de la crisis de la Contrarreforma, de los descubrimientos científicos e históricos parejos a la conquista de América (que abren la puerta a especies e historias inconcebibles hasta el momento para la mente europea), pero también de la fragmentación del individuo, de la industrialización, el psicoanálisis y la ciencia que divide la realidad sensible en átomos visibles pero invisibles. Todo se repite indeterminadamente y existen mundos que reflejan este como si fueran un espejo con un vidrio que deforma la realidad: es la misma pero es diferente. La filosofía de Leibniz y Deleuze es una propuesta para ordenar esa realidad, del mismo modo que la literatura busca un cierto orden ficcionalizando el caos. Así, según Jarauta 1990:

Estos [pliegues] se plegarán una y mil veces para dar lugar a la representación lógica de los mundos posibles, más allá de los cuales seguirá abierto el

orden de la materia, sometida a un movimiento infinito (...) el hombre barroco se pierde -como "viajero eterno y móvil"- y hasta olvida aquella frontera que separa lo imaginario de lo real o lo lógico de lo fáctico. Su extravío le lleva a un peregrinaje por el mundo de las formas, nueva naturaleza lógica en la que ya no importa preguntarse por las cosas, sino viajar y soñar como el Segismundo calderoniano o el Teodoro que cierra la *Theodicea* leibniziana.

Y es este mundo que se pierde en la infinitud de sus construcciones imaginarias, mundo de ruinas o de fragmentos, el que soporta melancólicamente la experiencia de la unidad perdida o de la transparencia del mundo. (...) Es este tiempo de las cosas que constituye la materia de la escritura alegórica." (Jarauta: 70-71)

Por todo lo dicho, se defiende que la concepción de mundos (in)accesibles, y el uso de los dobles, presentes en los relatos que se analizarán en los siguientes apartados, son elementos netamente neobarrocos y que "Epitafio romano" utiliza para la construcción de un relato cuya temática en un primer nivel de lectura sería la del amor cruel, pero que se asiente sobre la crisis propia del individuo (neo)barroco. Esta crisis conlleva una fragmentación de la identidad, y efectivamente, el relato juega con la existencia de dobles en su trama. Así, Flavia tenía un grupo de amigas exactamente iguales a ella hasta que Claudio Emilio, celoso al ver a una de esas amigas-doble en brazos de otro, no sólo mandó matarlos sino que ordenó encerrar a Flavia en su granja del Tíber. Como todo relato fantástico, si interrumpimos el pacto de ficción y buscamos una explicación realista, podemos pensar (dada la poca información que la narradora nos da y el modo en que construye el relato, desde el punto de vista subjetivo de los personajes que sí creen en los dobles) que era Flavia la infiel.



Tras encerrarla, Claudio incendió la casa de Roma y anunció la muerte de Flavia, haciendo grabar un largo epitafio en su tumba con versos suyos y de sus parientes cercanos. Dos años después, permite a Flavia salir de su encierro y cuando la encuentra, cambiada por el tiempo transcurrido y por el propio recuerdo deformado que guardaba de ella, le muestra su epitafio. Ocampo, usando la clásica técnica de relato transmitido a través de unos documentos encontrados, dice que los escritores de la Antigüedad proponen dos posibles finales para esta historia, y que sintetizan los motivos analizados en este apartado:

- La muerte como una salvación: Flavia agradece a Claudio “haberla ennoblecido prematuramente con los privilegios que sólo puede otorgar la muerte” (vol. I 48). Claudio le responde que se ha convertido en “una venerable aparición.” Flavia, sin haber pasado por el trámite físico de la muerte, renace a una vida pacífica y de honor, en la que Claudio le promete “alimento”, “techo” y “referencias”. Las causas de la crisis de su existencia anterior, las amigas-doble (literales o como alegoría de su fragmentación interna, de sus deseos de diversa índole, de vivir varias vidas) y los celos oprimentes de Claudio no tienen cabida en esta nueva vida, porque pertenecen a la dimensión pre-encierro.
- El sueño: “¡Esto se parece mucho a un sueño! Tendré que estar atenta y recordarlo para contártelo mañana” (vol. I 48). Al ver su propio epitafio, Flavia se muestra incrédula ante sus propias vivencias, que ya son un recuerdo (y por tanto, una verdad incompleta). Recuerda al Segismundo de Calderón, pero a diferencia de él, el sueño de Flavia “es un sueño sin despertar”, como le recuerda Claudio. Todo el mundo cree que está muerta y a su verdadero funeral no asistirá nadie, ergo, siguiendo la lógica interna del relato, está realmente muerta. Así se lo recuerda Flavia a su “asesino”: “Es cierto, todos creen que he muerto, salvo tú: tú eres el único equivocado” (vol. I 48). Flavia asume su vida como si fuera un sueño, y en una respuesta que recuerda a la imposibilidad del individuo de constituirse como tal si

no es en presencia de la otredad, Flavia, ante su soledad, asume su muerte definitiva y real. De ese modo, cuestiona además la naturaleza de la muerte: ¿es un proceso físico o tiene lugar cuando hemos sido olvidados?

- La figura del doble: Flavia rechaza totalmente la posibilidad de seguir muerta (con cierto humorismo, y atribuyendo a la muerte una gravedad impropia de este cuento, Flavia exclama: “¡No soy bastante seria! ¡No merezco estar muerta!” Claudio se arrepiente ante ella y los dioses y la lleva de nuevo a casa, donde ella asume la identidad de una mendiga violada y, dado que ella se presenta al mundo con una identidad decidida y configurada por sí misma, evidentemente, nadie la reconoce por su aspecto físico. Así operan los relatos de Silvina Ocampo: una vez que un personaje decide cambiar de identidad, nadie más puede reconocerle. Esta nueva existencia de Flavia lleva a la locura a Claudio, no explicada dentro del relato pero calificada de “inevitable.” Probablemente sea porque, tal y como se sostiene en este capítulo, dos elementos de mundos diversos no pueden convivir juntos, y una vez muerta, no se puede volver a la antigua existencia.

La resurrección alegórica de Claudia es una de las consecuencias de la muerte entendida como rito o pasaje en parte de los cuentos de Ocampo. La transmigración de las almas, el desdoblamiento del individuo, la metamorfosis o la reencarnación son otras de las consecuencias, que se analizarán en los próximos apartados. Todas ellas, así como la existencia de objetos que no pertenecen a este mundo o con propiedades inexplicables, prueban la existencia de una multiplicidad de realidades según el punto de vista del sujeto, un modo de ver la realidad claramente neobarroco.

## **2.2 La propia memoria y la propia muerte: apuntes para analizar “Anotaciones”.**

Dadas las coordenadas para la lectura de los cuentos de Silvina Ocampo establecidas en la introducción de este capítulo,

no puede evitarse ver cierta ironía en el hecho de que el último cuento publicado en vida por Ocampo, "Anotaciones", sea quizás el más realista y autobiográfico. Sin embargo, está construido recogiendo algunos de sus elementos más recurrentes, exploradas en especial profundidad precisamente en sus relatos, a saber: la muerte y la disonancia cuerpo-mente, el objeto cotidiano de índole posiblemente maravillosa (el reloj), el sueño como vida paralela o alternativa, la espera o suspensión del tiempo, el viaje como paréntesis de la existencia, lo anecdótico como explicación de una experiencia trascendental y el amor y sus consecuencias. No obstante, aquí aparecen revisitados, formando un producto que parece alejarse del resto de su producción, pero que al mismo tiempo, la concluye cerrando el círculo. Nótese, asimismo, que para la redacción se utilizaron tanto el inglés como el español, rompiendo la última barrera, la lingüística, límite que sofocaba a una Ocampo políglota que consideraba la sintaxis "idiotá" (Ulla 1982: 120).

Así, mente y cuerpo forman un sólo ente: "El día en que me muera caerán de mis ojos lágrimas y de mi boca palabras. Nunca se contradicen." (vol. II 237). Con respecto a los personajes que sufren patologías como respuesta a una sumisión mental total a las reglas sociales o a un castigo impuesto, cuando la autora parece narrarse (que no describirse) a sí misma existe un acuerdo entre la respuesta corporal y la mental. El último día de su vida, al menos, la consonancia entre acción y reacción será inevitable y la articulación de un discurso irreprimible. El día de su muerte la autora viajará a Venecia porque el mundo se transformará en ella cuando se pregunte si no será posible volver a verla. La agonía mortal se interrumpirá, y recordará cada monumento y calle que recorrió, esperando al sujeto interpelado en el cuento: "The only thing I love, A.B.C. "the rest is lies"" (vol. II 239), presumiendo que A.B.C aluda a Adolfo Bioy Casares, su marido. En esa suspensión sin tiempo ni espacio, en la que recuerda un incidente en un hotel veneciano donde podría haber muerto, la espera de A.B.C se diluye con la espera por la muerte y el fin de su existencia: "Let me stay here for ever and ever. Amen. Forgive me, I will wait for you at nine. It is so late, I can not imagine that

you will be here at nine. Please, come back. I can not wait till nine today." (vol. II 237). La angustia de la espera se agudiza al encontrarse en una dimensión sin tiempo, en la cual la torre del reloj es inaccesible para la protagonista y le asusta: "Toda hora me da miedo, come me da miedo la hora en que quedó clavada, con sus agujas, la muerte de Murena. Las ocho en un reloj que no andaba y no andaría nunca." (vol. II 237). La muerte, si bien descrita en otros cuentos como un estado de transición hacia otra existencia, es aquí capaz de detener el tiempo (al menos en la dimensión que narradora y lector comparten) y de cuestionar la duración real frente a la percepción de éste.

La muerte propia, además, no represente un inicio de nada, y se cuestiona el ulterior reencuentro entre dos personas fuertemente vinculadas: "Si no vuelvo, no te asustes. Estaré en el aire, siempre, como un recuerdo, y bajaré y subiré, y bajaré de nuevo como la espuma" (vol. II 238)<sup>5</sup>. En lugar de transigración o reencarnación, aquí se propone la vida eterna como forma de simple recuerdo, que, como se analizará posteriormente, en la poética de Ocampo en ocasiones son inútiles y dignos de ser olvidados, al ser un acceso al pasado que es en cualquier caso imposible de revivir, una ficción para construir el presente. Sin embargo, los recuerdos de la narradora sí sobrevivirán a la muerte:

---

<sup>5</sup> Vale la pena confrontar este fragmento con el poema de Mary Elizabeth Frye "No te acerques a mi tumba sollozando" escrito en 1932. Su autoría, sin embargo, no se comprobó hasta 1998 (vd. "Mary E. Frye". *The Times*. London, United Kingdom. 5 November 2004). El texto del poema, en lengua original, es el siguiente:

Do not stand at my grave and weep  
I am not there. I do not sleep.  
I am a thousand winds that blow.  
I am the diamond glints on snow.  
I am the sunlight on ripened grain.  
I am the gentle autumn rain.  
When you awaken in the morning's hush  
I am the swift uplifting rush  
Of quiet birds in circled flight.  
I am the soft stars that shine at night.  
Do not stand at my grave and cry;  
I am not there. I did not die.

Y para siempre soñaré con vos en las largas noches de mi exilio. Y aquí en el agua me muero sin esperanzas de encontrar algo mejor que el agua, soy una exiliada. (...)

Para siempre en un barco perdura, navega, llega, se acerca, así es la vida. El barco se aleja, pero yo nunca tengo más de mil remos que vuelven a llevar al punto de partida. No volveré. ¡Que no me esperen!”

No hay diferencia entre el viejo y el niño. El viejo y el niño son iguales.

Quisiera escribir un libro sobre nada. (Vol. II 239)

La transición hacia otro mundo debido a un “exilio” mortal se presenta aquí utilizando como en otros cuentos los motivos del agua, el barco y el viaje. Que la narradora pida no ser esperada, además, parece indicar una especie de voluntad propia en la decisión de abandonar la vida, aunque también sugiere una visión de la muerte como el final definitivo, contradiciendo su uso simbólico a lo largo del corpus de cuentos. Se puede comparar esta visión con la ofrecida en “La nave” por la protagonista que, a bordo, sufre un proceso de reencarnación en un viaje que la llevará a otra vida, aunque ella aún no lo sepa: “La muerte no me busca ni me asusta. Yo sé que no existe, que no existirá nunca, porque todo renace y se transforma en otra cosa tan perfecta que nadie podrá reconocerla; ni siquiera en el renacimiento” (vol. II 234).

En este último relato, a diferencia de lo que ocurre en “La Nave” es imposible volver al punto de partida, pero al final, ce-

rrando el círculo, “el viejo y el niño son iguales.” En “Los retratos apócrifos”, uno de sus últimos cuentos, escribe:

Envejecer también es cruzar un mar de humillaciones cada día; es mirar a la víctima de lejos, con una perspectiva que en lugar de disminuir los detalles los agranda. Envejecer es no poder olvidar lo que se olvida. Envejecer transforma a una víctima en victimario. Siempre pensé que las edades son todas crueles, y que se compensan o tendrían que compensarse las unas con las otras. ¿De qué me sirvió pensar de este modo? Espero una revelación. ¿Por qué será que un árbol embellece envejeciendo? Y un hombre espera redimirse sólo con los despojos de la juventud. Nunca pensé que envejecer fuera el más arduo de los ejercicios, una suerte de acrobacia que es un peligro para el corazón. Todo disfraz repugna al que lo lleva. La vejez es un disfraz con aditamentos inútiles. Si los viejos parecen disfrazados, los niños también. Esas edades carecen de naturalidad. (vol. II 192)

A lo largo de los cuentos de Ocampo se puede leer cómo las narraciones cuestionan los atributos positivos o negativos (pureza y sabiduría, desobediencia y decadencia) que se atribuyen típicamente a la infancia y a la vejez respectivamente, para sustituirlos por una máscara: para Ocampo, ambas edades son un simulacro de la media edad, donde se permite ser el verdadero yo, donde los recuerdos inaccesibles para la reconstrucción de la infancia aunque estén todavía poco ficcionalizados, resultan inútiles porque lo que importa es el presente y lo que nos rodea. La vejez y la infancia son dos momentos antinaturales, donde lo físico pesa más que lo mental, donde la proximidad del nacimiento y la muerte condicionan las experiencias de vida del presente. Es en la edad adulta, alejados de ambos extremos, donde puede apreciarse el universo y todo lo que éste contiene, desde el

sabor de la comida y los dulces, a la naturaleza y las artes. Es en este momento indefinido de la vida, más o menos largo (dependiendo de donde se delimite el fin de la infancia y el inicio de la vejez) cuando el sujeto puede crear y dejar una impronta única en la realidad. Y es precisamente al final de su vida cuando la narradora de "Anotaciones" desea escribir un libro "sobre nada", en contraposición a las inquietudes artísticas de algunos de sus personajes, como en el cuento "La continuación." En definitiva, a la hora de ficcionalizar el propio día de su muerte, Ocampo se desvincula de las constantes que gobiernan sus cuentos, las desconstruye y reutiliza para articular un texto asentado sobre ellas pero al mismo tiempo, distanciado.

### **2.3 Muerte, transmigración y reencarnación en la poética de Ocampo.**

En líneas generales, Ocampo plantea que lo visible y lo sensible son sólo una de las realidades posibles. La muerte sería un medio para acceder a otras dimensiones, y se concibe como un viaje o cambio de estado; sin embargo, tal y como se analizará en el siguiente capítulo, la muerte también es un recurso narrativo menos trascendental y más física, como una vía de escape o castigo. En este grupo de relatos la muerte como proceso no tiene importancia en sí misma, sino que se presenta como una consecuencia o una elección; en los cuentos que ocupan este apartado, es una experiencia que forma parte de la vida y que es capaz de abrir nuevas vías.

Al morir, se desvela una realidad invisible a los ojos. Esta realidad, en cambio, no es únicamente accesible al dejar de vivir, sino que existen ciertos objetos en esta dimensión que no pertenecen a ella: se trata de un uso de la imaginería y los meros objetos muy barroco (en el sentido histórico de la palabra). Un objeto o una visión, o algún elemento que parezca fuera de lugar, son una especie de rastro o indicio de otra realidad paralela, o un instrumento a través del cual puede accederse a ella. Son objetos cotidianos pero diversos, que recuerdan a al recorte y ensamblaje de Barthes (el subrayado es nuestro):

The goal of all structuralist activity, whether reflexive or poetic, is to reconstruct an "object" in such a way as to manifest thereby the rules of functioning (the "functions") of this object. *Structure is therefore actually a simulacrum of the object, but a directed, interested simulacrum, since the imitated object makes something appear which remained invisible or, if one prefers, unintelligible in the natural object.* Structural man takes the real, decomposes it, then recomposes it; this appears to be little enough (...). Yet from another point of view, this "little enough" is decisive : for between the two objects, or the two teneses, of structuralist activity, there occurs something new, and what is new is nothing less than the generally intelligible : the simulacrum is intellect added to object, and this addition has an anthropological value, in that it is man himself, his history, his situation, his freedom, and the very resistance which nature offers to his mind." (1972: 215-215).

En una línea parecida, aunque sin usar una perspectiva estructuralista, Tomassini (1992) analizó también esta operación de vivisección de los objetos y de los motivos recurrentes en los cuentos de Silvina Ocampo, si bien no como instrumentos para acceder a otro universo, sino como herramientas que expliquen las grandes preguntas sobre el amor y la muerte (ejes fundamentales en su poética, como se ejemplificó en el comentario de "Anotaciones"). En ese fragmento, Tomassini contrasta la última narrativa de Ocampo con la anterior, que pretendía escandalizar a la sociedad burguesa y usar lo grotesco o lo incómodo para resaltar sus contradicciones. Los mismos motivos de los que se sirvió en otras etapas, aparecen revisitados en la última, sirviendo a otra función:

En los cuentos de esta etapa se opera todavía otra vuelta de tuerca: aquí los motivos se muestran des-



de el comienzo como artificio y disfraz, como herramienta que se usa o se desecha para construir una obra o la memoria de una vida. Son, por así decirlo, piezas de un bricolaje que se integran con otros «libretos» sociales: la sentencia, el refrán, la cita de autoridad, el cotilleo; armándose y desarmándose para mostrar su precariedad frente a las dos mayores preguntas irresueltas: el amor y la muerte. (384)

Reducir la totalidad de la narrativa de Ocampo a una búsqueda infructuosa del sentido del amor y la muerte puede resultar problemático dada la multiplicidad de temas que explora y la diversidad de sus estrategias narrativas, pero es interesante apuntar cómo en sus cuentos se desmontan en piezas objetos cotidianos que, montados de una nueva manera, son el mismo pero al mismo tiempo diferente.

El análisis de la parafernalia y los objetos se realizará en la siguiente parte (aunque de modo parcial y concentrado únicamente en el vestido y la costura, pues es tema éste que requiere un estudio propio y exhaustivo), pero baste aquí ejemplificar cómo en “La caja de bombones” los niños y los adultos, tras desenvolver los bombones y comerlos sin preocuparse por su contenido pero sí por los envoltorios, utilizaban los papelitos de fantásticos colores para realizar otros objetos (medallas, broches o anillos) que concedían al portador poderes maravillosos, como el vuelo o la capacidad de hacer increíbles acrobacias. Cortando y ensamblando un objeto tan cotidiano como un bombón, los protagonistas acceden a unas capacidades ajenas a nuestro mundo tal y como lo conocemos.

Es interesante subrayar que los primeros en darse cuenta de las propiedades mágicas de los bombones, los primeros en mirar el objeto de otra manera, fueron los niños, y que los adultos sólo accedieron a este mundo y a estas posibilidades cuando los niños se lo indicaron y les invitaron. Se trata de un cuento evidentemente pasado por el tamiz del género fantástico, y perteneciente además al grupo de cuentos cómicos de Silvina

Ocampo, por lo que un ensamblaje del objeto no revela algo transcendental invisible para los ojos, pero sí que muestra, dentro del humorismo y lo maravilloso, que los papeles de bombones a los que no prestamos atención pueden permitir el acceso a una serie de posibilidades que ignoramos cuando pasamos este objeto por alto.

Cuando se acceden a estas posibilidades o a una realidad paralela a través de los objetos, el sujeto permanece siempre estable en el cambio. En cambio (y por eso resulta pertinente un apunte sobre el modo en que ciertos objetos dan acceso a otra realidad o prueban su existencia) el modo más radical en los cuentos de Ocampo de entrar en contacto con estas alternativas es la muerte. Quien muere en los relatos de Ocampo cambia de estado, puede resucitar, transmigrar o reencarnarse, pero su identidad o esencia serán fundamentalmente distintas a este lado de la realidad; quien muere, pervive casi siempre en forma de recuerdo cada vez más débil o sueño (que sería entonces una vía de acceso a esa otra realidad, aunque no de permanencia). A pesar de que el personaje recuerda su anterior vida, no siempre podrá interactuar con los otros personajes o realizar las mismas actividades, pero por lo general, quien muere y cambia de estado olvida de un plumazo o poco a poco su anterior vida.

Es un modo doble de estar presente y ausente, de recordar y olvidar, dicotomía esta central en las temáticas que preocupaban a la autora. Sobre la muerte, la realidad, la irrealidad y el sistema que unidas conforman, Pizarnik señaló que:

La ambigüedad de Silvina Ocampo (...) se acuerda con su facultad de transponer un hecho posible y común en otro que sigue siendo el mismo, sólo que inquietante. Es decir: se traslada al plano de la realidad sin haberlo dejado nunca. Asimismo, se traslada al plano de la irrealidad sin haberlo dejado nunca. Claro que términos como realidad e irrealidad resultan perfectamente inadecuados. Pero para sugerir con más propiedad ciertos gestos y ciertas

mudanzas, habría que remitirse, en este caso, a las danzas japonesas, a su tenue grafía corporal. Entretanto, vale la pena recordar a Sterne: Hay miradas de una sutileza tan compleja... (Pizarnik, 1994:416 en Podlubne, 2004: 23)

La muerte, el olvido y el recuerdo confluyen en un triple eje que define y cambia identidades. Es en el momento de la muerte cuando algunos personajes recuerdan su pasado más vívidamente o lo reinterpretan, es tras el cambio de estado cuando otros personajes revalúan sus experiencias pasadas.

### 2.3.1 Relatos de reencarnación

Uno de los relatos que trata el tema de la muerte de modo más completo en el corpus de cuentos, pues se construye en torno a elementos constantes que remiten a ella, es "La nave"<sup>6</sup>, que, sin embargo, presenta una ruptura (como tantos relatos de la colección *Cornelia frente al espejo*) con respecto a la línea narrativa que siguen los cuentos anteriores. Para Ulla (1997), es un relato de libertad autobiográfica, sin claras fronteras entre narración y poesía que innova acercándose a "un modelo poético de vanguardia" (342), haciendo de Ocampo una autora única entre sus contemporáneos:

Y es aquí donde se quiebran para la crítica los pretendidos valores de una categoría generacional, una categoría histórica que detenga los textos de Silvina Ocampo en el modelo compartido con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares por ejemplo. Ni uno ni otro accedió con tanta osadía artística, a la trama de un lenguaje que se desliza fuera de los cánones de su generación literaria, como lo hace Silvina Ocampo. (Ulla 1997: 342)

---

<sup>6</sup> Antepenúltimo cuento de su último libro publicado en vida, *Cornelia frente al espejo* (en la actualidad, editado por Lumen) e incluido posteriormente en *Las repeticiones*, antología *post mortem* publicada en 2006, también por Lumen.

A modo de conclusión, y siempre intentando cerrar un círculo que se empezó a trazar desde el primer cuento de Ocampo, este relato ofrece las pautas para poder leer la temática de la muerte de un modo más completo. En este cuento el espacio adquiere un papel fundamental: el barco como un no-espacio, en medio de un mar aparentemente infinito, sin ninguna clara dirección para la protagonista. El viaje en los cuentos Silvina Ocampo, o más bien, la travesía, es un momento de suspensión del espacio tiempo, donde lo que es real se transforma en un abanico de posibilidades que llevan a un número igual de potenciales existencias según la elección tomada por el viajero. Es en este momento de la travesía, además, cuando sus personajes pueden comportarse de modo distinto a lo habitual. Suelen ser pausas felices con la pretensión de dejar atrás problemas o frustraciones, pero tras el momento de suspensión, si no se ha sufrido una muerte o transformación, lo que se ha dejado en puerto vuelve.

Así, en “El automóvil”, un marido celoso y frustrado por la afición de su mujer a conducir coches de carreras se encuentra con que, tras la pausa feliz de la travesía, éstos vuelven reforzados de tal modo que precipitan la crisis final:

Zarpamos a Buenos Aires una mañana preciosa de otoño, en un barco que nos llevaba nuestro automóvil, nuestro amor y nuestra alegría. Rompíamos las amarras: todo lo que era tedio o sufrimiento quedaba en el puerto, entre las personas que agitaban sus pañuelos, algunas con lágrimas, porque éramos queridos por amigos y amantes. La travesía fue tan feliz que se disolvió en nuestro recuerdo como un merengue en la boca. Pero la llegada al puerto final de la travesía fue el comienzo de nuestros inconvenientes. Retirar el automóvil, primero de la bodega y después de la aduana, resultó molesto. No lo habíamos previsto. Cuántos trámites tuvimos que hacer antes de recuperarlo: aparentemente los papeles no estaban en regla. Mirta no dormía ni

reía; se sentía culpable, como si hubiera robado el auto. Después de muchas discusiones en que no entendíamos las malas palabras que nos propinaban, todo se aclaró: los papeles estaban en orden. 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 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. (vol. II: 101)

En definitiva, cuando el viaje no funciona como una alegoría del escape o la muerte, sino que forma parte del desarrollo de la trama, a pesar de que las dinámicas de los personajes anteriores a la partida se suspendan durante el trayecto, ese no-tiempo entre experiencias, las dinámicas se reanudan una vez llegados a destino, porque no se operó ninguna transformación en ellos. El marido de Mirta persiste en sus celos al llegar a Europa desde Buenos Aires porque lo que los causaba, el coche, estaba alejado de ellos, en la bodega. Así, el viaje pausa el normal transcurrir de la vida porque aleja a los sujetos de ella, no porque les cambie en un particular modo.

Todo lo contrario sucede en el cuento que nos ocupa, donde la nave, además, recupera motivos clásicos sobre la muerte como un viaje. Las primeras líneas parecen situar al lector en un plano onírico: “Para dormir siempre imaginaba una nave, que terminaba por volverse real.” (vol.II 226) pero el relato parte de esa premisa, de modo tal que el lector debe moverse entre el plano de lo real y lo irreal, en definitiva, entre dos niveles o pisos barrocos, usando la terminología de Deleuze. Esta tensión entre el ser y el no-ser se refuerza por el hecho de que la pasajera lleva un equipaje ligero y viaja sin documentación:

He perdido mi pasaporte. ¿Quién me lo devolverá?  
?Nadie? He perdido mi árbol genealógico, toda mi  
documentación, con números y fechas y señales.  
Sólo encontré una fotografía de mi cara. ¿Sería real-  
mente mi cara o la de otra persona? Nunca me miré  
mucho al espejo. (vol. II 227)

El equipaje liviano parece una metáfora clara de que la protagonista se dispone a abandonar su antigua vida (aunque las motivaciones sean desconocidas tanto para ella como para el lector, así como el paso de sueño a realidad) y que el viaje en este caso operará como un proceso de transformación. A eso hay que sumarle el rechazo hacia los recuerdos que siente cuando embarca y se suspende en ese no-tiempo y se limita, temporalmente, a un solo espacio situado en otro espacio desconocido e inabarcable, el mar:

En una nave no existe el tiempo, no existe el lugar  
donde nacimos ni las personas que amamos; no  
existe el reloj que marca el tiempo, ni los instru-  
mentos de música que darán conciertos en otras  
partes del mundo. No busquemos recuerdos, todo  
se ha borrado y seguirá borrándose. (vol. II: 227)

La ausencia de documentación, el haber perdido esas cifras tan mundanas que la identifican como sujeto social, prepara al lector para leer el cuento como una historia o de liberación o de transformación, al haberse abandonado a sí misma en la nave y mostrarse incapaz de reconocer incluso su propia cara, un detalle que, en ese momento, no tiene importancia para ella: “Qué extraño mundo, todo cubierto de máscaras y de bocas mascando pastillas de menta. Las etiquetas revelan el nombre de los hombres que perdieron sus nombres.” (vol. II: 227). La gente que aparentemente se está despidiendo de otros pasajeros les parece una farsa, cuyos rostros y nombres son irrelevantes, y en ese momento le resultaría imposible volver a bajar de la nave para reunirse

con ellos. Sin embargo, cuando suena la sirena que anuncia la partida, ella nota que nadie sube por las escaleras.

La soledad de la travesía es uno de los ejes temáticos principales del cuento y que servirá a desencadenar y completar su transformación. En las primeras páginas todavía está supeditada a su cuerpo, y en varios pasajes se insiste sobre el hambre que tiene. Una vez que se come el sándwich de su bolsillo, último retazo de su vida anterior, decide construir una red de pesca con las que usa para marcarse las ondas del pelo y poder así alimentarse: pero al ver los peces todos iguales, decide que es inútil comérselos y los libera. Anteriormente, ella había querido transformarse en pez, tener algo similar a la blancura de sus escamas, “esa blancura de los lirios, de los jazmines, de la lana de algunas ovejas blancas o de alguna liebre o de la nieve” (vol. II 229). En el siguiente capítulo se estudiará la liebre como metáfora de la libertad en los relatos de Ocampo; en cuanto a la simbología del pez, según el *Diccionario de símbolos de Cirlot* (1992):

La clasificación simbólica de los animales corresponde con frecuencia a la de los cuatro elementos; seres como el pato, la rana, el pez, a pesar de su diferencia, se hallan en relación con las «aguas primordiales» y pueden ser, por lo tanto, símbolos del origen y de las fuerzas de resurrección (70)

En términos generales, el pez es un ser psíquico, un «movimiento penetrante» dotado de poder ascensional en lo inferior, es decir, lo inconsciente. (...) Schneider señala que el pez es el barco místico de la vida, ya ballena o ave, pez volador o normal, «pero siempre huso que hila el Ciclo de la vida siguiendo el zodíaco lunar» (50). Es decir, engloba diversos significados, relativos a otros tantos aspectos fundamentales. El mismo autor señala que, para algunos, el pez tiene sentido fálico, mientras

otros le atribuyen estricto simbolismo espiritual. En esencia, el pez posee una naturaleza doble ; por su forma de huso es una suerte de «pájaro de las zonas inferiores» y símbolo del sacrificio y de la relación entre el cielo y la tierra (360).

Sin pretender que sean significados explícitamente buscados por la autora, pero entendiendo que el pez como animal tiene una carga simbólica más o menos común en la cultura occidental (desde la multiplicación del pan y los peces o los peces paleocristianos a el Rey Pescador) explorarla enriquece la lectura: para cada lector, el pez podrá simbolizar una cosa o nada, tal vez sólo el hambre que va pasando y su progresiva deshumanización. Dentro del contexto de este cuento resulta pertinente que el pez, como animal primordial (y el sentido de la naturaleza primordial, indomable y casi desconocida en contraposición a la ciudad oprimente si está presente en Ocampo) sea un símbolo de la resurrección, así como el hecho de que simbolice la relación entre el cielo y la tierra con poder ascensional desde un plano inferior. Porque, precisamente, esa es la trama del relato: el viaje hacia y en ninguna parte, en un no-tiempo, que tendrá como resultado final (aunque en el momento de la pesca ni lector ni protagonista lo saben) una nueva existencia.

La soledad, como se apuntaba anteriormente, es el eje fundamentales de la trama. Una vez embarcada, sólo una nube interpela a la protagonista diciéndole que ya van a irse, y mantiene un diálogo con las escaleras que continuamente sube:

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 a dónde llegaremos?” “Al cielo”; me contestó (...)



¿Adónde me lleva esta nave? (...) En esta nave está mi vida, todo lo que perdí y recogí de nuevo, todo lo que era mío y vuelve a ser mío, no sólo el repetido amanecer, sino el canto de las hojas (...)

Pero cuántas escaleritas tendré que subir antes de llegar al cielo, ya que el cielo es el término de este viaje. No parece lógico no encontrar alguna letra, algún número que me guíe. Sin embargo, cuando subí a la nave todo me parecía tan familiar que no precisaba que me explicaran nada (vol. II 228)

La incertidumbre, la ausencia de indicaciones (signos humanos) y la soledad ante unas preguntas que van a quedar sin respuesta van conformando una cierta angustia, pero no nostalgia por la existencia que deja en tierra, sobre la que reflexiona mientras sube y baja escaleras en una especie de libre fluir de la conciencia, sólo para concluir que “En el mundo todo es teatral y mentiroso. Mejor olvidarlo y no pensar que existe, cuando uno navega por el mar” (vol.II 229). Sola y sin indicaciones, se pierde tras abandonar su última escalerita, y con hambre y sin dormir, explora todo el barco. La única compañía que encuentra es la de un perro (animales importantes en los cuentos de Ocampo, casi omnipresentes y frecuentemente con un papel decisivo en la trama), al que poco después olvida porque “¡Todo en la nave se olvida!” (vol. II 230), pero lo encuentra en una sala de cine que proyecta una película titulada *La nave sola*. No hay metarrelato en la historia, ni respuestas a las preguntas que la protagonista plantea, sino que continúa con la exploración del barco, abandonando definitivamente las escaleritas que podrían haberla llevado al cielo.

Encontró, finalmente, una estatua de una época indeterminada, sin símbolos que permitieran su identificación. Se produce aquí un momento de asimilación con la estatua:

Recliné mi cabeza sobre su hombro. La sentí moverse. Creí que eran los latidos de su corazón. Era la nave que se movía. ¿Podría yo, en mi estado de soledad, imitarla= Si ya toda imitación me está vedada, ¿por qué no ensayar con este ser privilegiado, que se salva de la naturaleza humana, un acercamiento? (...) ¿No hay nadie que viva en esta nave, salvo la estatua? ¿Nunca la imitaré, como imitaba mis congéneres, para seguir viviendo? (vol. II 231)

Privada de todo contacto humano, la protagonista no busca compañía en la estatua (la podría haber encontrado en el perro), sino que intenta afianzar su identidad, constituyéndose como sujeto en presencia del otro. Porque, y dejando de lado las teorías psicoanalíticas y postmodernistas sobre la identidad propia y la alteridad, restringiéndonos al universo de los relatos de Ocampo, quien es marginado u olvidado no existe, con lo cual pierde su identidad. En este fragmento, además, parece darse una asimilación entre estatua y protagonista, una especie de petrificación como en los mitos clásicos. Al parecer, a través de la imitación la protagonista es capaz de imaginar los recuerdos de la estatua sobre los naufragios que sobrevivió, mientras llora y traga litros y litros de agua (haciendo pensar que el naufragio lo está viviendo ella misma). El uso de los pronombres en este párrafo apoya la idea de una transformación, cambio de identidades o petrificación:

¿Cómo fue el naufragio? La estatua no recuerda; sin embargo, era la protagonista. Nadie me dice cómo sucedió, pero yo imagino. Era una noche llena de luces. Noche tan bien iluminada que era casi mediodía. (...) Yo no puedo imaginar la escena sin temblar. La estatua se ocultaba. No pensaba luchar, dejaba que la manejaran los marineros. El mar estaba calmo, pero de pronto una ruptura en el tiempo alteró todo, y las sogas la encerraron en una jaula.

¿Qué había pasado? Un fuego se inició en el cuarto de máquinas y devoraba las frágiles envolturas de la nave. Me mudaron de barco, y del nuevo barco a otro barco. (vol.II 231)

En medio de una tormenta (contribuyendo a la confusión sobre el momento real del naufragio: ¿en el pasado de la estatua o en el presente de la protagonista?), aparece un pájaro al que le canta una canción de cuna

Nos despertamos en otra nave, mi nave. No sé qué pájaro era el que se durmió entre mis brazos. Tal vez un zorzal, un zorzal mitológico del libro de Ovidio. Cuando dejé de ser yo misma me dio miedo, como da miedo de cualquier ser, cualquier otra persona, por pequeña que sea, y me pareció muy difícil vivir de otros alimentos. Canté y advertí que todo el mundo me escuchaba con los ojos cerrados para oír mejor, como si fuera un ruiñeñor. Me escuché a mí misma (vol.II 232)

En este fragmento, construido sobre contradicciones y ambigüedades como la de dormir con los ojos abiertos y despertarse cerrándolos, es cuando parece operarse la transformación que se completará a continuación: no se alimenta más, es incapaz de subir las escaleras, su piel se vuelve nacarada, el pelo se oscurece y sentía la sal en sus manos “que las carcomía y les daba consistencia de estatua. Algo se removía en ellas: la fórmula incólume de su cuerpo blanco como la sal, que es indestructible.” (vol. II 232). Sin embargo, no cree haber perdido toda capacidad de movimiento porque, al ver a un misterioso joven en cubierta, se acercaron simultáneamente y él le contó su vida, aunque ella no sabe cómo se comunicaron. Desapareció, y la protagonista se queda sola (“No tengo a nadie a quién imitar” (vol. II 232)), con la única compañía de su sombra, su única certeza, más real que ella misma. Y finalmente, se duerme:

Me duermo. ¿Desde cuándo duermo? Vuelvo a despertarme. Hace un siglo que duero. Tengo el pelo rizado cuando despierto. ¿Qué sucede? Mi piel cambió de color. No me atrevo a tocarme. ¿Qué cambió de mí? Tengo miedo. Antes nada me daba miedo; ahora sé que todo se repite y un miedo palpita mi corazón. Mire mis manos. La piel está oscura. Paso la lengua sobre mi piel. Tiene un sabor que nunca conocí. Me arrodillo, palpo mis ojos, los abro para ver mejor y digo: “No quiero morir”. (vol.II 233)

Si antes todo apuntaba a que la transformación o asimilación sería en estatua, tras las horas de sueño suspendida en el no-tiempo, se despierta convertida en una mujer negra. Al carecer de espejo (hecho que le preocupó durante todo el cuento), no puede definirse dado que no sólo está sola y no hay otro en cuya mente realizarse, sino que ni siquiera puede autoconstruirse a través de su reflejo, de su yo imperfecto. La sombra es la única que se lo permite, pero eventualmente la abandona.

La nave llega a tierra. Todos la saludan y se arrodillan a sus pies: es la reina de la selva y la muerte ya no le asuste, porque tras esta experiencia, sabe que no existe: “yo sé que no existe, que no existirá nunca, porque todo renace y se transforma en otra cosa tan perfecta que nadie podrá reconocerla; ni siquiera en el renacimiento” (vol. II 234). Ese viaje hacia lo que parecía ninguna parte, sin tiempo ni coordenadas, en total soledad, sirvió como una reencarnación en un lugar alejado geográficamente (y tal vez, espacialmente) del puerto desde donde partió. El cuento cierra con un pliegue, anunciando más reencarnaciones:

No 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 la memoria, en un cúmulo de negros que

bailaban 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 mi misma. (vol II. 234)

La protagonista nos da un indicio de lo que fue su vida en la isla cuando vuelve a subir a la nave (presumiblemente, para volver a reencarnarse, porque la muerte no existe y es sólo transformación), una vida transcurrida entre cantos y bailes en su honor: una reina, o una reina-estatua. Su cara ya no tiene importancia, porque para ella los rostros siempre habían sido meras máscaras: lo importante era su identidad, su yo finalmente verdadero, liberado de todo lo que no le hacía ser ella misma, originado en su propio yo. El ser sin ser, una identidad pura y liberada de todo lo que la corrompe y no le permite llegar a la esencia: un ser sin conciencia de serlo, sin miedo y sin recuerdos.

El siguiente tipo de resurrección que se analizará está íntimamente ligado a la figura del doble. Se trata del cuento "Keif" donde una misteriosa mujer entabla una amistad muy particular con la joven narradora de la historia. Fedora es la propietaria de Keif, un animal descrito como una especie de perro, pero que al final del cuento resultará ser un tigre. Durante el cuento, además, Keif se identifica a veces con un hombre en el modo de narrar de la joven, pero también Fedora lo humaniza, utilizando el inglés cuando no quiere que Keif la entienda:

-I don't know what to do with him -me dijo Fedora, mirando de soslayo a Keif, como si no quisiera que la entendiera-. I care so much for him, but I can't keep him always with me. He is a nuisance. In the Zoo they want to buy him for a lot of money.  
-And why don't you? -contesté en mi mal inglés-.  
-I can not. I simply cannot do it.  
La desmedida aflicción de su respuesta me conmovió. Al despedirme me acerqué tal vez demasiado y retrocedió.  
-He is jealous. (vol II 83)

La narradora conoce a esta particular pareja cuando la visitó en su casa para comprarle una grabadora. Fedora vende periódicamente sus objetos, desvinculándose de los recuerdos, reinventando siempre su vida. Vive a orillas del mar, donde frecuentemente nada y donde morirá. Resuelta a cambiar su vida por hartazgo, lo confiese a su nueva amiga, quien no entiende cómo llevará a cabo su plan:

-¿Va a entrar a monja?

-No. Me voy a ir de esta vida.

-¿Cree en la transmigración de las almas? -le pregunté sonriendo-

-Naturalmente -respondió-

-¿Y cómo vas a hacer? -le dije, tuteándola por primera vez-. Es tan difícil cambiar de vida como de cuerpo.

-Me voy a suicidar.

-¿Te vas a suicidar?

-No. No es nada trágico; voy a suicidarme de un modo agradable -contestó. (vol. II 84)

El plan de Fedora es continuar cultivando la amistad con la joven hasta que desaparezca en el mar, dejándole en herencia la casita donde vive, algo de dinero y por supuesto, a Keif, a quien deberá cuidar a cambio de esa herencia. Su plan se extiende también a su futura reencarnación o transmigración: trabajará como una domadora de circo, un oficio frecuente en los cuentos de Silvina Ocampo y que inspiran una cierta libertad dentro de la marginalidad. La amistad entre ambas se hace cada vez más estrecha hasta que una mañana, en uno de los frecuentes paseos juntas por la playa, la joven no encuentra a Fedora. Keif se detiene a orillas del mar, y la joven sabe que Fedora ha cumplido su promesa, pero le resulta extraño porque no recuerda el momento de la muerte: "Pero, ¿dónde estaba la inmensa ola de mi sueño recurrente que me cubriría, ese sueño que me había perseguido desde la infancia? No. No era un sueño. ¿En qué se diferenciaba el sueño de la realidad? En la duración, en el olor.

Keif olía a fiera.” (vol. II 85). Sus sentidos la devuelven al plano de la dimensión real, pero el sueño-recuerdo sobre la ola causante de la muerte de Fedora la elevan a otro. Aquí, creemos, inicia el proceso de conversión de la joven en Fedora, el nacimiento de la doble.

La protagonista no sólo se instala en casa de su amiga, sino que utiliza su espejo, su perfume, sus peines y mira a través de su ventana. Física y psíquicamente, se convierte en Fedora, adoptando sus puntos de vista, su olor, su peinado y reflejándose en el mismo espejo que ella. Su carácter también cambió, y las personas alrededor de ella empezaron a notarlo y la cómoda posición económica en que Fedora le había dejado le permitía vivir bien, excepto por una cosa:

Mi única preocupación era sentir que me había transformado en Fedora. Con horror de pronto pensaba en mi imprudente desvanecimiento a orillas del mar cuando vi a Fedora ahogada. Pregunté a la gente que me había socorrido si algo insólito había sucedido en aquel momento e interrogué al médico que llamaron. De nada servía. Sin embargo, permanecí impassible como si viera desde afuera los motivos de mi inquietud. (vol II 86)

Al desmayarse viendo el cadáver de Fedora, se volvió Fedora, culminando el proceso iniciado cuando su amiga vivía. El alma de Fedora no emigró al cuerpo de la joven porque, una tarde, ésta recibió una visita de una compañía circense. Una niña de cuatro años, que conocía el nombre de Keif y lo trató con total familiaridad, pidió a sus padres que compraran lo que el lector ya sabe que es un tigre para su trabajo de domadora. La joven se limitó a consentir.

Esta historia no sólo presenta la posibilidad de la reencarnación (sirviéndose nuevamente del motivo del mar) sino que además, se construye sobre la ambigüedad que generan los dobles. Parece que la identidad de Fedora debe resonar en cual-

quier modo en esta existencia, al haberla abandonado precipitadamente y por decisión propia en busca de una nueva, y esa identidad termina siendo asumida por su mejor amiga. Asimismo, ya diferencia de lo que sucede en otros cuentos anteriores, según Klingenberg (1988: 37) aquí no existe una hostilidad entre las mujeres, ni la historia pivota en torno hacia una rivalidad provocada por un hombre. Para Klingenberg, las dos mujeres son aliadas y la presencia masculina de Keif es un símbolo subvertido.

A la vista del análisis de Klingenberg y del modo en que operan los dobles y las transmigraciones en este relato, sería posible afirmar que Keif como símbolo masculino había coartado la libertad de Fedora (como ella confiesa a su amiga en el primer encuentro, desde que lo tiene no viaja) pero ésta renace a una nueva vida donde no sólo será capaz de dominar a Keif, a su servicio en el circo, sino que liberara a su amiga-doble de las limitaciones impuestas por él.

### **2.3.2 Relatos de resurrección**

Otro relato donde el viaje es un episodio de transición hacia la muerte, pero en el que la reencarnación se diluye en un sueño (cuestionando en consecuencia la realidad de la existencia pre viaje) es “El sillón de nieve”<sup>7</sup>. Narrado en primera persona, cuenta la historia de una mujer que en el mes de enero está viajando en su coche por la montaña francesa de Magéve, al caer de la noche. A un lado de la carretera, un temible precipicio; delante, un lentísimo convoy que condiciona su marcha haciéndoles resbalar hacia el abismo con las huellas que deja en la nieve. Dado el uso del plural, parece que no viaja sola, pero el lector nunca sabrá quién es su acompañante, al no intervenir en el diálogo. Cuando el camión se detiene, y viendo unas lucecitas en la oscuridad, la protagonista se calza sus botas y le pregunta al camionero si son lobos o perros, pero equivocando la palabra francesa *chien* por *chat*, gato; ella cree que ese es el motivo por el

<sup>7</sup> Al parecer, se trata de un cuento autobiográfico. Moreno, María, “Frente al espejo.” *Página 12*, 12/10/2005. [Recuperado el 12/05/2017] [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2558-2005-10-09.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2558-2005-10-09.html)



cual el camionero la ignora, así que vuelve a su coche, reanudan la marcha y llegan finalmente a Magéve.

En el hotel, se queda dormida, pero se duerme en un sillón de nieve, si el lector está atento al mensaje oculto del título: la protagonista sueña que sueña que se ha quedado encerrada en el coche, o tal vez, en el coche sueña que ha llegado al hotel y que, tras el incidente provocado por el convoy (nótese que el camionero nunca llega a responder cuando frenan), los lobos o los perros cuyos ojos la amenazaban en la oscuridad esperan devorarla:

Allí [en la terraza del hotel] estaban los sillones, como enfundados en la nieve. Admiré un momento la blancura de esa soledad. Tuve un presentimiento. Salí a la terraza a respirar el olor de la nieve. Después, más tarde, subimos a un trineo cuyos cascabeles llenaron de música soñada anteriormente la noche iluminada por el hielo. Pero pronto me di cuenta de que seguía encerrada en el automóvil y que ya todos los lobos habían entrado por la ventanilla ardientes de hambre, y de un salto me habían devorado. ¿Cuántos lobos eran? Nunca lo sabré, pues dormida me quedé sentada en un sillón forrado de nieve del hotel, en mi sueño." (vol. II 189)

El sillón de nieve, en este fragmento, es también el sillón en la terraza del hotel, cubierto por la nieve al estar a la intemperie. El título del cuento da pistas y a la vez despista: es imposible resolver el dilema, ni ella misma sabrá si el accidente o la llegada en el hotel son sueños. En cualquier caso, su experiencia mortal se interrumpe y sufre una suerte de resurrección limitada, constreñida a los límites del sueño: sin embargo, los lobos ya la habían devorado y ella continúa sentada en el hotel; pero también es posible que, durmiendo en el sillón de nieve del hotel, reviva constantemente el momento en que tenía que haber muerto, pero el destino le permitió seguir viviendo. El cuento no propone un desenlace definitivo, sino que se repliega y despliega pivotando

entre dos posibilidades igualmente posibles, en los que la muerte no pone un punto final a la vida, pero la vida tampoco pone ese punto a la muerte. En el sueño, ambos momentos se repiten constantemente.

Esta decisión narrativa corresponde a una línea general que siguen los cuentos del último período de Ocampo. Según Ulla (1997):

Los cuentos de su último libro parecen haberse dejado construir siguiendo la fluencia de las asociaciones, que como lo prescribe el psicoanálisis podríamos designar libres en muchos textos, y que como lo prescribía la anterior modalidad narrativa y las convicciones estéticas de la escritora le impedían dar a ella libre desarrollo. (334)

El escenario elegido para el cuento es además sugestivo para el lector, con una serie de referencias comunes: la montaña y el abismo, que representan estabilidad e inestabilidad respectivamente, así como aislamiento de los centros humanos (aislamiento y desprotección que se ven agudizados por la presencia de los lobos, retomando el tópico de los peligros de adentrarse en el bosque y uno de los animales más temidos en la historia de la literatura (Ferber 1999: 240)); el invierno, recurrente metáfora de la muerte, el sueño y la hibernación; finalmente, la nieve, de un color blanco que según Cirlot la blancura simboliza el estado celeste. Lo blanco expresa una «voluntad» de acercamiento a ese estado; por ejemplo, la nieve es una suerte de «tierra transfigurada» cuando ya recubre la tierra” (Cirlot 101). Si bien no pretende afirmarse que Ocampo usara la nieve como alusión a lo divino, sí es cierto que su uso sugiere la mente del lector, ralentizando el movimiento del coche y el convoy, haciendo peligrosa la travesía y un posible rescate, en definitiva, aislándoles y poniéndoles en un plano distinto al de las personas que no están en la montaña. Un efecto muy distinto al que se habría conseguido si, por

ejemplo, en lugar de la nieve hubiese sido la lluvia la causante del accidente.

El tema de la resurrección se explora en “La sinfonía”, en relación con el miedo y la metamorfosis, objeto de análisis de los próximos apartados, y el poder extraordinario de los objetos cotidianos, que se estudiarán en el último capítulo, relato de una pianista y compositora que muere en el verano de 1970 cuando estaba en plena composición de su obra maestra, inspirada por el ruido de dos anillos que se entrechocaban al caer al suelo. La muerte le sobrevino inesperadamente, y la sinfonía se encontraba compuesta solamente en su cabeza. Sin agencia sobre su cuerpo o destino, se ve inmersa en una red de convencionalismos sociales que ignoraban el hecho de que estaba viva, al menos para sí misma: “De acuerdo con las convenciones habituales de nuestra sociedad, la pusieron en un cajón, la rodearon de flores, de cirios y de llantos” (vol. II 122-123) y es durante el velatorio que aviene la toma de consciencia y la resurrección: “Resucitar no es tan agradable como uno podría pensar” (vol. II 123) dice el narrador antes de ceder la palabra a la protagonista: “-Yo, muerta. ¡Qué increíble! -repetía en ese lugar de la muerte en que se elaboran los sueños-” (vol. II 123). La historia se desarrolla en un doble plano: el “real”, más banal y casi anecdótico (como prueba la reacción de la propia muerta) y que presenta una serie de personajes que desfilan hipócritamente en el entierro, mostrando que la muerte es otra parte cotidiana más de la vida. El segundo plano, el del sueño o la muerte, equiparables dado que ambos pertenecen a un reino inaccesible desde la realidad, una parte que prueba que la muerte es efectivamente parte de la vida, pero en este caso, un pasaje hacia una dimensión diversa donde se existe sin existir para quienes no accedieron a ella.

En el silencio de la noche se apagaron todas las conversaciones inapropiadas de los visitantes, y una música empezó a sonar: salía de ella misma, para su propia sorpresa, pues “Un muerto se aleja de sus propiedades, nada es su verdadera propiedad y esa nada es su privilegio, su último patrimonio” (vol. II 123). Las personas todavía presentes en el velatorio también la escuchan, y piensan que esa música que viene de la casa de los

vecinos parece compuesta por la muerta, aunque nunca hayan escuchado esa sinfonía antes.

Después de muerta, se convierte en una especie de caja de música (“Soy una caja de música” (vol. II 123) para ella y los presentes, quienes continúan con sus rituales banales. Se contraponen la solemnidad del acto creativo y la libertad para llevarlo a cabo, frente a la obtusidad de lo ritual y lo social:

Después de rezar un rosario colectivo (...) alguien señaló las coronas, las palmas, los ramos con horror. Todo el mundo sentía la asfixia, la alergia inevitable provocada por aquellos perfumes y resolvieron abrir las ventanas, tomar aspirina y retirarse a los cuartos contiguos, algunos para robar objetos, otros para descansar, los menos para llorar, porque las mujeres tenían los ojos muy pintados y temían llorar lágrimas negras y los hombres, distraídos con sus conversaciones sobre política, asaltos y negocios, temían la interrupción que indujera a malentendidos. Nadie podía imaginar la belleza de estar muerto hasta no estarlo. (Vol. II 124)

Los vivos, en definitiva, se ocupan de cosas terrenales sin ver la inutilidad de sus actos, que son, además fundamentalmente feos, opuestos a una belleza total que se encuentra sólo en el acto creativo y en la muerte. Esa banalidad, esa impureza de lo humano y de quien aún no ha pasado por la muerte, se refleja en la mujer, descrita con crudeza y en sus detalles más humanos de sudor y rostro recelosos, que intenta robar a la muerta los anillos que inspiraran su sinfonía póstuma. Fue incapaz de hacerlo, en ese momento otras personas entraron en la sala.

Cuando se quedó sola de nuevo, la pianista muerta inició su resurrección física, incorporándose lentamente, pensando en lo inapropiada que resultaba su resurrección: “¡Qué vergüenza si la hubieran encontrado muerta y moviéndose! Un muerto, pensó, tiene sus obligaciones! (vol. II 124). A diferencia de lo que ocurría

en los relatos anteriormente analizado, cuando salió del edificio donde tenía lugar su propio funeral no desaparecieron las ataduras que la ligaban a las preocupaciones de su vida anterior, como esa vergüenza a resucitar o la preocupación por que le robasen en la calle, a pesar de que pronto descubriría que nadie parecía verla y nadie parecía reconocerla. Lo que sí desapareció, sin embargo, fue su sinfonía y cuando poco a poco fue reintegrándose en la vida cotidiana, reconoció fragmentos de su sinfonía en las composiciones de otros.

Volviendo a esta vida, perdió su sinfonía en los demás y tuvo que sufrir la soledad sin su música. Se pregunta entonces para qué sirve la resurrección, si es exactamente igual que la vida, y fue consciente de su propia fragmentación y pérdida de identidad: "En verdad el mundo que nos rodea no cesa de destruirnos y dividirnos y de expulsar las parcelas que se desprenden de nosotros hacia las masas de la misma especie". Y sabía que nunca recuperaría la sinfonía de los anillos" (vol II 125).

Aquí la muerte no sirvió como un paréntesis entre dos existencias o puente de acceso a otra dimensión liberadora, sino que sirvió a reintegrar las partes dispersas del individuo; volviendo al mundo real, tomó consciencia de su fragmentación y su falta de originalidad. Entonces sintió una llamada que parecía venir del paraíso, una llamada que parecía de un ángel, pero era demasiado tarde para reintegrarse: "se dio cuenta de que todo lo que pensaba era lo que habían pensado otras personas y que todo lo que estaba pensando era ya de los otros" (vol II 125). Este tratamiento radicalmente opuesto a los cuentos analizados que Ocampo da a la resurrección, comparte con ellos y con los de reencarnaci

El tratamiento que Ocampo da a la resurrección en este cuento es radicalmente opuesto a la trama de los analizados anteriormente. No obstante, comparte con ellos y con los relatos de reencarnación la noción de que la muerte entendida como no-ser es improbable, porque en vida ya hemos transmitido partes de nosotros mismos a los otros en tanto que sujetos fragmentados, partes que vivirán en ellos, que a su vez transmitirán a otros y

que, si bien perviven, no impiden el olvido, tal y como le ocurrió a la pianista.

## **2.4 El miedo como vértebra de la poética de Ocampo.**

Si la muerte es entonces un rito de pasaje, una parte más de la vida, tal y como se ha analizado en el apartado anterior, cabe preguntarse entonces qué temen los personajes de Ocampo. Para responderla, no sólo hay que tener en cuenta cómo en “Anotaciones” la autora narra en modo muy distinto su inminente muerte, sino también el hecho de que en otro grupo de cuentos la muerte es un proceso físico sumamente escatológico y el cuerpo, una entidad frágil e incluso corrupta, sometida a las debilidades humanas y causa del dolor; en este grupo de cuentos, caracterizados por un sufrimiento cruel tanto a nivel físico como mental, la muerte resulta liberadora. A la luz de lo hasta ahora estudiado, podría deducirse que la causa fundamental del miedo sea el olvido, pero no sólo: la incertidumbre y la inquietud, como se ha visto en el relato “La nave” juegan un papel fundamental a la hora de construir la psique de los personajes y de transmitir al lector una sensación de angustia nacida de la incertidumbre. En este apartado se pretende analizar ese tipo de miedo dejando de lado otro tipo de temores (a la exclusión social, al dolor físico o al desamor) para el próximo capítulo.

La extrañeza es la base de estos relatos, agudizada por la visión limitada de los personajes y limitante para el lector. Los hechos permanecen inexplicados porque los datos faltan y la interpretación del personaje es subjetiva. Entornos familiares, e incluso aburridos o monótonos, son escenario de hechos inexplicables que desembocan en el miedo, un miedo que el personaje parece tener claro pero que no es descrito en detalle para el lector, de modo que en éste permanece una sensación de inquietud, una angustia o incluso frustración por no llegar a entender lo que está pasando. En otras palabras, el lector necesita conocer la fuente de ese terror, qué es lo que se está saliendo de la norma para que provoque una reacción determinada en el personaje: en

definitiva, el lector se pregunta de qué manera debe leer pero sobre todo, de qué manera debe interpretar la realidad, qué reglas operan en la suya y qué reglas operan en la de los personajes, y si los hechos narrados pueden ser explicables usando su propio código y no el del relato.

El “semiotopo” (el espacio que circula entre el autor y el contexto de producción y el lector y el proceso de recepción, resumiendo brevemente las ideas de Ezquerro (2015:21)) no es lo suficientemente extraño para un lector occidental contemporáneo como para no poder aplicar las reglas de su realidad a las del cuento. Esa idea de América colonial donde lo maravilloso tenía cabida porque era nuevo para los europeos no juega un papel determinante en los relatos de Ocampo; sus cuentos tampoco operan del mismo modo que los relatos del realismo mágico como un modo alternativo de explicar la propia historia que usa elementos ajenos a la historia oficial colonial (nos referimos a la concepción de realismo mágico de *La construcción del pasado* (2004) de Parkinson Zamora, discutida en el segundo capítulo de este trabajo).

Los relatos de Ocampo cuentan historias extraordinarias de lo cotidiano con múltiples niveles de lectura (en una escala de más realista a más maravilloso) y el miedo no es sino una reacción ante lo desconocido, una repentina consciencia de que los objetos, los lugares y las personas que se conocen desde siempre pueden resultar nuevos e inesperados de un simple vistazo, causando rechazo, temor, extrañeza. Es por eso que incluso los relatos aparentemente realistas pero con una cierta inquietud pueden considerarse fantásticos, en tanto que juegan con un *unheimlich* casi prosaico, donde los elementos más banales no son símbolos unívocos. De esa polisemia nace el miedo de los personajes y la mencionada frustración del lector al no entender lo que está pasando: la única certeza es la de que la realidad es múltiple.

En los relatos de Ocampo, la soledad puede provocar angustia, pero lo que de verdad provoca miedo o inquietud es el silencio entendido, por un lado, como la no-respuesta (literalmente, cuando un personaje muere, enmudece o se niega a responder) y como el silencio del narrador, cuando omite detalles. En el

capítulo precedente se discutía la importancia de los conceptos de “idiotopo” A y  $\Omega$  según Ezquerro, pero el espacio en blanco también juega su parte en la articulación de un texto, una parte fundamental en el caso de los textos que nos ocupan:

Dans cette perspective, le blanc textuel ne serait pas ce fond neutre, indiscriminé, insignifiant que nous avons l'habitude de considérer, ou plutôt de ne pas considérer, mais un champ textuel d'énergie minimal, c'est-à-dire un champ de virtualités où sont susceptibles de prendre forme toutes sortes de systèmes de signification. (...)

Ensuite le blanc va se fragmenter en une multitude de blancs dont chaque parcelle va prendre sa fonction et sa signification: le blanc qui sépare un substantif de son adjectif est différent de celui qui sépare le point de la majuscule qui le suit à brève distance (...). D'ailleurs quand on dit que le blanc sépare, il serait aussi juste de dire qu'il unit, qu'il fait lien.

Il n'y a donc pas un blanc, mais des blancs, autant de blancs que de virtualités latentes dans ce champ textuel d'énergie minimal que c'est, avant toute inscription de signes, la page blanche (...)" (Ezquerro 2015: 18-19)

El relato “Nocturno” juega con la polisemia del silencio y las potencialidades que representa. Presenta elementos que podríamos calificar neobarrocos (y que analizaremos) y podría clasificarse como fantástico del inquietante. El miedo es el tema fundamental del cuento, un miedo que persiste desde la infancia, a la cual sólo se puede acceder no mediante recuerdos objeti-



vos sino mediante detalles y esa sensación de miedo. Lo real y lo onírico se difuminan y forman un único discurso, de modo que el lector no tiene claro si está leyendo un sueño o las experiencias del protagonista, Juan Pack. El relato enmarca la acción de este modo:

Juan Pack duerme. Todas las noches al despedirse de su novia y antes de irse de la casa inspeccionaba el enorme armario del dormitorio, en busca de ladrones. Nunca se quedaba tranquilo, siempre había el mismo ruido inusitado detrás de las puertas en las persianas mal cerradas. Las cañerías de la casa hacían gárgaras y sonidos de tripas gigantes en los pisos altos. (...) Juan Pack duerme con una invisible raqueta en la mano. Un partido de tenis luminoso dividía en dos el transcurso del día obscuro de oficina, bañándolo ahora de un sueño blando de infancia. Los sábados eran días de jugar al tenis, las noches del sábado eran noches de dormir como un niño. (vol.I 26)

La casa, que junto con el jardín y su pista de tenis son los espacios a los que se restringe la acción de los personajes, se presenta como un ente orgánico, casi como un cuerpo a cuyas “tripas” es imposible acceder. Como rutina, Juan Pack inspecciona el armario, una especie de portal a ese interior inaccesible, del que provienen los ruidos que asustan a su novia, y eventualmente, a él. La casa les encierra y condiciona sus emociones, una casa “alta de ocho pisos, rodeada de un mar de ruidos crecientes en la noche con ese armario grande en el dormitorio, donde se reunían vestidos, abrigos de invierno y verano, grandes sombreros (...)” (vol I 27). La imponente presencia del armario en el dormitorio de la novia, además, encierra todas las herramientas externas, la ropa, con la que ella construye su identidad. Pero cada vez que lo inspecciona, Juan no descubre ningún ladrón.

Juan duerme “como un niño”, accediendo a ese espacio vedado de la infancia a través del esfuerzo físico de un partido de tenis, y cerca del desenlace descubrimos que sueña con el jardín de su casa de campo con su pista de tenis, cuya red ha desaparecido. Juan la busca sin éxito por toda la casa hasta que finalmente abre el armario: los innumerables vestidos no están y caminan por el cuarto (“Lucía, Lucía, tus vestidos se han perdido todos. Mis vestidos sueltos corren y corren por el cuarto.” (vol. I 28) porque lo que contiene el armario es la red de tenis tejida con telarañas, que “se pega en sus manos desplegándose infinitamente. (vol.I 28). El armario, que se describe como un depósito de “misterio permanente” fue el escenario de los primeros juegos sexuales de Juan y su novia, cuando jugaban al cuarto oscuro y a los médicos, pero ahora en él habita el miedo: “El miedo, cuidadosamente guardado, se asoma con cara de ladrón, lo agarra de la mano, le sonrío grande y adulto como un monstruo” (vol. I 28).

El armario parece haber robado la infancia, al haber sido el lugar donde perdieron la inocencia y descubrieron sus cuerpos; de ese modo, el armario le ha robado la red de tenis, instrumento que le permitía acceder a la tranquilidad de la niñez, al poder dormir como un niño. Sin embargo, la red de tenis se despliega infinitamente y está hecha de tela de araña y los vestidos, las identidades de su novia Lucía, caminan libres por el cuarto. Pero no Lucía: porque ella, se lee antes del desenlace “sueña dentro del armario vestida hace diez años con el vestido blanco” (vol. I 27) con su noviazgo de juventud con Juan Pack. Entre el fragmento citado que enmarca el cuento y el desenlace explicado, hay una digresión que describe a Lucía y sus hermanas; esta digresión parece nacer de la memoria de Juan, que al abrir el armario observa los vestidos y siempre se detiene en el mismo vestido blanco de Lucía, que le había cosido su hermana Eulalia. Este vestido, esta especie de magdalena de Proust que abre el relato a recuerdos pasados, es el que lleva Lucía encerrada en el armario. Es decir, es el que observa porque en realidad es el único que hay: es el que lleva Lucía, soñando encerrada en el armario.

Estos elementos hacen pensar que Lucía esté muerta, que Lucía no se encierra en el armario para dormir (¿qué sentido ten-

dría entonces que Juan controlara los ruidos procedentes de él para tranquilizarla cada noche?) sino que su sueño, en el que rememora su amor de juventud y los recuerdos de sus hermanas, es el sueño de la muerte. La muerte de Lucía parece representar ese concepto de muerte como liberación, porque lo que el espacio en blanco del cuento sugiere es que Lucía no era feliz, que algo sucedió entre ella y Juan y él la mató. Cuando Juan abre el armario para controlar la proveniencia de los ruidos, sus ojos no sólo se detienen en el vestido blanco, sino también en un anillo que “ceñía su dedo” (vol. I 27). La ambigüedad del pronombre y la deliberada distancia que toma el narrador heterodiegético no permiten saber a quién pertenece ese anillo sólo sabemos que es una joya proveniente de una “torta de boda” o de “un cracker (del) día del casamiento de una de sus primas” (vol I. 27). La alusión a las primas y la ironía sobre el origen del anillo hacen pensar que éste pertenece a Lucía, encerrada en el armario, muerta.

Desdoblemos el pliegue que forma el cuento para leerlo como un asesinato que remueve la conciencia de Juan en forma de ruidos misteriosos, como en “El corazón revelador” de Poe:

- Juan duerme.
- Todas las noches revisa la casa de su novia, especialmente el armario, para tranquilizarla por los ruidos raros.
- Juan, cuando practica el tenis, duerme como un niño. También esa noche, al parecer.
- Su novia también duerme, en una habitación con un misterioso armario lleno de vestidos, en especial, uno blanco, de cuando Lucía pesaba quince kilos menos. Un anillo ancho ciñe el dedo de alguien
- Alguien, probablemente Lucía, recuerda todos los casamientos que vivió en su infancia y juventud, también su antigua casa. Ella solía disfrazarse de novia con la mosquitera de su casa, pero no hay noticia de que realmente se haya llegado a casar nunca.
- Lucía Treming, en realidad, duerme dentro del armario, vestida hace diez años con el vestido blanco. Lo que Juan ve en el armario, entonces, no es el vestido, sino a Lucía,

“soñando”, llevándolo puesto. El anillo entonces le pertenece a ella.

- Lucía, en su sueño sobre el pasado, recuerda a un muchacho alto, Juan, al que en ese momento no conoce “pero que toda la vida le prodigará sonrisas” (vol I P.27)
- Volvemos al sueño de Juan. Juan pierde su red de tenis, la encuentra hecha de telarañas en el armario, que ya no tiene vestidos y que se mueven por la habitación. La red es una maraña infinita de telas de araña.

Entre esos espacios blancos llenos de potencialidad, según Ezquerro, parece esconderse el momento en que Juan y Lucía se casaron o no se casaron, y el ulterior momento en que ella se muere y esconde en el armario. La casa no es la de Lucía, porque su familia había vendido la mansión familiar para trasladarse al mar: estamos en casa de Juan y sabemos que todas las noches se despidió de su novia y se marchó de la casa, como leemos en el fragmento anteriormente citado. La casa parece representar la potencialidad de la vida matrimonial de Juan y Lucía, quien encontró sepultura en el armario. La estructura del cuento, que termina volviendo a Juan y contando cómo en su sueño pierde el único elemento que le permitía acceder al espacio feliz y tranquilo de la infancia, hacen pensar que él quiso casarse pero ella no y la asesinó, vistiéndola de novia con un anillo ridículo, o que se casaron efectivamente pero él la asesinó, pretendiendo preservarla en el armario vestida como una grotesca novia. El uso de la palabra “novia” a lo largo del cuento hacen pensar más bien en la primera posibilidad. Los ruidos cuya proveniencia Juan debe comprobar cada noche antes de irse son reflejo de su propio miedo, su conciencia que se está enloqueciendo; tratar a la casa como un ser orgánico, con tripas y capaz de hacer gárgaras, refuerzan esa sensación de angustia y remiten a la casa como un ser más, un testigo del crimen. Que Juan haya cometido un crimen y se siente culpable por ello es una hipótesis reforzada por el hecho de que el elemento que le daba tranquilidad, el tenis, se lo roba el armario y la red de tenis no son sino las telas de araña que rodean el cadáver de Lucía. En las dos últimas líneas del cuento, ya

citadas, el miedo le agarra de la mano, probablemente empujándolo hacia el interior del armario. Juan pierde y el miedo vence.

El problema de este análisis es que las potencialidades del espacio en blanco se llenaron con una y en ocasiones dos posibles realizaciones. El cuento, además, parece desarrollarse sólo dentro del espacio onírico, el de Juan y el de Lucía, a los que el narrador heterodiegético tiene acceso. Los huecos entre ambos espacios y la distancia entre el onírico y el real son imposibles de leer ya que, a fin de cuentas, toda la historia y todos los recuerdos podrían formar parte simplemente de sus sueños. Lo único que el lector sabe con cierta objetividad es que Juan tiene miedo y ese miedo termina venciendo. Todo lo demás, nace fruto de una deliberada multiplicidad de niveles de lectura: porque el relato, además de ser explicado mediante un crimen, podría tener una explicación limitada al fantástico. Ahí radica el carácter neobarroco del cuento, en nuestra opinión: por un lado, la focalización del narrador hace imposible conocer la verdad; por otro, una serie de hechos extraordinarios, a los que el lector inevitablemente va a prestar atención, esconden potencialmente una verdad mucho más simple y desagradable. Recuérdese a este respecto la Introducción de este trabajo en la que se habló, citando los estudios de Ndalians, de cómo los productos culturales neobarrocos no aportan una información concreta a no ser que se le preste deliberada atención a un punto específico, porque el exceso de estímulos reducen al producto a una experiencia sensorial. Este cuento en esencia se limita a ser una experiencia sensorial: la del miedo y la inquietud.

La temática de este relato hace pensar en la de “Jardín de infierno”, posterior a él. No se trata de uno de los típicos casos de reescritura en Silvina Ocampo, sino de una temática gemela. El cuento tiene como protagonista a un hombre casado y estudiante de filosofía que pasa los días encerrado en casa para preparar sus exámenes, mientras su mujer, Bárbara, pasa frecuentes temporadas fuera de la casa. La acción del cuento se enmarca de este modo:

Se llama Bárbara. No comprendo por qué me casé. ¿Por conveniencia? De ningún modo. ¿Por amor? No necesitaba. Por aspirar a una vida más tranquila, tampoco. Y ahora es tarde para arrepentirme. Me adora, se preocupa por mí. Me da todos los gustos; naturalmente que esta agradable situación tiene sus límites. Suele ausentarse muchas veces y cada vez que se va de viaje me hago estas mismas preguntas, para llegar a ninguna conclusión. Este enorme castillo solitario me asusta y se llena, cuando me quedo solo, de ruidos. Las angostas y altas ventanas dejan entrar un poco de luz sobre mis libros de estudio. Ya la filosofía no me interesa como antes, pero tendré que seguir estudiando, recibirme para independizarme un poco de la vida conyugal. (vol. II 180)

El lector ya tiene las pautas para leer el relato: el narrador y protagonista sufre un doble encierro, la prisión del matrimonio y la permanencia en la casa. Vive atrapado en un castillo de clarososcuros, lleno de misteriosos ruidos que le asustan. Ese miedo será el que impulse el desarrollo de la acción, pues cada vez que Bárbara se va, le deja las llaves de todas las estancias de la casa, pero le prohíbe entrar en una en concreto: el cuento juega con el clásico binomio prohibición transgresión, y la trama se sustenta en ese deseo de transgredir para poder conocer toda la verdad en un espacio de misterio, construido en el clarooscuro que deja en la oscuridad y el desconocimiento ciertos espacios vedados.

A partir del primer párrafo, el narrador es heterodiegético, pero mantiene el foco sobre el protagonista. Se describe como éste, sabiendo que su mujer se había casado varias veces, busca en vano fotografías de sus anteriores maridos, hasta que un día encontró el retrato de uno de ellos, un joven “tan hermoso” (vol. II 180) que le llenó de celos y “lo que antes le resultaba soportable empezó a dolerle de una manera violenta” (vol. II 180). El miedo a los ruidos de la casa pasa a un segundo plano, y es la pasión

de los celos lo que motiva las acciones del protagonista. La llave secreta empieza a quemarle en las manos (literalmente, en el cuento se explica cómo tiene que ponerse compresas húmedas en la mano). Tras varios días de ausencias y regresos de su mujer, finalmente le pregunta si realmente vivían solos en esa casa:

- Bárbara, ¿alguien más vive en esta casa o castillo, como quieras llamarlo?
- Qué pregunta indiscreta.
- Vi una luz indiscreta la otra noche en la ventana.
- ¿Qué hacía usted a esa hora indiscreta en el jardín? (vol II 181)

La discreción es fundamental en el microcosmos de la casa, fundamentado en el claroscuro, en espacios iluminados que son la única verdad tangible y los que deben permanecer a oscuras, formando una red de celos y miedo. Bárbara confiesa que en el cuarto cerrado vive Atilio Flores, quien murió, dejó en herencia Bárbara la enorme casa y cuyo recuerdo se conserva en esa habitación prohibida. Explica a su actual marido que no puede entrar en ella porque “ahí están almacenados todos los tesoros, que te destina la suerte, pues me he enamorado de vos, y ésa es mi única felicidad, felicidad que tengo que agradecerte de un modo material, porque en tus ojos veo brillar la codicia” (vol. II 182).

Casi llegando al desenlace el relato da un giro y accedemos a la perspectiva de Bárbara: ella parece ser consciente de que su marido no la ama pero le mantiene por el amor que siente hacia él, mientras que él se afana en estudiar y licenciarse para poder obtener una autonomía propia de ese matrimonio. Bárbara conserva a su marido en esa casa como a un insecto de colección en un tarro, vivo pero supeditado a ella, dependiente de su dinero y obediente a sus órdenes. Sin embargo, los celos o el propio ego precipitan el final: buscando el retrato que le provocara esos celos en primera instancia, abrió la puerta del cuarto prohibido, para descubrir seis cuerpos de hombre colgados del techo. En el

pánico o la sorpresa, la llave cae al suelo y se mancha de sangre, una mancha imposible de borrar. El relato cambia de perspectiva en las últimas líneas para ser narrado desde la perspectiva de Bárbara, quien accede a la casa y, al no encontrar a su marido, va al cuarto prohibido. Allí le encuentra, colgado entre los demás hombres porque prefiere esa compañía, tal y como escribió en la nota de suicidio que pegó en la pared.

El eje del miedo gira y se sitúa en Bárbara: el cuento, en realidad, no está construido en torno a los miedos del protagonista (miedo de perder a su mujer ante otro hombre, miedo e los ruidos extraños) y poco importa si esos ruidos provenían del cuarto de los cadáveres (jugando entonces con una composición terrorífica, la de los muertos que vuelven a aterrorizar al último marido). El miedo real, el que sólo se descubre al final, es el que siente Bárbara al estar sola. Conserva los cuerpos de todos los hombres a los que amó, y el último de ellos, encontró su compañía tan intolerable que prefirió abandonarla y unirse a ellos. Habiendo declarado Bárbara a su marido un amor incondicional apenas dos párrafos antes del desenlace, esta parece la explicación más coherente, pero en otro nivel de lectura e intentando llenar la potencialidad del espacio blanco y el silencio, dado que no conocemos el impulso que llevó al protagonista a suicidarse pero sí que conocemos esa extraña repulsión hacia su mujer, tal vez él decidiera unirse a sus ex maridos al descubrir que ella les fue asesinando uno a uno, y esa sospecha fue la causa de su creciente desconfianza y desapego hacia Bárbara. También es cierto que ese cuarto de los tesoros, como lo llama Bárbara, podría no contener cadáveres y haber sido todo una alucinación de su marido, enloquecido en el encierro, pero esta teoría sólo se sustenta en el hecho de que el relato no sitúa nunca a Bárbara dentro del cuarto, sólo lo ve el marido y el lector conoce su existencia a través de sus ojos.

En cualquier caso, lo que precipita el desenlace es el miedo de ambos, descubriendo el temor de Bárbara solo en las últimas líneas, cuando finalmente se queda sola. El relato se construye usando motivos fantásticos (tales como la casa con un misterio, las luces y las sombras, la llave cuyo uso está prohibido, un mis-



terio que oculta algo terrorífico) usando un procedimiento tan neobarroco como el de sepultar la esencia de la historia bajo todos estos motivos que dirigen la atención del lector a otra parte. El misterio, el miedo y la ansiedad se reducen a las emociones humanas más básicas, casi animales: el amor, en el caso de Bárbara, y la repulsa, en el del protagonista.

## **2.5 Otra nueva existencia: relatos de metamorfosis.**

Analizar el miedo entre la muerte como rito de pasaje, una parte de la vida que no necesariamente le pone punto final y la metamorfosis, ambos procesos de transformación del individuo ante una insatisfacción, problema u obstáculo, se debe al hecho de que la muerte es arbitraria, un momento de la vida que escapa a nuestro control, pero la metamorfosis en Ocampo funciona (siempre teniendo en cuenta que su universo no opera según reglas fijas) de modo consciente o deseado, puesto que cuando la metamorfosis inicia, sus personajes la aceptan. La muerte y la incertidumbre de su significado provocan miedo: la metamorfosis, libera de esas debilidades.

En "Okno" la trama juega con la relación entre metamorfosis y temor, al abrirse el relato con las palabras "Mi miedo, cuando es mío, me intimida. De noche preparo mi terror futuro de la aurora, apago las luces." (vol II 234). Quien narra teme la luz, porque la luz inventa "estas maravillas" (vol II 234) que ve desde la ventana, edificios probables e improbables que en la oscuridad no existen: "No hay nada que imaginar. Todo está ahí, ante los ojos y los oídos de quien escucha" (vol II 235). Desde el incipit, el lector sabe que no va a enfrentarse a una historia de lo anecdótico, con una estructura de acontecimientos relacionados que lleve a un desenlace, sino que está leyendo un texto que se mueve más en el ámbito de lo poético.

La narradora reconstruye e imagina ese mundo inexistente en la oscuridad, protegida de los terrores que le causa lo real, el mundo creado por la luz. Oye un perro en el primer piso, analiza el ruido que hace y sin previo aviso, le crece una pata. Empieza

a poner en duda su identidad: “Tengo puesta una falda. ¿Seré mujer? En mi pelo tengo las hojas de la planta, con su manía del tiempo. ¿Qué quiere? Casi nada. Mirar el sol, seguir viviendo. ¿Qué es vivir? ¿Ustedes lo saben?” (vol. II 235). El nacimiento de la pata es tan ordinario como la falda que lleva puesta, en un contexto donde vivir es un continuo interrogante y en el que la existencia es un claroscuro de certezas e incertezas, no siendo las primeras, en efecto, tranquilizadoras, sino que lo real es la causa de su miedo. La planta de su pelo maniática del tiempo alude a la planta del primer piso, la que observa todas las mañanas porque ahí la ponen, aunque sea a costa de su voluntad: “no quieren que la rieguen, no quiere el sol. Su manía es el tiempo. “Yo, en la semioscuridad del cuarto, adivino las formas que me rodean. Me ha crecido una pata. Respiro como el perro” (vol. II 235). Es tras crecerle la pata cuando cuestiona su identidad: tal vez sea una mujer porque simplemente lleva una falda. Pero la pata y la respiración la están transformando en perro, o tal vez sea ese el modo en construye su identidad en la semioscuridad llena de posibilidades de su cuarto.

Como a la planta, a ella también la han puesto en un cuarto. La noche y la soledad son su espacio de libertad frente a un mundo externo y real, el que revela o construye la luz, donde la identidad es única e impuesta. Se pregunta dónde está la felicidad en un mundo tan extraño, y duda de la unicidad de éste, pero de existir otros mundos, “¿Habría otro mundo tan raro, tan contradictorio?” (vol II 236). Los límites autoimpuestos de su mundo de semioscuridad (“tan llena de sorpresas, tan rica en invenciones” (vol II 236) son extraños y divergentes, luz frente a oscuridad, real frente a imaginario. No tiene importancia, ignora lo que pasará cuando encienda la luz: y vuelve a mirarse la pata.

El cuento explora el mundo interno de la protagonista y sus contradicciones, como cuando dice “El miedo de mi miedo me da miedo” (vol. II 236): tener miedo de tener miedo, en otras palabras, la ansiedad que se retroalimenta, es un sentimiento que la narradora reconoce universal, pero no sabe exactamente si los perros también pueden sentirlo e intelectualizar su origen. Entonces decide dibujar al perro del piso de arriba, Okno, al que

todavía no sabe cómo pintar porque nunca lo ha visto y debe imaginarlo. Enciende la luz eléctrica y la pata que le había salido ha reemplazado uno de sus pies: la narradora, que es escritora y pintora, mediante su imaginación y el acto de crear ha transformado su identidad. Ahora también es perro y la luz, objetiva y antagonista del mundo oscuro de lo imaginario, revela lo que ya es verdad, su nueva identidad. Se produce entonces una suerte de desdoblamiento, porque habla de un perro del que no quiere sumisión sino compañía, un animal que respira con ansiedad, al que acaricia y al que dibuja mientras le lame la cara:

Busqué el lápiz y el papel y comencé a dibujar muy seriamente. Él me lamió la mano, para traerme suerte. Pero yo no sabía qué hacer de esa pata inexorable que estaba transformándose en perro. Le dije: “Transfórmame de nuevo en mujer, como en el momento en que te conocí!. Me miró, pero no me dijo nada. Yo comprendía. Entonces me tiré a sus pies y pensé: ¿Se dará cuenta de que soy un perro? (vol II 237)

El perro que estaba en otro piso, inmediatamente después de haberlo imaginado y dibujado, está en su misma habitación. Ese perro, además, es el culpable de su metamorfosis, pero, habiendo sido ella quien lo ha imaginado, la agencia recae sobre sí misma. Sin embargo, no tiene la certeza de ser reconocida como perro, de que su identidad sea realizada en los ojos del otro. Se duerme profundamente y sólo es despertada por alguien que abre su puerta a la hora de la cena, una mujer a la que no conoce y que creía que sólo el perro estaba en la habitación, no la narradora. “Aquí hay perros y personas y los perros valen como las personas” (vol. II 237), responde la narradora, en una sentencia que alude a todos los cuentos sobre perros objeto de análisis del próximo capítulo. La narradora se despide del perro y sale corriendo de la habitación, intentando cubrirse los pelos y las garras. Era otra persona, indudablemente, era un perro:

Me cubrí de pelos y de patas, con uñas afiladas, y mi respiración volvió a vivir con la misma pasión, y la sentí golpear dentro de mi pecho, con vehemencia. No me despedí de la sala de trabajo de de dibujo, ni de nada, salvo de mi libertad absoluta. Es claro que era un perro. Un perro esclavo de su amo<sup>8</sup> parece enamorado. Cuando está solo mira por la ventana, pero si la voz que él espera lo llama, de un salto cruza el abismo inexplicable de la ausencia y perdura. (vol. II 237)

La transformación corporal no sirvió como acto de liberación, al contrario de lo que sucederá en otros cuentos, sino que se produce en consonancia con su identidad y sus circunstancias: sometida a quien le permite entrar o salir de la habitación, enamorada, obediente como un perro.

La habitación era su libertad, pero está dispuesta a abandonarla al oír la voz de quien espera que la llame, un sonido que la hace obligar con pasión, una reacción corporal a un estímulo sensual. Por eso, tal vez, haya imaginado un perro, haya redefinido su cuerpo a través del dibujo y de la oscuridad de modo tal que sea una realidad incluso en el mundo de la luz eléctrica: porque obediente a la voz que ama y a las reglas de la sociedad cuyos contornos desvela y define la luz, no es más que un perro.

Es innegable la relación entre autorrepresentación y metamorfosis, sobre todo en los cuentos en que ésta da lugar a un animal o monstruo indefinible, como en "Isis". Fangmann (2007) escribe a este respecto, quien también ve en la metamorfosis un recurso narrativo neobarroco, escribe a este respecto lo siguiente:

En efecto, en consonancia con la tradición gótica, el yo femenino o feminizado va adquiriendo diversas

---

<sup>8</sup> Resulta interesante aquí la aliteración de "es claro" y "esclavo", que acercan el relato a la prosa poética, que ejemplifica cómo Ocampo juega con la gramática (rechazando el uso del gramatical "está claro") y que, además, tiene un doble sentido dentro del contexto de la historia: es claro, literalmente, porque está iluminado, no pertenece al mundo de la oscuridad.

figuraciones monstruosas. Si bien en muchas ocasiones se trata de autorretratos en los que los rasgos físicos adquieren características monstruosas (fealdad, deformidades, arrugas, pelos, animalizaciones, etc.), son los rasgos psíquicos y sobre todo, los comportamientos que implican un desorden moral los que más se destacan. (...) Se cumple así el postulado que Omar Calabrese establece para describir a la "era neobarroca": Los temas excesivos –como la monstruosidad, la sexualidad, la muerte– se representan en contenedores también excesivos (Cf. CALABRESE, 1987). El análisis de Calabrese se adecua para entender este aspecto de la obra de Silvina Ocampo, pues así como explica el exceso neobarroco como una geometría cultural opuesta a la clásica –representante del orden y la norma–, la obra de Ocampo pone de manifiesto el malestar de la autora con respecto a las normas sociales y al orden establecido de su época. (52)

Sobre la disciplina de los cuerpos y la medicina en los cuentos de Ocampo se volverá en la tercera parte, baste aquí considerar la metamorfosis como esa respuesta a la opresión del sistema que da lugar a una criatura monstruosa, como en caso de "Oknos", mitad perro, o en "Isis", cuya transformación horroriza a su amiga. Se trata de la historia de una niña, Elisa, pero a la que todo el mundo llama Isis; el nombre resulta significativo ya que la diosa egipcia, tal y como apunta Klingenberg en su antología de 2013, es frecuentemente representada o con un halcón o con grandes alas, como criatura híbrida mitad animal, mitad humana, anticipando el desenlace. Isis es una niña que vive en perenne silencio, en un cuerpo quieto y mudo que no se interesa por nada ni nadie, causando una sobreprotección de su madre. Isis sólo mira, pero de un modo único:

Su inmovilidad era más perfecta que la inmovilidad de las águilas, cuando se admiran en la propia sombra, como en un espejo, dentro de la enorme jaula que imita la nieve con piedras tristes, pintadas de blanco. Más perfecta que la inmovilidad del jaguar, que no cierra los ojos sino para dormir o para devorar.

A veces una cometa brillaba, con su cola amarilla, en el cielo.

-Mira el barrilete<sup>9</sup> -le decían, pero ella no miraba. De qué le servirá tener ojos tan grandes, si no ve nada - decía la gente. (vol. I 223).

La mirada de Isis construye su mundo y excluye elementos de él, frustrando a quienes la rodean y subestimándola. Isis vive una existencia física decidida por su familia y limitada a ella y a los muros de su casa, su jaula de muros blancos. Esa mirada siempre se dirige hacia un punto indefinido, el jardín zoológico, como descubrirá el lector más adelante. Su vecina la saca de paseo un día e Isis, por iniciativa propia, le pide por gestos entrar en el jardín zoológico, donde Isis mira por vez primera con interés:

se detuvo a mirar a un animal que no parecía real sino dibujado en la arena. Sus enormes ojos nos reflejaban. Desde ese ángulo del jardín, donde nos detuvimos, advertí que se divisaba la ventana donde se asomaba Isis diariamente. Comprendí que ése

---

<sup>9</sup> Nótese aquí el uso de la narradora de "cometa", palabra preferida por el español peninsular y por tanto, norma considerada de prestigio, frente a "barrilete", usada en el cuento para dar cuenta del registro oral. Es uno de los ejemplos que se discutieron en el apartado anterior sobre la tensión que vivía entre la lengua oficial y de prestigio, la impuesta, y la real.

era el animal que ella había contemplado y que la había contemplado. (vol. II 224)

Los ojos de Isis fueron capaces de conectarse con los del animal en la distancia, y a través de esa mirada, transformarse en su presencia. Según el relato de la amiga, narradora de este cuento, su mano se fue cubriendo de pelos y pezuñas. Un narrador homodiegético pone en guardia al lector, al acceder a los hechos de modo parcial y subjetivo, con lo cual, en un nivel de lectura más realista, tal vez la amiga de Isis la hubiera perdido y se inventara el relato como una excusa o como una justificación para aliviar su conciencia; en este nivel de lectura, las posibilidades son infinitas: podría haberla perdido, Isis podría haber sido devorada por el animal, podría incluso haberla asesinado. Pero, de haber sido así, ¿quién la habría creído? ¿Por qué inventar un relato tan fantástico sabiendo que nadie la creería? Tal vez su amiga narre los hechos desde una prisión o desde un manicomio, defendiendo su verdad, o tal vez, simple y llanamente, nos encontramos ante un relato fantástico donde la metamorfosis representa una fantasía de la liberación.

En cuanto a las voces narrativas infantiles o adolescentes en los relatos de Ocampo, Podlubne dice:

A menudo los lectores especializados sitúan el rasgo distintivo de estos relatos en la distancia que registran entre el estilo ingenuo de los narradores y la excepcionalidad o la crueldad de los sucesos narrados. La extrañeza de los cuentos deriva en este sentido de la elección de puntos de vista no convencionales: el de los niños (en muchos casos, “niños terribles”), el de los adolescentes, el de los adultos con “alguna deficiencia de ingenio” (Balderston, 1983:747) o el de seres “psíquicamente perturbados” (Tomassini, 1995:27). Se trata de una lectura que atribuye el foco narrativo a subjetividades anómalas pero reconocibles mientras soslaya con esa

atribución el carácter primordialmente ambiguo de estas voces. Sin embargo, no hay distancia entre el decir y lo dicho que no provenga en estos relatos del naufragio de los voces en el mar turbulento de la infancia. (2014:18)

En este caso concreto, la importancia de la mirada no se limita a la de Isis y el animal, sino también al poder de la mirada de la narradora sobre su propio pasado, que narra con una meticulosidad semejante a una confesión o entrada en un diario: “El 31 de enero de mil novecientos sesenta me pidieron que la sacara a pasear” (vol II 224). Los recuerdos, como se ha analizado anteriormente, son subjetivos y casi un modo de ficcionalizar el pasado de modo tal que se explique el presente. El pasado, espacio inaccesible en Ocampo, es un relato en el que no se puede confiar y la mirada subjetiva de la narradora de este cuento lo hace un territorio todavía más inestable.

La mirada en este cuento es un triunfo, pues es ese último intercambio de miradas, que también tiene lugar en “Azabache” (el próximo cuento objeto de análisis), el que hace que la una se proyecte completamente en el otro, en el animal, alejándose entonces de lo humano o normativo para definir su propia identidad. “Azabache” es la historia narrada por y desde el punto de vista de un muchacho de clase alta ingresado en lo que parece un manicomio por haberse enamorado de su sirvienta, Aurelia. El amor producido quizás “por odio a las mujeres elegantes.” (vol. I 149) le lleva a trasladarse al campo, espacio de libertad dentro de la poética de Ocampo, pues “las paredes multiplicadas de una ciudad labran nuestra desdicha” (vol. I 149). Espacio de libertad, nótese, exclusivamente para el protagonista, pues Aurelia es una imagen por él construida, sin agencia aparente en el relato: a Aurelia hay que conocerla leyendo entre líneas, reinterpreta lo explícito.

Es precisamente la fuga y la renuncia a la ciudad (ergo a la clase social, al privilegio, a la red) la que puede ofrecer algunas claves para leer el relato paralelo: lo que parece una huida causa-



da por un amor prohibido en un rígido sistema de clases ya parece algo más al leer a través del protagonista lo que los vecinos piensan de él, a saber, que es un degenerado digno de compasión (vol. I 149). El sufrimiento que la renuncia le provoca parece ser el centro de su narración, sobre todo al comprobarse cómo Aurelia no está a la altura de sus expectativas, pues no sólo ama a los caballos, a quienes constantemente retrata en sus dibujos, sino que cada vez se parece más a ellos. “sus ojos eran negros, su pelo negro y lacio como un caballo” (vol. I 149). La asimilación va más allá de lo físico: “cuando por las mañanas me traía el desayuno, durante unos instantes oía su risa, como un relincho, antes que entrara en mi dormitorio, dando una patada nerviosa contra la puerta. No pude educarla, no quise educarla. Me enamoré de ella” (vol. I 149)<sup>10</sup>.

El aislamiento autoimpuesto, la censura de los vecinos y el carácter salvaje de Aurelia apuntan a la existencia de un subtexto, pues resulta evidente que el carácter prohibido de la historia de amor viene dado por algo más allá del interclasismo: las actitudes animalescas de Aurelia, de quien cada vez se duda más su naturaleza de mujer o caballo, son definidas por el protagonista como juegos que “denotaban su corta edad” (vol. I 148). Considerar a Aurelia un caballo humanizado y ésta una historia de perversión zoofílica sería forzar los límites del texto, pero en este pasaje se dan al lector las herramientas necesarias como para ver aquí una historia de pederastia y afectividades anómalas que deben ser exiliadas del epicentro social y la ciudad.

Si bien los personajes de clase baja creados por Ocampo gozan por lo general de mayor libertad para autoconfigurar su identidad al moverse en la periferia social, alejados de la vigilancia, Aurelia se presenta como un sujeto pasivo, construido por la mirada externa. El clímax del relato llega cuando Aurelia actúa autónomamente y escapa a los cangrejales después de discutir con el protagonista, quien intenta detener su peligroso avance jugándose la vida en ello. Aurelia continúa caminando impasible

---

<sup>10</sup> “En “La peluca” encontramos otra animalización del sujeto amado, describiendo a la mujer como una perra salvaje que adopta todos los comportamientos propios de los cánidos: desde morder y atacar a comer en cuencos.

hacia su caballo predilecto, Azabache, adentrado en el río: y es en ese momento cuando la fusión o metamorfosis se produce, pues el protagonista, mirándola a los ojos, vio “esa extraña luz que tienen los ojos agonizantes. Vi al caballo reflejado en ellos” (vol. I 150).

La muchacha y su caballo se hunden, sin que quede claro desde la perspectiva del narrador si Aurelia buscaba salvar a Azabache o si pretendía escapar de él, de sus abusos o de una marginalidad que resultó ser otro tipo de prisión. El único acto que nace de la voluntad de Amelia la une inevitablemente con la naturaleza animal que le asignaba la mirada externa, produciéndose una especie de fusión última y definitiva con el verdadero objeto de su afecto, tal vez con su naturaleza misma.

Las metamorfosis en Ocampo, plenas y explícitas o parciales y simbólicas como la de Aurelia, son en realidad la única vía de escape y respuesta que tienen los cuerpos disciplinados y las voces silenciadas. Son propias de personajes a quienes nunca les fue dada la palabra y que fueron construidos a través de una mirada analítica y sesgada. Sin embargo, el silencio es en sí mismo una forma de respuesta: Showalter (1985) afirma el silencio es un tema implícito en cualquier obra escrita por una mujer, tematizando la dificultad de expresarse con unas herramientas preexistentes y dadas pero no adecuadas al femenino subalterno. Configurar discurso propio diverso a la narrativa oficial, convergente o divergente, requiere reconfigurar esas herramientas impuestas, con herramientas ajenas requiere de todo tipo de estrategias, proceso éste que constituye una respuesta paradójicamente activa. El silencio es tan elocuente como lo enunciado, y en esa misma línea, Ardener (1975) configuró la teoría del grupo silenciado o “muted-group theory” según la cual las mujeres, excluidas del discurso oficial instrumentalizado por los hombres que ignora la especificidad femenina, han de buscar nuevos modos de expresión y de articulación de sus discursos. En los relatos de Ocampo el femenino como simulacro resulta sustituido por una alteridad tan extraña y difícil de aprehender o describir como la animal, poseedora de un lenguaje y código propios y ajenos al discurso tal y como lo conocemos.

## **2.6 La fragmentación del sujeto: relatos de dobles.**

“Azabache” e “Isis” bien podrían considerarse relatos del doble en tanto que en cierto sentido las protagonistas, asumiendo su identidad animal, reencuentran su propio yo. Los cuentos objeto de análisis de este apartado explotan la temática del doble en sí misma, tan recurrente en el género fantástico, sin metamorfosis propiamente dicha. La importancia de los animales en la poética de Ocampo, como se explicará en la tercera parte, así como la de elementos tales como la casa o el vestido, complican un análisis categórico y cerrado de sus cuentos. Encerrarlos en categorías es hacerles una injusticia, porque las temáticas se entrecruzan y se retroalimentan a lo largo del corpus. No sólo por la obsesión por la reescritura de la autora, sino también por una especie de subtexto común a todos los cuentos sobre los límites de la realidad, de la experiencia y de la propia identidad. A lo largo de este trabajo se están intentando desgranar desde esta premisa los elementos constantes en los cuentos de Ocampo, así como su significación interna en cada cuento y externa a él, las repercusiones que la semántica de estos elementos tienen para la comprensión total de su obra.

La perspectiva de género, lo catalogado como femenino y los límites que esta identidad construida desde fuera supone para el sujeto, ha sido otra de las constantes a la hora de estudiar los cuentos y sus personajes. Sin embargo, es conveniente subrayar su importancia para el análisis que se llevará a cabo en este apartado. El uso del doble, si bien no restringido a los personajes femeninos, tiene una gran importancia para explicar ese simulacro de la feminidad, esa performatividad forzada que crea frustraciones o inseguridades y que precipitan el desenlace. Si la resurrección, la reencarnación o la metamorfosis representan, desde la óptica del análisis que aquí proponemos, relatos de la liberación, los cuentos sobre los dobles también obedecen a esta ley interna, con una excepción: en estos relatos, se lee también la potencialidad de las identidades. Esas identidades en potencias se realizan sólo con valor para la desobediencia, de modo que encontramos, de nuevo, un doble vínculo: uno con el miedo y

otro con la temática que se estudiará en el próximo apartado, la insumisión social o corporal que conlleva un castigo. Tal y como dice Martínez Robbio (1997) en su estudio sobre *La Furia y otros cuentos*:

Una lectura efectuada a partir de veinte años de crítica feminista no puede dejar de observar que la narrativa de Ocampo presenta varias aristas que permiten considerar que en su producción se interseccionan la apertura de estructuras propia de la literatura fantástica con la tangencialidad propia de la literatura escrita por mujeres. (47)

Martínez Robbio también lee los cuentos de Ocampo (específicamente, los incluidos en *La Furia y otros cuentos*) como un tejido único pero repleto de entramados que unifica esos cuentos. Refiriéndose al feminismo de la segunda ola, y a la obra *Sexual Politics* de Kate Millet, Martínez Robbio dice que

En los cuentos incluidos en el texto que nos ocupa no hay magos que alienten invencibles propósitos, ni bibliotecarios abstraídos hasta tal punto de la realidad que choquen con una ventana abierta. La representación de mundo de estos textos se centra en una mujer que aparece decididamente distanciada de los estereotipos condenados por la segunda generación de feministas (...) La figura femenina delineada por S. Ocampo supera la dicotomía antitética permitiendo la convivencia de los opuestos. *La Furia* -en la mayoría de sus cuentos- rescata la marginalidad de la mujer de clase media baja de los barrios de la ciudad de Buenos Aires. Aparecen costureras, peluqueras, modistas, planchadoras, amas de casa, recién casadas, criadas, niñeras, vecinas, ubicadas en el ámbito de lo privado y de lo íntimo que tradicionalmente fue el “permitido”, para la

mujer. Esta aparente fijación no es sino un juego con el que intenta disimular la real intención de la escritora: subvertir por dos vías el orden impuesto. Por un lado, lograr la destrucción de la antinomia ángel/demonio; por otro lado, demostrar que lo que es considerado “vulgar” es, precisamente, el espacio que permite el acceso a lo fantástico. (48)

La fantasía del doble en Ocampo no sólo tiene un papel metafísico, entonces, sino que es, como se ha dicho anteriormente, una alegoría de la liberación, un modo más de redefinir la identidad y escapar de una prisión social (y física, pues estas mujeres de clase media están reclusas al espacio doméstico. Pero no sólo, se arguye aquí que los personajes de Ocampo se mueven fundamentalmente por el temor (el miedo a la soledad, a la desobediencia o a la condena social) o por su total ausencia de él, como analizaremos en “Las vestiduras peligrosas”. En lo referente al vínculo entre el miedo y los dobles (y empezando de nuevo el análisis por el final del corpus), en el cuento “El miedo” Ocampo da las instrucciones precisas para conseguir crear nuestro propio doble y aligerar el peso de nuestra existencia.

El miedo en sí mismo y la doble tensión que de él se deriva (obediencia-desobediencia) son la materia prima de la creación de un golpe. Tenemos que esperar a uno de los últimos cuentos de Ocampo (titulado, precisamente, “El miedo”) para entender lo que la propia autora concibe como doble y su utilidad en la vida, que no en el relato. . La muerte, cualquiera que sea su significado o función de su relato, debe evitarse por su condición de no-ser. Los personajes, que no quieren ser olvidados, que quieren liberarse de una existencia única y oprimente, buscan vías de escape. El temor les mueve, el miedo les crea y les cambia, descubriéndoles múltiples.

En este cuento, una carta dirigida a Alejandra (que remite involuntariamente en la mente del lector a Alejandra Pizarnik), la narradora le escribe en la soledad de una casa situada en un edificio de apartamentos vacíos, una casa cuyos puntos de ac-

ceso describe minuciosamente. Esa vulnerabilidad (cualquiera puede entrar sin ser visto en el laberinto de pisos y pasillo) unida a su soledad le provoca miedo. El miedo es difícilmente localizable en el cuerpo, lo describe como una inmovilidad de piedra o hielo, que desde la garganta baja al estómago y tortura cada parte el cuerpo: “yo aconsejaría no consultar ningún espejo cuando el miedo coloca la mano sobre la garganta” (vol. II 211), porque, si bien la narradora omite las razones, el espejo es un terreno peligroso en la poética de Ocampo y el reflejo que devuelva, quizás, puede causar aún más parálisis en el terror.

Los sonidos de la casa en esa total soledad le aterrorizan más: El relato se va construyendo desde la soledad objetiva y la presencia potencial amenazante. Hay muchos tipos de miedo, y una tercera parte del relato se dedica únicamente a enumerarlos: desde aquellos que salen constantemente por televisión, al miedo 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” (vol. II 211). El miedo que paraliza a la narradora es el miedo a la soledad y los peligros de los ruidos, pero también del silencio, y la indefensión que todo ello causa. Y entonces:

nace la idea de salvación, para no estar sola, porque la salvación está en conseguir que el miedo resida tal vez en gran parte de la soledad. Si una voz no contesta, surge el miedo que responde. Quise ardentemente ser dos personas. Nunca Dios ha desoído mis súplicas. Me apliqué durante años en ser dos personas (vol. II 211)

El doble de Silvina Ocampo es una identidad creada conscientemente por el individuo, para combatir la soledad (una voz que responda en el silencio) y que represente todo lo que el sujeto no es. En los cuentos estudiados en las siguientes páginas, el doble es todo lo que uno no es: un ser libre, creador, agente, desobediente. El doble nace de una necesidad en una situación que

provoca una crisis de insatisfacción, cuando el sujeto se cree acorralado y cuando lo único que le rodea es el silencio. No importa que los personajes estén acompañados por sirvientas, amigos, familiares o maridos: hay una disonancia entre lo que quieren hacer y lo que se les permite hacer que provoca la creación de ese doble, la búsqueda de respuestas y soluciones en otra identidad más capaz y libre. La última parte del cuento, en cambio, trata el tema del doble prosaicamente, como otro procedimiento casi biológico:

¿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 arena<sup>11</sup>, que se aleja y se acerca, para lograr que la sombra tenga su individualidad; luego, a través del sueño, hay que renunciar a una parte importante de la nutrición; a las naranjas, si te gustan las naranjas, a la espinaca, si te gusta la espinaca, como decía mi amiga, al sentimiento de la posesión absoluta, a la habilidad para recrear por cualquier arte a la música, a la amistad en el amor. Después de varios años de sacrificio se agrega a nuestro ser otro ser como un mellizo que nadie ve pero que está latente con su voz propia, con los apetitos, con su dominio; pero esto se logra después de un número infinito y sucesivo de orgasmos que van formando la vida de ese ser abstruso. De este modo logré el orgullo más absoluto, el de ser dual, no el orgullo de no tener miedo. (vol II 212)

Se abría el apartado anterior cuestionando cómo era posible que los personajes de Ocampo sintieran miedo si la muerte formaba parte de la vida y aquí completamos la respuesta: la soledad y las incertezas que de ésta se derivan (fragilidad e in-

---

<sup>11</sup> Nótese la necesidad de dominar y liberar la propia sombra en la arena, que recuerda al animal que Isis observa siempre y en el que se transforma, descrito por su amiga como un dibujo en la arena.

defensión, imposibilidad de distinguir lo real de lo irreal si no hay otra mente que confirme lo que veo u oigo, como los ruidos de la casa) son las causas del miedo, así como el dolor y la debilidad del cuerpo (que se analizarán en el próximo capítulo). La respuesta simple y grotesca de Ocampo ante el miedo es crear un doble, volverse dual. Cuando desaparece el miedo, concluye el relato, ya no merece la pena morir y lo imposible gobierna el mundo (vol. II 212).

El tema de la relación entre el doble, el miedo y la muerte ya fue explorado por Ocampo en sus primeros cuentos. Dando un salto hacia atrás, y pasando de "El miedo", uno de sus últimos cuentos escritos, a "La siesta del cedro", encontramos perfilados algunos de los elementos que serán constantes en el corpus, a saber: la división entre el mundo de los adultos y los niños, la resurrección o transmigración, las curas milagrosas y, efectivamente, la muerte. A Elena le prohíben jugar con su mejor amiga, Cecilia (quien tiene una hermana gemela, Ester, fundamental en el desenlace), porque parece estar tísica. Elena pasa el verano obedeciendo las órdenes de los adultos, escondida en la casa y viendo jugar a Cecilia, espíandola desde las ventanas. Cuando el jardinero, padre de Cecilia y Ester, aparece trabajando vestido de negro, la niñera lleva a Elena a la casa de su amigo para un supuesto último adiós. La atmósfera de la casa no deja lugar a dudas: ahí no parece haber sucedido ninguna muerte, y se tratan temas banales como casamientos o la calidad de los manteles. La niñera, entonces, interrumpe la conversación y "hasta ese instante la familia entera parecía esperar la llegada de Cecilia (...) Inmediatamente, hubo un revuelo de accidente, en los cuartos, adentro de los armarios y de los cajones, en busca de retratos como de medicamentos" (vol I 24). Elena oye claramente los pasos de Cecilia y la foto que les muestra la madre estaba medio borrada, sugiriendo que el recuerdo de Cecilia ya estaba desapareciendo y que su verdadera muerte había sido el olvido. Nadie parecía triste:



Elena se levantó y se asomó por la persiana, el jardinero vestido de negro se reía con el otro jardinero. Nadie sabía que Cecilia, como ella, se había muerto, y al fin y al cabo, quién sabe si esperándola mucho en la persiana no llegaría un día juntando bellotas; entonces Elena 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, entre las ramas, a la hora de la siesta, para siempre (vol. I 24)

Los giros inesperados de este cuento dificultan una interpretación unívoca. El narrador es heterodiegético, de modo que la visión sesgada de la realidad no procede del punto de vista de un personaje, sino de la deliberada intención de la autora de explotar las potencialidades del espacio en blanco. Así, un primer nivel de lectura sugiere que ambas niñas murieron tísicas, que Cecilia la contagió a Elena y que por eso ésta permanecía siempre encerrada en casa, pero que al fin y al cabo podrían volver a reunirse y jugar juntas bajo el cedro. Nótese que Osiris, dios de la resurrección, se relaciona con el cedro (Cirlot 1992: 77).

Otra lectura posible, pero que fuerza los límites del texto, es que Elena y Cecilia fueran el respectivo doble de la otra; una, de clase alta y encerrada en casa para evitar o para curar la tuberculosis; la otra, jugando libre en el espacio exterior hasta su muerte. En tercer lugar, y dado que la familia no parecía estar triste, Cecilia podría ser el doble creado por Elena para paliar la soledad y la angustia del encierro. Por eso la niñera buscaba en vano lágrimas en los ojos de la madre, pero en lugar de buscarlas sospechando el porqué de su serenidad, las buscaba valorando hasta qué punto era empática con el sufrimiento de los propietarios de la casa para los que trabajaba, que habían perdido una hija. La fotografía, borrosa, no sólo puede simbolizar el olvido y la sustitución de Cecilia por la otra hija, Ester, sino que contribuye a crear confusión: la retratada podría haber sido cualquiera. Sin embargo, la fotografía es de una cédula de identidad, docu-

mento que, de pertenecer a la hija de los señores de la casa, no estaría en la casa del jardinero: o tal vez, la niñera fuera precisamente a recuperarlo. La única base para interpretar este cuento como un relato de dobles en sentido fantástico es la extraña reacción de la familia y que, cuando Elena se cayó a propósito del columpio “se había golpeado para que alguien la sintiera sufrir dentro de las rodillas lastimadas, como si llevara dos corazones chiquitos, doloridos y arrodillados” (vol I 23). La dualidad vive en Elena, quien considera cada lágrima no compartida como una penitencia. La creación de un doble, como se explicaba en “El miedo” es el antídoto para la soledad y el miedo.

En un nivel textual más superficial, y tal vez, fiel al texto, la única certeza es que Elena y Cecilia están muertas pero que, extrañamente, nadie parece darse cuenta de ello. El cuento tiene una estructura circular, iniciando “Hamamelis Virginica, Agua Destilada 86% y una mujer corría con dos amas en las manos” (vol I 23) y cerrando, al inicio del último párrafo, “Hamamelis Virginica, Agua destilada 86%, la mujer corría enloquecida sobre la caja de cartón” (vol I 24). Al principio del cuento, usaban el agua de hamamelis para curar las heridas que Elena se autoinflingía para sentir dolor y poder llorar, aunque los adultos pensarán que esas heridas se las hacía jugando. Elena, cuando se enteró de la muerte de Cecilia, sufrió sin necesidad de herirse: hizo ruido destrozó muebles, todo para no oír que Cecilia se había resfriado dos semanas antes y que había precipitando su muerte.

Elena, se especifica, guardó el vaso que compartían a pesar de que lo tuvieran prohibido: tal vez, Elena decidiera beber conscientemente del vaso, contagiándose, y las últimas líneas que desvelan su muerte se refieren a su muerte inminente, con la enfermedad dentro del cuerpo. Al final, la mujer corre enloquecida, pero el agua de hamamelis no servirá, habiendo sellado Elena su destino, uniéndolo fatalmente al de Cecilia. En cualquier nivel de lectura, fantástico o realista, Elena se hace agente y supera su miedo, su soledad y su encierro, muriendo para poder jugar con su amiga, libre. El cuento, recurriendo a silencios, malentendidos, escenas grotescas de risas en un supuesto luto, contradicciones y elementos misteriosos, como el agua de hama-

melis, esconde la tristeza de la verdad de la historia: dos niñas muertas por tuberculosis. Tal tragedia, si bien no se explota de un modo fantástico, usa recursos neobarrocos, la resurrección y el doble, para crear un texto no sólo alejado de la tragedia, sino que da voz a una niña que se describe como un sujeto pasivo en toda la historia, reforzando la barrera insuperable entre el mundo adulto y el infantil, otro de los elementos clave en la poética de Ocampo.

“Casi el reflejo de la otra” vuelve a tratar el tema del doble desde una perspectiva infantil, o más bien, adolescente. Este cuento prepara los subsiguientes análisis sobre el doble femenino entendido como rivalidad (el *mad double* de Klinenberg) femenina por un hombre. Al igual “Siesta bajo el cedro”, la muerte de una de las jóvenes implica la muerte de la otra, y también gobierna el relato una estructura circular en la que un adulto parece ser testimonio de la realidad: en este caso, la voz del narrador se distancia aún más al contemplar los sucesos mientras los personajes permanecen ajenos a su presencia. Compárese el primer y último párrafo del cuento:

Fue por televisión donde la vi. Me costó varias noches de desvelo, primero por lo extraña que me pareció y segundo por lo seductora. Todo desaparecía a su alrededor. Reinaba en el centro de la pantalla, como cuando se mira el sol y desaparece el resto.”  
(vol II 108)

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, otra en la realidad  
(vol II 110)

Los recuerdos de la infancia son espacios inaccesibles en Ocampo y el pasado, por tanto, no se puede reconstruir objeti-

vamente, con lo cual, los eventos que suceden en la infancia y en la adolescencia no pueden interpretarse adecuadamente como adultos, pues tenemos otro código para hacerlo.

La historia de Lila Violeta<sup>12</sup> y del joven es casi un meta-relato, algo que sucede para un espectador de televisión. De ese modo, la potencialidad de los espacios en blanco de la que hablaba Ezquerro resulta imposible de completar por una mente adulta, incapaz de revivir con exactitud los sentimientos y motivaciones de la infancia y la adolescencia.

Parece entonces que estamos ante dos personajes complementarios, un doble que protagoniza la historia. Sin embargo, este cuento más bien podría tratar sobre la fragmentación del individuo, pues ya en el segundo párrafo se describe a Lila Violeta como una única entidad: "La llamaban Lila Violeta, de modo que, al llamar a la una, llamaban instintivamente a la otra y contestaba aceleradamente, cosa que no sucedía cuando llamaba por separado simplemente Lila o Violeta" (vol II 108). El propio título da un indicio acerca de la existencia múltiple de Lila Violeta: quien es ante los espectadores no es la misma persona en ausencia de ellos. Parecen una sola persona escindida en dos, una vista a través del reflejo imperfecto que ofrece su imagen la televisión, y la otra, perteneciente al mundo al otro lado de la pantalla; una, construida a través de la alteridad, la otra, a través de la subjetividad.

Es el joven que las conoce y las enamora quien precipita la tragedia: cuando Violeta tocaba el piano durante una visita del muchacho, Lila le besa y su doble decide suicidarse por celos, causando la muerte simultánea de ambas. De nuevo, tenemos un doble antagonístico, un fragmento de identidad que actúa de un modo que la otra parte nunca sería capaz: Violeta, de acuerdo con las instrucciones que Ocampo daba en "El miedo" para vencerlo, crea un doble capaz de todas las cosas que ella no es, con cualidades y gustos que ella no tiene. Sin embargo, el juego del

---

<sup>12</sup> Ocampo ya había utilizado estos nombres en otra historia anterior, "Los dos ángeles" una historia para niños que reelabora, a su vez, el cuento "Las dos casas de olivos", cuya temática sería la metamorfosis. Un análisis de esta reescritura y de su relación con "Casi el reflejo de la otra", compuesto sesenta años después y que resulta más dramático, lo encontramos en Valenti, Nora E. "El camino de la reescritura en algunos cuentos de amor de Silvina Ocampo." *Acti del XX Convegno*, 2002: 445-458.

doble no se detiene ahí: muchacho y narrador parecen ser la misma persona, distinta cuando es telespectador y cuando está en compañía de la niña (o niñas): Al final del relato, justo antes del párrafo anteriormente citado, se produce un cambio de narrador que funde la voz del muchacho con la del narrador: “Nadie advirtió que simultáneamente se estaban muriendo Lila y Violeta, pero yo sí: un día, en la realidad y no en la pantalla, tendría que suceder todo esto” (vol. II 110).

Lila Violeta son dos personas con gustos y preferencias distintas; una real, otra televisiva. Está condenada a vivir en tensión perpetua consigo misma, sintiendo celos de la parte que atraiga más atención, creyéndose imperfecta e incompleta pero, al mismo tiempo, incapaz de vivir sin la otra. Se juega en este cuento con los límites entre vida e historia, con la incapacidad de acceder a una verdad unívoca (porque no se tiene acceso a todas las verdades subjetivas que completan una historia), con la multiplicidad de niveles de existencia (pantalla y realidad) y con la concepción de la vida la vida como una condena a lo fragmentario. La imposibilidad de unificarse, cuando el objeto de su amor es testigo de la escisión y participa de ella, amando a una más que a la otra, recuerda a la angustia moderna del saberse múltiple pero incompleto: para Ostrov (1997) “Lila Violeta es el paradigma del sujeto-mujer escindido” (304). Una pérdida de la certeza y una inestabilidad que se narra en un modo neobarroco: en su análisis sobre la *manera* neobarroca, Buci-Glucksmann (1993) habla del Neobarroco como algo más que una “simple variable de un post-moderno agotado” (23) y lo define como una alegoría: “¿No es el neobarroco la alegoría de nuestro mundo, un mundo después de la catástrofe, en el que el fragmento, las ruinas y el carácter óptico de todo lo *real* serían los índices de una historia saturnina?” (23). Asimismo, utilizar dos términos en una cadena de significantes para crear un tercer término, distinto de los conformantes (Lila Violeta es otra identidad distinta a Lila y a Violeta, no necesariamente dos caras de la misma sino un sujeto distinto a las otras dos mujeres) es el tercer mecanismo neobarroco que Sarduy definiera. La condensación, como recurso estilístico, opera también a través de figuras anamórficas (intercambiando

o invirtiendo palabras) como anagramas o caligramas, siendo los anagramas (especialmente en los nombres propios) recurrentes en los cuentos de Silvina Ocampo.

El doble y su creación para combatir el miedo, como propone Ocampo, funciona bajo este punto de vista como una alegoría de la fragmentación del individuo en que se encuentra el sujeto moderno (o postmoderno) y los cuentos que se sirven de este motivo no sólo lo hacen desde una perspectiva fantástica, sino también alegórica y neobarroca, puesto que “tal alegoría (...) sitúa el sentido en superficie y en oblicuo, todo un arte de la alusión y de la ilusión. Entre su lluvia de imágenes y sonidos, y su estrategia fría, suspende la significación en los rasgos de un real irreal que pone en práctica lo irrepresentable” (Buci Glucksman 1992:23).

Analizaremos a continuación un dos relatos que consideramos una especie de puente con respecto a la temática a tratar en la tercera parte. La decisión de utilizar estos cuentos para sustentar el presente análisis es que se sirven del motivo fantástico del doble para ilustrar no sólo la construcción del yo desde a través de la mirada patriarcal, sino que también discuten la rivalidad femenina como una búsqueda de la diferenciación, de lo genuino y lo único en un contexto donde lo femenino se presenta como una característica unívoca y plana. Se trata de protagonistas imposibles de conocer al ser narradas (y construidas) por una voz externa a ellas, construidas por la perspectiva de esa voz y por la imagen que proyecta en ellas. Eso tiene repercusiones para el modo de leer: tal y como apunta Vincent Jouve, Silvina crea deliberadamente personajes estructuralmente inacabados, dando al lector el deber de lidiar con ese vacío en el texto, construyendo desde la lectura la unidad de cada personaje y adquiriendo de ese modo una parte activa. En estos relatos trataremos lo femenino como simulacro, es decir, supeditado a una entidad no sintética subordinada al deseo masculino, que lo construye en modo analítico. Se trata de personajes dóciles, sumisos, pasivos o coquetos, características habituales en la representación de la feminidad que validan un modelo de mujer que asegura la pervivencia de las estructuras patriarcales.

Fue Klingenberg en 1999 quien individualizó este grupo de historias de enemistad en relatos (“Carta perdida en un cajón”, “Las vestiduras peligrosas”) con rivalidades nacidas de la competencia por un hombre o el reconocimiento masculino, subrayando también la existencia de historias de colaboración o amistad femenina, muchos de los cuales además, pueden leerse como historias de amor. Una de esas historias de colaboración, “Keif”, ha sido objeto de este trabajo en el apartado anterior. Garnerro critica esta lectura arguyendo que en algunos relatos no existen personajes ni motivaciones masculinas, y que el odio femenino tiene como referentes y puntos de partida otras mujeres. para redondear este argumento es necesario tener en cuenta lo que Calvino llamó laberinto de prisiones individuales, el panóptico de Foucault: del sujeto se espera que siga un modelo de conducta que no puede ser violado o reinterpretado de acuerdo con las propias necesidades, de modo tal que el vigilante del panóptico, en lugar de ser único, se multiplica tantas veces como individuos existan. Es decir, la vigilancia masculina y normativa está siempre presente aún en su ausencia, como un sistema de prácticas interiorizadas y normalizadas.

Si la mirada externa es la artífice de lo deseable, la creadora de la necesidad de ser miradas e incluidas en el centro de la responsabilidad a través de sus sanciones y juicios, los dobles serían la herramienta idónea en un marco fantástico para reducirse a esencia, limitar la multidimensionalidad personal y ser, en definitiva, aprobada. Vivir en el centro sería vivir, efectivamente, un simulacro de poder de representación, pero más real y tangible que la marginalidad autoimpuesta, que el exilio social. La doble, a diferencia de la metamorfosis, nace del simultáneo rechazo y aceptación del sistema patriarcal, causando conflicto y haciendo avanzar de ese modo la trama.

El juego de dobles de “Las vestiduras peligrosas” es múltiple y polisémico: por un lado, nos encontramos ante dos personajes complementarios, Artemia<sup>13</sup>, de clase alta y diseñadora

---

13 Nombre significativo. Según Corbacho, “ARTE-MIA” (1998: 32). es decir, Artemia, creando sus propios, es una artista. Creemos que esta propuesta no sólo es acertada sino que la llevamos más allá: Artemia, que creando sus vestidos es una artista, recupera su agencia y construye su identidad.

de sus llamativos vestidos y su costurera, Piluca, narradora del cuento que ya abre con el fatal desenlace de Artemia, asesinada y violada en un callejón. Por otro lado, Artemia es múltiple en función del traje que se ponga y ella misma pronosticará y deseará su propia muerte al verse reflejada en el destino de otra mujer. Como señala Corbacho (1998), Artemia se distancia de una moral y un orden restrictivos y se aleja del ideal de mujer que encarna Piluca, pero aceptando y acatando el ideal de belleza construida por la mirada patriarcal. El diseño de sus vestidos por y para sí misma es para Corbacho un hecho relacionable con la temática del doble en este cuento:

Notre personnage [Artemia] “joue la femme” cherche à attirer le regard et s’exhibe tout en se cachant. Le paradoxe du personnage vient révéler ce que Lacan désigne comme la division du sujet. La division du sujet, qui repose sur la structure interne du désir, comme une tension entre deux désirs contraires, se traduit chez la Artemia par le désir de séduire et donc de correspondre à l’image de la femme attendue des autres. Dans la fiction de Silvina Ocampo retentit ce que Freud et Lacan décrivent comme l’aliénation au signifiant, autrement dit la disjonction de l’être et du paraître qui entrave à la réalisation du sujet. Les personnages deviennent ainsi les signes qui déploient par leurs actes, leurs paroles et leur identité les paradoxes de la féminité (37)

La identidad de Piluca parece ser única por su sometimiento a ese femenino aceptable socialmente (en su caso, una mujer de clase baja, costurera y trabajadora, de la cual no se espera una performatividad sexual, a diferencia de lo que sucede con Artemia) y a la propia Artemia. Artemia, por su lado, utiliza

---

Klingenberg (1987) habla de cómo el nombre de Artemia y sus implicaciones mitológicas no sólo sitúan el cuento en el plano de lo fantástico, sino que sugiere que tal y como mo las muertes y sufrimiento de mujeres atribuidas a Artemis, una “Lion unto women”, las decisiones de Artemia son las causantes de la muerte y el sufrimiento de su doble en este cuento.



su posición y su creatividad para construirse a sí misma a través de sus vestidos: en cualquier caso, la una es dependiente de la otra, y si bien Piluca parece sentir hostilidad hacia su patrona, Artemia la ignora en ese sentido y busca dobles suyos o rivales en cada mujer que ya llevó un vestido parecido al suyo y que recibió un reconocimiento que ella no mereció.

En una aparente referencia al "Lejana" de Julio Cortázar, Artemia lee la noticia de una mujer asesinada por un hombre en Budapest que llevaba un vestido exacto al que ella había diseñado. Lo que Artemia retorcidamente busca es, aunque sea a través de la muerte, ese reconocimiento al que hacíamos referencia, el ser observada e individualizada dentro de esa categoría general que es lo femenino construido desde fuera. A este respecto, Corbacho propone leer "Las vestiduras peligrosas" como una reescritura inversa del mito de Artemis o Diana, porque lo que Artemia anhela es sacrificarse, en una especie de elevación a diosa a través de la mirada y aprobación patriarcales. Piluca -nótese las connotaciones que tienen su nombre real, Régula- a cada noticia sobre una violación aparecida en el periódico advertirá a Artemia de las posibles consecuencias de su peligroso juego: "La desaprobación y la censura moral de Régula sobre el desafío de la joven artista se reproducen en las violaciones relatadas por las noticias del periódico, que es a la vez el agente de contratación de la modista" (Mascioto 2011: 163).

Desde el principio del relato sabemos que la deificación ansiada llegará de modo brutal, causada precisamente por una elección de vestuario instada por Piluca. El vestido y su confección, nexo de unión entre ambas mujeres, será la causa de su separación definitiva: a través de su consejo e influencia, Piluca despoja a Artemia de su agencia y creatividad y le recomienda llevar un traje de hombre y abandonar sus vestiduras peligrosas. Paradójicamente, esa es la noche en que la arrastran a un callejón para violarla y asesinarla, haciéndose realidad su deseo de llamar la atención de los hombres, de estar al centro, pero no sólo de modo brutal sino indigno a sus ojos, no estando vestida con sus propias creaciones, sin status de diosa creadora. La relación entre ambas se basa en complejas actividades, pues Artemia

efectivamente odiaba a las mujeres que copiaban su original estilo, pero Piluca por su parte deja traslucir resentimiento hacia Artemia por su físico y estilo de vida, convirtiéndola en su mente en una proyección idealizada de sí misma, buscando de esa manera su propia aprobación por la mirada patriarcal.

Con aparentes buenas intenciones, mediante el consejo de vestuario Piluca destruye el vínculo que las une y parece llevar a Artemia a afianzar su vínculo con la doble por ella elegida, determinando su destino. No deja de parecer una nota de humorismo ocampiano el hecho de que Piluca, guardiana de lo correcto, aconseje a Artemia transgredir las normas sociales y vestirse de hombre por su propia seguridad. Nótese, además, como anteriormente, cuando Artemia se paseaba orgullosa de su cuerpo y de sus fantásticos vestidos (herramientas para construir su identidad, para enfocar la mirada hacia donde ella quería y rechazar la mirada que escapaba a su control) ningún daño había sufrido: en cambio, cuando decide performar más allá de los límites de lo establecido, sufre una violación y un asesinato. La muerte de Artemia, a diferencia de los tipos de muerte tratados anteriormente en este trabajo, no supone un pasaje más allá, sino que es un castigo, una vuelta forzada a lo femenino normativo: la violación, que no es sino una muestra de poder, “pone en su sitio” a la protagonista desde la perspectiva de los violadores, la devuelven al ámbito de lo femenino, lo frágil, lo dominable, lo que debe ser encerrado. Vestirse de hombre no sólo era transgresor, sino que le permitía acceder a una identidad y a unos espacios vedados a la mujer: y esos violadores, guardianes de lo correcto y de la propia posición privilegiada, le recordaron mediante el abuso y la violencia en qué lugar debía quedarse.

En cierto sentido, sus transgresiones anteriores no recibían castigo puesto que no cuestionaban los límites de la performatividad femenina: Artemia era independiente y creativa, pero Artemia mantenía una imagen de mujer. Podría decirse que en Artemia fracasa en su objetivo de ser la única e irrepetible, la merecedora de atenciones: pero quien triunfa, sin lugar a dudas, es Piluca, quien pretende ejemplificar a la mujer digna y moral,

el único modelo digno de ser seguido y aprobado, ergo puesto al centro.

Por el contrario, la protagonista “La casa de azúcar” sí tiene éxito configurando su propio discurso en torno a su identidad y corporalidad. Cristina usa sólo un vestido, vive rodeada de espejos rotos y cuando se casa quiere mudarse a una casa nueva para que la identidad de la anterior propietaria no tome posesión de la suya. La casita blanca que compran habría sido perfecto de no ser porque su marido le oculta que era de segunda mano, desencadenando los tormentos y posterior liberación de Cristina. La posesión comienza tras recibir un paquete con un vestido negro de terciopelo que estaba destinado a la anterior dueña de la casa, pero ella en lugar de enfrentarse a su marido, acepta vivir la mentira y dice que el vestido había sido un regalo de su madre. Sus gustos y estilo de vida cambian, pero el mundo exterior parece aceptar además que ya no es Cristina sino Violeta, abandonando progresivamente su primera identidad al ser vista y percibida como la primera dueña de la casa.

Incluso el propio perro de Violeta aceptará a Cristina como dueña, quien se está volviendo irreconocible a ojos de su marido: “en aquellos días, tan tristes para mí, a Cristina le dio por cantar. Su voz era agradable, pero me exasperaba, porque formaba parte de ese mundo secreto, que la alejaba de mí” (116). Podría decirse que Cristina renunciaba a su propia imagen en el espejo y a la posibilidad de caer en otro tipo de conductas (simbolizada por su deseo de una casa de primera mano) para acatar las expectativas patriarcales sobre ellas, pero el acto de cambiar de vestido la individualizó como sujeto y pasó de ser expectativa y deseo a individuo agente. Tal proceso provoca celos y confusión en su marido, culminándose con la inesperada visita de un hombre disfrazado de mujer que acusa a Cristina, llamándola Violeta e identificándola como ella, de ser la amante de un tal Daniel. “Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los ciertos. Estoy embrujada” (vol. II 116).

El relato podría leerse como la relación de una progresiva pérdida de identidad causada por un desequilibrio mental o la

fabulación de un marido celoso o que no acepta la enfermedad de su mujer. Sin embargo, el elemento fantástico viene dado por el resto de personajes, ajenos a la subjetividad de Cristina y su marido, que la aceptan y construyen como Violeta, siendo él el único que rechaza su nueva identidad: “Canto con una voz que no es mía -me dijo Cristina (...) - Antes me hubiera afligido, pero ahora me deleita. Soy otra persona, tal vez más feliz que yo” (vol. II 116).

Los límites entre enfermedad mental y explicación fantástica se desdibujan aún más cuando su marido constata que la auténtica Violeta vive en un sanatorio frenopático, momento en que empieza a obsesionarse tanto con Violeta que se olvida de Cristina, produciéndose la fusión definitiva entre ambos personajes. La culminación de los celos que sentía de los hombres que se insinuaban a Cristina desde que fuera Violeta llega cuando descubre que Violeta había muerto rodeada de admiradores:

Murió de envidia. Repetía sin cesar: Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto (el perro) será de ella; los hombres no se disfrazarán de mujeres para entrar en mi casa sino en la de ella; perderé la voz que transmitiré a esa otra garganta indigna. (vol. II 117).

Cristina deja de existir y Violeta parece resucitar en ella, o Violeta era la excusa del marido para digerir y aceptar el abandono de su mujer. Pasaba los días buscándola en casa de sus amantes, hasta que finalmente huyó de él y la casita de azúcar quedó abandonada. Pero las consecuencias para él van más allá, según Semilla Durán (1997):

El vínculo de comunión esposa-narrador será reemplazado por la identificación Cristina-Violeta, cada vez más perceptible. La conciencia del narrador, presa en el engranaje de la obsesión, sigue ne-

gando esa “presencia” de la ausente, mientras que Cristina consiente en dejarse “penetrar” por ella. El narrador busca una explicación racional, su mujer, intuitivamente, *sabe*. Víctima de su propia ficción, el narrador es también aspirado por el fantasma de Violeta hasta el momento en que, después de la revelación final que invierte toda la lectura efectuada hasta entonces -por el narrador, po el lector al que condiciona- él mismo “legitima” la sustitución. Cristina, encarnación y negación de la comunión con el otro, esboza así la figura del vampirismo, que no deja detrás de sí sino la soledad y la muerte, y que se alimenta tanto de la ficción como de la realidad para construir su existencia, sin piedad alguna. Como la escritura. (330-331)

El análisis de Semilla Durán prueba la existencia de esa red que interconecta mediante los símbolos persistentes los cuentos de Ocampo: en “La casa de azúcar”, tenemos símbolos más o menos secundarios, como el perro o el vestido para sostener una trama que explota fundamentalmente la figura del doble. Sin embargo, el subtexto de la historia, sobre la agencia, alude a preocupaciones perennes en el universo de Ocampo sobre la soledad, la escritura, el precio de realizarse y de constituirse como individuo dentro y fuera de los espacios acotados para lo femenino, en definitiva: qué significa transgredir y qué significa permanecer, y cuáles son sus consecuencias. Esa red no sólo se teje a través de los objetos como el vestido o la casa a los que hemos aludido en este capítulo y sobre los que se profundizará en el siguiente, sino que también existe otra red de temas o preocupaciones más profundas y generales, tal y como hemos pretendido identificar en estas páginas. Para Panesi (2004), estos elementos también son duales y contribuyen a la construcción del motivo del doble:

La casa (esa prisión especular) es la que vuelve otra a la supersticiosa Cristina en “La casa de azúcar”, según narra su esposo, no menos supersticioso que ella. Siendo otra, Cristina finalmente huye. Como si en Silvina Ocampo la huida fuese siempre una metamorfosis, “volverse otra”. Porque la casa-prisión (o la prisión de amor) es una construcción imaginaria siempre dual; así lo dice en el renglón final el marido de Cristina: “Ya no sé quién fue víctima de quién”. “La casa de azúcar” es uno de los momentos de mayor porosidad del espejo. (3)

Resulta tentador resumir el subtexto de los cuentos de Ocampo con esa intención de “volverse otra” a la vista del frecuente uso de máscaras, vestidos, espejos y otros objetos, así como el gran número de relatos que, tal y como hemos analizado, proponen la muerte, la transformación o la metamorfosis como vías de escape de una identidad, un cuerpo o un espacio oprimentes e incluso, ajenos. Pero esa intención de “volverse otra” no puede entenderse sin analizar los procedimientos para hacerlo y su significancia. Así, la muerte, la metamorfosis o el desdoblamiento son procedimientos de una multiplicidad cuya relación con lo neobarroco resulta difícil de ignorar y que merecen una atención individualizada. “Volverse otra”, si bien sintético y fundamentalmente acertado como subtexto unificador, no sólo ignora estos procedimientos neobarrocos (seleccionados en tanto que el “idiotopo A” es permeable a las influencias de su tradición cultural personal y de su época) sino también reduce el abanico de preocupaciones humanas que Ocampo trata, como el significado de la muerte o del miedo, y no tienen en cuenta el elemento subversivo presente en el comportamiento de sus personajes. Además, el deseo de ser otra persona debe analizarse también desde una perspectiva feminista y tener en cuenta que, aunque se esté ante un relato fantástico, el subtexto alude a una problemática específicamente femenina. En “The Mad Double”,

cuyo título ya resulta bastante explícito, Klingenberg explica el significado de estos dobles:

It also seems clear that these stories represent a series of mad doubles, a them recognized by Sandra Gilbert and Susan Gubar as recurrent within women's literature throughout the nineteenth and well into the twentieth centuries. Gilbert and Gubar show that the woman writer has had to "come to terms with the mages..., those mythic masks male artists have fastened over her human face. Specifically, a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of "angel" and "monster" (...)" An analysis of Ocampo's stories involving female doubles reveals that the rage they express does have a "reason", however buried, and that by exploring these works in light of Gilbert and Gubar's perceptions one may trace the ways in which Silvina Ocampo has examined, assimilated and finally transcended the extreme images embedded in her own creative imagination.

Gilbert and Gubar argue that the image of woman as domestic angel (passive, silent and possessing no "story of her own") absolutely denies the possibility of artistic creativity. Since a female writer could not, by definition, adhere to the ideal of the "angel in the house", her act of writing necessarily amounted to a "poetic presumption intimately connected with madness, freakishness, and monstrosity. (1998:29)

Para volverse otra, deben matar de cualquier modo a su doble angelical y sumiso, la parte que las encierra en una existencia específica y sin agencia. Las acciones de los personajes de Ocampo aquí analizadas son subversivos en el sentido de que

son inaceptables dentro del contexto en que se producen. No se trata de hacer una lectura de sus palabras, silencios o actitudes, sino también de sus movimientos, de sus cuerpos -y de su radio de acción: cambios imperceptibles en cada parte del discurso crean un todo irreconocible que busca, o bien posicionarse al centro y reconocimiento, o bien la huida hacia la marginalidad total después de haber sido puestas al centro. Si bien los personajes femeninos analizados no enunciaron desde el margen, sino que se situaron al centro y se reapropiaron de su agencia, trabajaron con herramientas impropias, proporcionadas por el discurso patriarcal, pero usándolas de modo tal que el resultado final fue nuevo y propio. Sobre estas herramientas, el discurso, el silencio y la insumisión, trataremos a continuación.





### **Tercera parte**

## **El hábitat y los habitantes del universo ocampiano.**

*Envejecer también es cruzar un mar de humillaciones cada día; es mirar a la víctima de lejos, con una perspectiva que en lugar de disminuir los detalles los agranda. Envejecer es no cada día; es mirar a la víctima de lejos, con una perspectiva que en lugar de disminuir los detalles los agranda. Envejecer es no poder olvidar lo que se olvida.*

*Envejecer transforma a una víctima en victimario. Siempre pensé que las edades son todas crueles, y que se compensan o tendrían que compensarse las unas con las otras. ¿De qué me sirvió pensar de este modo? Espero una revelación. ¿Por qué será que un árbol embellece envejeciendo? Y un hombre espera redimirse sólo con los despojos de la juventud. Nunca pensé que envejecer fuera el más arduo de los ejercicios, una suerte de acrobacia que es un peligro para el corazón. Todo disfraz repugna al que lo lleva. La vejez es un disfraz con aditamentos inútiles. Si los viejos parecen disfrazados, los niños también. Esas edades carecen de naturalidad.*

*S. Ocampo, "Los retratos apócrifos"*

*Ahora voy a cumplir treinta y siete, y procuro no volver jamás la cabeza, porque no sé muy bien adónde ha ido a parar mi última década, no comprendo en qué agujero perdí los veinticuatro años, por ejemplo, o dónde se me cayeron los veintiséis, o qué me pasó cuando cumplí veintinueve, pero lo cierto es que no los recuerdo, no soy consciente de haberlos vivido, es como si el tiempo se devorara a sí mismo, como si cada día que pasa me robara un pasado, como si los años se anularan entre sí. Ahora sé que el enemigo juega con cartas marcadas, y ya no puedo hacer nada por rescatarme a mí misma de todos los lugares, de todas las personas, de todas las mañanas y las noches que fueron un error, pero por lo menos no intento exprimir el mundo para forzarle a justificar mi vida cada doce horas.*

*Almudena Grandes, Atlas de geografía humana*

Si la segunda parte giraba en torno a la fragmentación del individuo y a la imposibilidad de acceder a la verdad, dado que la realidad es una creación de la mente del sujeto (con las consecuencias que esto acarrea tanto para la agencia, como para la construcción de un yo o para entender el significado de la muerte en relación con la vida), el tercer tipo de análisis se centrará en el cuerpo y la norma, más específicamente, en el desacuerdo entre realidad física y mental desde una perspectiva marginal.

Lo femenino en tanto que género marcado es también diferencial a nivel físico. Se distinguen aquí dos consecuencias de esta afirmación pero que creemos firmemente entrelazadas: por un lado, a nivel médico y social; por otro, a nivel cultural. Vale la pena recordar que la Historia de los textos y las imágenes fundamentan los acuerdos sociales y el punto de vista de los miembros de esa sociedad, de modo que, en un contexto cultural concreto, ciertas prácticas resultan legítimas y normalizadas para la sociedad porque esta valida sus creencias a través de todo lo que la circunda: es decir, el punto de vista de una investigación médica sobre la maternidad, por ejemplo, estará en mayor o menor medida influenciada por los textos e imágenes que los autores han ido asimilando a lo largo de su vida sobre la bondad y la capacidad de sacrificio de las madres, argumento explorado abundantemente por la literatura occidental. En esa misma línea, cabe destacar la ingente cantidad de recientes artículos académicos que prueban el privilegio masculino en la investigación médica y el superior conocimiento que la ciencia tiene del cuerpo masculino, el referencial y no marcado. Así, en Philips (1995) se recoge lo siguiente:

In medical pedagogy the 70-kg white man has historically been presented 'as the norm.' This definition of normal excludes women, who must be regarded either as men with uteri and ovaries or as abnormal. In anatomy textbooks illustrations labelled with the neutral term "adult" frequently

depict male genitals. Hence, the normal adult is represented as a man. In contrast, illustrations including female genitals are labelled specifically as “female” rather than as the generic “adult.” When women are defined as “other,” it becomes possible for physicians conducting complete examinations, such as those done when a patient is admitted to hospital, routinely to omit questions about previous Papanicolaou smears or mammographic examinations in examining women over 50 years of age or to neglect examination of the pelvis. The examination is viewed as complete despite gaps in information specific to women. (508)

Partiendo de esa base, el artículo admite que “physician beliefs, attitudes and awareness affect medical practice” (510), proponiendo una serie de objetivos para una praxis médica libre de prejuicios en torno al privilegio de género, clase o raza. Pero el acuerdo social sobre lo que es femenino no sólo es visto como la otredad, sino que se supedita a la mirada y examinación masculina e institucional, con graves perjuicios para las mujeres que desembocan, por poner sólo dos ejemplos, en un mal diagnóstico de enfermedades relacionadas con el aparato reproductor o en la violencia obstétrica. En Mirjam et alii (2015) se reporta que en un estudio realizado en seis países con 6923 mujeres embarazadas, una de cada cinco señaló una forma de abuso proveniente del sistema médico, abusos relacionados eminentemente con el miedo al parto y el deseo de dar a luz por cesárea. En esa misma línea, en Diaz-Tello (2016) se recogen los testimonios de varias mujeres estadounidenses que sufrieron violencia obstétrica para analizar mediante casos prácticos la dificultad de encontrar un abogado que sepa defender su caso, o un tribunal que la juzgue por lo que es y no como otro tipo de delito o falta:

The most troubling aspect of leaving the adjudication of obstetric violence to the civil justice system

is that it treats the matter as either a medical error or an interpersonal conflict similar to a fistfight on a street corner. The problem is significantly more complicated. One aspect is the perceived liability risk for harm to a foetus. This perception of risk, while usually significantly overestimated, leads practitioners to pressure or coerce women out of fear of malpractice liability, and institutions to implement policies that restrict women's choices about delivery. This, when combined with the low value ascribed to injury or failure of informed consent for the pregnant woman, results in perverse incentives. (60).

La violencia obstétrica se fundamenta en la protección en la vida del feto por encima de la capacidad de decisión de la madre, revistiendo al personal sanitario de una autoridad institucional que deja el bienestar del individuo (la mujer embarazada) en un segundo plano:

Physicians who attempt to justify obstetric violence with foetal protection usurp the role of carrying out the state's interest in the protection of potential life to a degree that has never been supported by US jurisprudence. The defendants in Rinat Dray's case argued as much, saying that it was "naïve and foolish" to suggest that pregnant patients have the same rights as others. (Diaz-Tello 60)

Tal y como se recoge en Belli (2013), la maternidad ha sido controlada por todas las culturas (con intención de entender qué era lo mejor para la madre y el feto, o con la intención de controlarla en el sentido más restrictivo de la palabra), pero es en el siglo XIX cuando la madre pierde su lugar central en la experiencia y pasa a ser ocupado por el equipo médico: "El profesional especialista se apropia del lugar de saber (y de poder) y cuenta

con la legitimación estatal y el prestigio social necesarios para afirmarse en su nueva condición” (25).

Lo que se pretende demostrar con el ejemplo de la violencia obstétrica y de la falta de información y control de las mujeres (o de individuos con útero) sobre su propio cuerpo, es que no sólo el cuerpo no masculino es el central y hegemónico, no sólo las enfermedades y las medicinas se estudian tomando como paradigma un varón blanco medio, sino que ni siquiera en procesos específicamente femeninos, el cuerpo no normativo se cosifica y se supedita a la mirada masculina e institucional, la cual, además, se apropia de la agencia del sujeto en aras de lo social y políticamente sancionado como deseable. Los artefactos culturales, textos e imágenes, no son ajenos a este hecho y las narraciones sobre el cuerpo femenino y sus procesos están profundamente afectadas por el consenso científico y social sobre lo que es correcto; pero al mismo tiempo, tal y como se ha aludido antes y como se pretende justificar en este análisis, lo institucional y lo médico están permeados por lo cultural. De ahí, la necesidad de deconstruir textos, imágenes y representaciones; de ahí la necesidad de contar “la otra cara de la historia”, tomando prestadas las palabras de Molly Hite (1989).

Las experiencias diferentes a la masculinidad hegemónica y los cuerpos no normativos han sido narrados y por tanto, socialmente construidos, desde una perspectiva patriarcal e institucional, siendo reducidos a lo canónico y siendo el canon casi exclusivamente masculino y patriarcal. Tal y como se ha intentado demostrar brevemente, esa Historia cultural tiene unas consecuencias prácticas, no sólo a nivel médico, sino también, a nivel social. A lo femenino y a lo no normativo se le atribuyen unas características determinadas que se asimilan como verdaderas por defecto, sin tomar en cuenta la voz u opinión de los sujetos narrados y construidos. Molly Hite (1989) subraya la necesidad de aproximarse a esos discursos no hegemónicos desde una perspectiva distinta, sin analizarlos como una anomalía dentro del paradigma canónico, sino como discursos con valía por sí mismos:

I take it as a premise that it is possible to read otherwise, in ways that acknowledge female-created violations of convention or tradition as deliberate experiments rather than inadvertent shortcomings. The silencing of female attempts to articulate an “other side” to the dominant stories of a given culture is never complete, in that this “side” is not in any absolute sense unimaginable or inconceivable (or outside the Symbolic order, in Lacanian terms) (...)

(...) the key question for feminist narrative is not “Can there be discursive practices that to some extent evade or undermine masculinist presuppositions?” but “Given such discursive practices, under what conditions and using what strategies are we most likely to *discern* them?” (3)

Hite ejemplifica esta “otra cara de la historia” siguiendo las teorías de Nancy Miller (1980) (en Hite 1989: 5) con los “heroine’s texts” de los siglos XVIII y XIX de autoría femenina, que subrayaban la construcción culturales y las circunstancias económicas y sociales que llevaban a esas heroínas a aceptar (o no) una propuesta de matrimonio, contando esa otra parte de la historia que venía ignorada en textos de autoría masculina. La otra cara de la historia es la cara de la mujer, “the version that discloses how the heroine is constrained by a set of narrative givens not of her own making. By the same token, however, it affirms woman’s side as the side of the Other constructed by a masculinist discourse” (6).

Aquí se parte de la base de que el interés de Silvina Ocampo por los cuerpos no normativos y por los procesos físicos de las mujeres cuentan esa otra cara de la historia de la feminidad más allá de lo bello, lo coqueto, lo delicado, lo perfecto. Ocampo se ocupa de la vanidad y del sufrimiento que provoca vivir bajo

unas expectativas de unos estándares de belleza restrictivos, de la mirada masculina y juega con la culpa femenina (e incluso, infantil) en el abuso sexual, de la tortura física e incontrolable que suponen las constricciones sociales para individuos que, a nivel psicológico, la aceptan para no discutir lo normativo y vivir en sociedad. Fijémonos en los títulos de una tesis y un artículo que analizan las características de los cuentos de Ocampo: “La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo” (Espinoza-Vera, 2002) y “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo” (Silvia Molloy, 1978). En el año 2000, incluso se publicó una antología de relatos de Ocampo bajo el título “Cuentos difíciles”<sup>1</sup>. De esos títulos se deduce que la sensación que tenemos los lectores después de leer un cuento de Ocampo es de vaguedad, lo cual provoca una inquietud porque sospechamos que hay algo más escrito entre líneas. De ahí nació la necesidad de este trabajo, porque, a pesar de incluirse sólo un número limitado de análisis de cuentos, éste se fundamenta en la lectura total de los mismos, trazando motivos, patrones y líneas argumentales comunes.

Un cuento singular de Silvina Ocampo puede resultar simple y/o difícil, incluso hay algunos relatos en que parece que no ocurre nada: lo que pretende argumentarse en este análisis es que parte de estos cuentos cuentan “la otra cara de la historia”. Así, podría resultar mucho más trepidante para un lector leer sobre un abuso sexual desde el punto de vista del abusador, o desde el punto de vista de otro personaje que intenta descifrar las claves de lo que ha pasado realmente; Ocampo, en “El Pecado Mortal”, se decide por contar el punto de vista de la abusada, sin detalles escabrosos que pudieran dar lugar a un cuento más explícito, sino hablando del sentimiento de culpa de la niña abusada. En el grupo de cuentos que se mencionan o analizan en este capítulo, seleccionados transversalmente a lo largo de todo su corpus (porque se trata de un tema constante en sus publicaciones) los personajes narran su propia versión, o el narrador cuenta lo que estos sufren. De ahí que una de las cosas que no se

<sup>1</sup> Ocampo, Silvina, and Raquel Prestigiacomo. *Cuentos difíciles: antología*. Vol. 146. Ediciones Colihue SRL, 2000.



desprenden de la lectura total del corpus de cuentos es un constante de lo que significa ser mujer, un enfermo, o un niño. Los personajes son tridimensionales, extremadamente imperfectos, crueles sin motivo aparente, inesperados y por tanto, inquietantes. Sin embargo, no deberían resultar tal: son plurales como la realidad humana que no se constriñe a categorías o etiquetas.

La siguiente pregunta que suscitan estos argumentos es qué relación guardan con una estética neobarroca. Partimos de la base del estudio de Waldron (2014), mencionado en el primer capítulo, y que trasciende las teorías del neobarroco como una superestructura cultural global y lo analiza como una herramienta decolonialista. El análisis parte de la premisa de que la mirada que el norte global ejercita sobre el sur se ve desestabilizada por el Neobarroco y el realismo mágico en tanto que son reflejos imperfectos del proyecto colonial, una especie de revolución interna: forman, según Waldron, “a blot, a stain, or imperfection in the North’s masterful gaze” (1). Si bien son producto de la colonización, su mera existencia subvierte el poder de la mirada. Lois Parkinson Zamora alude en su estudio del mismo nombre *The Usable Past* (2004) a cómo el realismo mágico nace como una reivindicación del escritor latinoamericano para reconstruir su propio pasado desde la ficción, dado que la verdad oficial le fue impuesta por el colonizador.

Lo neobarroco no sería una estética ni un producto con unas características determinadas, fácilmente identificables para el lector o el espectador, en caso del cine. Se trataría de un modo de mirar y de narrar: para Waldron habría dos tipos de neobarroco según la mirada: una mirada masculina o imperial y la mirada que podríamos llamar interna, como por ejemplo, la de Severo Sarduy. A esta categorización proponemos un tercer ítem usando con cierta ironía el título que Waldron da a su estudio: el neobarroco global, que no sería una fantasía sino que sería una mirada simultáneamente interna y externa, que juega con las herramientas proporcionadas (las canónicas y hegemónicas) para crear un producto diverso. Este punto de vista tendría como objetivo esa expansión de la periferia de lo aceptable de la que se habla a lo largo de este trabajo, ese trabajo de deconstrucción

que da cabida a discursos potencialmente subversivos pero que, siendo articulados dentro de un contexto aceptable, no resultan tales. Así, un relato fantástico o una película de terror, textos con un código concreto fácilmente identificable y que copa la atención del lector o espectador en un primer nivel de lectura o visionado, pueden incluir temas, voces o mensajes que no suelen ser tratados en los textos más canónicos y juzgados como más relevantes, los que construyen nuestra historia cultural y condicionan el funcionamiento de la sociedad e instituciones.

Son textos en código, en el sentido de que sólo tras una mirada más o menos atenta se advierte el tema que trabajan. Su intencionalidad no tiene por qué ser necesariamente revolucionaria o subversiva, y tal como se aclaró en el tercer capítulo, en el caso específico de Silvina Ocampo no existe un proyecto político determinado tras su producción literaria. Se trata, simplemente, de textos que abordan problemáticas tradicionalmente marginados, y que resultan accesibles para un público acostumbrado a otros temas gracias al modo en que se articulan y los códigos del género en el que se inscriben. Son textos que no cuestionan el sistema en el que viven necesariamente, sino que juegan con sus contradicciones para presentar otro punto de vista, o, volviendo a la terminología de Hite, otra cara de la historia.

Así, y en relación al tema de este apartado, el gusto de lo neobarroco por la teratología, puede dar lugar a textos sobre cuerpos no normativos y percibidos como monstruosos, que, mediante un código determinado, cuestionan la verdadera naturaleza monstruosa: ¿viene dada por una malformación física (es decir, el sujeto es literalmente un monstruo) o por una determinada conducta? Tal es el caso del relato que se analizará más adelante, "La casa de los relojes", que narra cómo los asistentes a una fiesta deciden planchar la joroba del relojero del pueblo, pero lo hace bajo el punto de vista de una voz infantil, subjetiva y además culpable, dado que participó en la tortura. La distancia que esta voz toma, el efecto inquietante que produce en el lector la crueldad de un niño y los hechos contados, hacen que el relato resulte increíble, casi un cuento maravilloso, cuando en realidad estamos ante una confesión de un crimen cuya comisión pone en

tela de juicio el valor de lo normativo como preeminente, dado que fueron los sujetos no marginados socialmente quienes, de común acuerdo, se convirtieron en los monstruos sin necesidad de sufrir un proceso físico determinado.

Este tipo de textos muestran que la realidad no es sino un punto de vista y que por tanto, también lo son los acuerdos sociales sobre lo deseable y lo marginal. Aquí ya se analizó cómo los textos neobarrocos juegan con la inestabilidad de la identidad del individuo, con las realidades e identidades fragmentadas. En este apartado, se analizará la voz de la otredad y lo también inestable de la normatividad y la monstruosidad: los cuerpos femeninos, los cuerpos enfermos, los cuerpos infantiles, los cuerpos, en definitiva, sometidos y diversos, cuentan en este grupo de relatos su propia versión de la historia, mostrando la inestabilidad de las normas que rigen la sociedad.

Tal y como se aclaró con anterioridad, en este trabajo se presenta una propuesta de lectura, ejercicio que puede ser abordado de distintas maneras. Dado que las líneas constantes en los cuentos de Silvina Ocampo se entrecruzan, la división temática ha sido arbitraria: así, un cuento que habla sobre cuerpos indisciplinados, puede servirse del motivo del vestido o de la comida para hablar de una insatisfacción del individuo que desemboca en una muerte por asfixia. Es infructuoso incluir el mismo relato en las tres categorías de análisis (cuerpos rebeldes, el uso del vestido, la asfixia) que se establecen, sobre todo teniendo en cuenta la cantidad de cuentos que conforman el corpus y el número de ellos que han sido dejados fuera de estas páginas (si bien han sido tenidos en cuenta para delinear el análisis y las coordenadas que lo rigen). Asimismo, se ha preferido no dedicar apartados específicos para los cuentos crueles, los grotescos y el humor de Ocampo: dada la cantidad de trabajos existentes sobre estos argumentos, se ha preferido esbozar un nuevo análisis que incluya también otros cuentos menos estudiados en los trabajos publicados sobre Ocampo. No obstante, estos estudios y trabajos conforman la base del presente análisis y se ha partido de ellos para llevarlo a cabo.

### **3.1 Cuerpos rebeldes e identidades dóciles: la arquitectura corporal desde distintas órbitas de la marginalidad.**

Este apartado se ocupará del uso que Ocampo hace de los cuerpos anómalos o subversivos como herramientas discursivas más, siendo una parte activa más de la trama y no un elemento adyacente. En este grupo de cuentos, la historia queda incompleta si se deja de lado la interpretación de los elementos corporales. Para abrir el análisis, se han seleccionado cuentos en los que el cuerpo es la causa del castigo o la marginación social y, al mismo tiempo, el sufridor de estas consecuencias. En sucesivos apartados se tratarán temas más específicos en torno a los cuales orbita la trama del cuento, tales como la enfermedad ante la normatividad, reescrituras novedosas sobre el cuerpo infantil o la escritura como elemento liberador de un encierro físico.

Los personajes que nos interesan en este apartado están supeditados a su cuerpo y sus acciones giran en torno a los síntomas que sufren, frente a los personajes de otros cuentos del corpus que sufren las consecuencias en su cuerpo de un elemento ajeno a él. Dichos cuerpos, en consonancia con la neobarroca expansión de la periferia de lo aceptable, son de sujetos marginales en los relatos canónicos: femeninos, infantiles o monstruosos, una exageración de lo no normativo. Dichos cuerpos resultan cosificados y reducidos a símbolos por agentes externos, pero al mismo tiempo será la herramienta fundamental de los personajes para diseñar su estrategia de supervivencia; por tanto la belleza y la inocencia, por ejemplo, son recursos para sobrevivir en un mundo fantástico que opera con unas reglas diferentes a las conocidas por el lector: en un contexto fantástico o directamente maravilloso, se abordan discursos sobre represión sexual, disciplina física o social y desórdenes mentales que pasan a un segundo plano ante los acontecimientos inexplicables o grotescos que ocupan el eje central del cuento. Otro elemento que unifica estos cuentos es el hecho de que, a pesar de la represión o la marginación sufridos, los personajes consiguen liberarse de

ellos a través de la muerte, entendida casi como una liberación o descanso, probando la incapacidad del sistema para controlar lo diverso.

En los relatos aquí analizados, Ocampo utiliza los cuerpos, especialmente los femeninos (aunque también los animales, como sucede en "La liebre dorada"), como textos que mandan un mensaje. Estos personajes sufren un encierro o una marginación, es decir, son sometidos a la mirada crítica de la sociedad, masculina, sana, heterosexual y capacitada; es la imposibilidad de estar a la altura de los estándares establecidos les causa una situación de desventaja que intentan sobrellevar. Generalmente, estos cuerpos son rebeldes no sólo por su mera existencia, que desafía al estándar de lo deseable, sino también porque de un modo u otro intentan desobedecer: un ejemplo de ello sería "La cara en la palma", donde una costurera vive encerrada tras una vida de excesos cosiendo flores para su patrón, a quien odia y ama, con la única compañía de una cara en la palma de su mano que destruye su trabajo de costura y que la insta continuamente a fugarse y retomar su vida. Es el ejemplo más evidente de sumisión controlada y rebelión corporal ante el castigo.

El imposible equilibrio entre estabilidad social y estabilidad personal sería el subtexto de este relato. Narrado en primera persona por la costurera, cuenta su historia de amor, aparentemente unilateral, por el hombre que la encontró cuando ésta se había escapado de casa, encaminándola hacia una vida socialmente aceptable: le enseña un oficio, creadora de flores de papel y tela, y le da una recomendación personal para trabajar en casa de una respetable señora. La estructura corresponde a la de la fábula clásica, ya que, claramente, la protagonista se enamora de su salvador: no obstante, ella tiene una cara en la palma de su mano que constantemente le dice que no debe casarse, que es un hombre horrible, que su oficio es ridículo y que, en definitiva, la mejor decisión que había tomado en su vida fue la de escaparse. El conflicto que la cara en la palma crea a la protagonista la conduce a un encierro: se trata de una constante en la narrativa de Ocampo, pues relatos como "La continuación" o "La pluma mágica" nos presentan protagonistas que adquieren una voz propia

y, como consecuencia, pierden lo que Julia Kristeva llama poder de representación social, terminando enclaustradas o aisladas de por vida.

Alzar la voz o construirse una identidad significa perder poder de representación social y, desde luego, ser alejadas de la familia o del amor. Sin embargo, en la poética de Ocampo el ostracismo social no siempre se presenta como un castigo, aunque este sí sea el caso: en “La cara en la palma” la protagonista sufre por amor hasta el punto de que sería capaz de cortarse la mano, su voz interna, para casarse y llevar la vida que de ella se espera. Sin embargo, no lo hace, y su sufrimiento nace de la voluntad de mantener su propia. Como es habitual en el corpus de cuentos de Ocampo, el relato juega con la ambigüedad y pone en entredicho la salud mental de la protagonista, induciendo a pensar por el modo en que se expresa que convive con una personalidad múltiple o un desorden similar. Sin embargo, el hecho narrado, tener literalmente una cara en la palma de la mano, entra de pleno en el territorio de lo fantástico, tematizando mediante un símbolo inquietante la manifestación corporal del conflicto social y emocional que el sistema crea en los sujetos que pretende disciplinar.

Como ella, muchos de estos personajes viven en el encierro. Salir de ese encierro supone una penalización: los cuentos sobre mujeres que compran vestidos, que van a la costurera, a la mercería o a pasear son frecuentes y no existe castigo si la mujer se limita a las acciones y los espacios considerados adecuados para ella. Cuando una mujer se sale de la norma, como en “Voz en el teléfono” o “La continuación”, el resultado es la muerte o el aislamiento. Si un cuerpo no normativo, como en “La casa de los relojes”, osa a salir a la luz y convivir con la sociedad, recibirá un castigo y la muerte: en este caso, Estanislao Romagán, un relojero con joroba, usó sus mejores galas para acudir a una fiesta en la que no sólo hicieron bromas a costa de su físico y su traje arrugado, sino que le plancharon el traje y la espalda, intentaron normativizarle o castigarle, causándole la muerte.

En “El sótano”, una mujer vive encerrada y aislada en un espacio claustrofóbico y en pésimas condiciones, siendo su único vínculo afectivo el que mantiene con unos ratones que ella

personaliza. con la única compañía de sus amigos los ratones, cuando el edificio tiene una orden de demolición. No sabemos con certeza la causa de su encierro, salvo que cree haber sido encerrada porque la odian y que ella no sale de casa porque el sentimiento es mutuo. Según ella misma relata, algunos vecinos la espían, otros la consideran una prostituta y unos pocos, le dan alimentos. Relata su historia desde el rencor y el aislamiento impuesto pero aceptado, con un tono febril y numerosas descripciones de esa supuesta vigilancia a la que está sometida, dando la impresión al lector de ser mentalmente inestable.

El techo del sótano inicia a desmoronarse y los ratones tienen miedo porque, al igual que el lector, no comprenden su venganza. Su último acto es mirarse al espejo (“desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda -vol.I 130-), tras haber vivido alimentada con su propia carne y su propio sudor, feliz en su soledad con la rabia que siente hacia quienes la encerraron. Muere sin que nadie la rescate pero sin que tampoco le exijan nada: dentro del corpus de cuentos de Silvina Ocampo hay que subrayar que la muerte no siempre es un castigo, una supresión del sistema de un elemento no normativo, sino que también puede leerse como una decisión y el éxito de la propia agencia frente a las imposiciones externas. La muerte aquí es una liberación, el triunfo de la individualidad, frente a una vida marcada por el castigo y la tensión entre el yo y el otro.

En otros cuentos (maravillosos en tanto que el relato es extraordinario, fantástico en tanto que el narrador no es fiable y podría haberse inventado la historia para cubrir un crimen) como en Isis, la metamorfosis final también es una liberación del encierro. La última frase de este cuento, mientras están iniciando a demoler la casa y los ratones tiemblan de miedo, es: “me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda.” La protagonista ha aprendido a leerse a sí misma, a interpretarse al margen de reglas impuestas y por ello, ha tomado posesión de su cuerpo y existencia, pero la exilian de la vida social y termina condenada.

En “La propiedad” se nos presenta, por el contrario, el triunfo de la irrupción de lo externo sobre el espacio que las

protagonistas habían previamente delimitado para sí mismas. La acción transcurre en una casa de huéspedes, propiedad de la señora que parece la otra cara de la moneda de la cocinera del establecimiento, narradora de la historia. A pesar de la diferencia de clases, ambas parecen mujeres libres y liberadas con plena autonomía y poder de decisión sobre sus cuerpos. De hecho, la cocinera se sometió a varias operaciones de cirugía estética para mejorar su aspecto (no obstante las intervenciones estaban fuera del alcance de su bolsillo y se sometió a ellas como conejillo de indias para nuevas técnicas) y la señora de la casa sufre anorexia y bulimia, probando nuevos tratamientos con hormonas que modifican su apariencia y apetito, “comiendo como un tiburón o un pajarito” (vol. I 135), perennemente insatisfecha con su cuerpos. Es decir, incluso dentro del encierro voluntario en un mundo gobernado por sus propias reglas, estas mujeres parecen someterse a las expectativas impuestas por la mirada externa, aunque en la atmósfera recreada en el cuento tal sumisión se presenta como una herramienta de construcción de la propia imagen e identidad, ejercida en una relativa libertad.

Cabe resaltar cómo ambos personajes constituyen ejemplos únicos de desórdenes de la imagen modernos explícitamente narrados en los cuentos de Ocampo, evidenciando el mecanismo de la mirada externa que opera en última instancia a través de la propia. Se evidencia este funcionamiento con la introducción de un tercer elemento que lo hace explícito: Ismael Gómez, un pretendiente de la señora que a pesar de ser continuamente rechazado por ella se hace con el control sobre la casa de huéspedes y sobre su propio cuerpo, al convertirse en su cuidador. Ismael adquiere entonces los patrones de conducta de lo que hoy llamaríamos *feeder boyfriend*<sup>2</sup> y la señora ya no maltrata su cuerpo a su antojo, sino que entra en una espiral de engorde sin lími-

---

2 Se trata de un término de la cultura pop que alude al “feeder fetish”. Se trataría de obtener placer al a la pareja para que ésta ganara mucho peso. En la prensa se recogen una gran cantidad de casos de mujeres que llegan a la obesidad mórbida a través de esta práctica. Sin embargo, no debería juzgarse éste como un elemento banal o dejarse fuera de las preocupaciones feministas, puesto que los casos donde es la mujer la *feeder* de un compañero masculino son mucho menores. Se trata de otro caso más de disciplina de los cuerpos y de supeditación del cuerpo femenino al placer y la marida masculinos. Para profundizar en el tema, ver: Taylor, Valerie H. “Food Fetish: Society’s Complicated Relationship with Food.” *Canadian journal of diabetes* 37, 2013.



tes propiciada por Ismael, quien además reemplaza a la cocinera por un chef obeso. Evidentemente, la frustración que le produce su sustitución intensifica su odio por Ismael, a quien además ya había observado imitando la firma de la señora para arreglar papeles del banco.

Pero Ismael no tenía un simple fetiche por las mujeres obesas, sino que las sospechas de la cocinera se hacen realidad y la señora muere sobrealimentada. Simultáneamente, la cocinera pierde el poder sobre su cuerpo y su identidad, evidenciándose el vínculo existente entre ambas, casi como si se tratara de un personaje doble. Cuando recibe la noticia de la muerte de la señora, se mira en el espejo y se da cuenta del peso y presencia que ha perdido mientras la señora engordaba sin límites: “se me doblaron las rodillas. En los espejos yo parecía ni más ni menos que una enana. ¿Quién es esa?, pensé, y era yo.” (vol. I 137)

La casa de huéspedes pasa a ser propiedad de Ismael y contrata de nuevo a la cocinera, pidiéndole además que cuide de él como antes cuidara de la señora sin que ella oponga resistencia: “me arrojé a los brazos que Ismael Gómez me tendía como un padre y comprendí que era un señor bondadoso” (vol. I 137). Lo que hace este relato es invertir el orden transgresión-castigo-liberación, partiendo de un estado de autonomía sin ningún tipo de desobediencia (excepto el gobierno de los propios cuerpos, que sin embargo construyen según las pautas impuestas de lo deseable) y culminando con una ultradisciplina que conlleva muerte física y actancial, sometidas al tercer elemento externo encarnado por Ismael Gómez.<sup>3</sup>

### **3.1.1 El silencio asfixiante y la desobediencia del cuerpo a la disciplina mental.**

Silvina Ocampo, tal como puede deducirse de los relatos incluidos en esta propuesta de lectura, es una escritora que da una vuelta de tuerca a lo cotidiano y a las narrativas comunes (en el doble sentido de la palabra, compartidas y frecuentes), lo

---

<sup>3</sup> Teodosio Martínez (2003), por su parte, lo analiza como un relato que plantea la rebelión de los sirvientes con humor.

que provoca que el lector a veces sienta que está ante un relato inquietante o simplemente grotesco. Sus personajes sufren nostalgias equivocadas, deseos inconvenientes, añoran mundos que no existieron y viven en otros que llenan de silencio. Completando la propuesta de análisis sobre los personajes encerrados y las respuestas de sus cuerpos ante tal encierro, exploraremos a continuación un grupo de relatos que giran entorno al encierro y la posibilidad de escape, insertando a sus protagonistas en espacios claustrofóbicos que, además, no les pertenecen. Sin embargo, y a diferencia de lo que sucedía en los cuentos ya analizados, en este caso no hay una producción de discurso: los personajes viven en el silencio, autoimpuesto o aceptado.

La arquitectura se convierte en una herramienta opresora y el eco de toda palabra alguna vez pronunciada en estos relatos, resuena en las paredes de habitaciones de hotel, patios, salas cerradas con llave y hospitales. Los espacios no pertenecen a los protagonistas y sus discursos, en ellos, no están autorizados. La trama juega con el exceso de palabras y la ausencia de ellas, una tensión perpetua en la que siempre pierde quien está donde no debe. El acto comunicativo en ese contexto es imposible que tenga éxito y el discurso nunca termina de articularse, o de escucharse.

De los límites de la vida vista sólo desde la esfera privada surge un punto de vista propiamente femenino en cuanto que son las mujeres quienes han sido confinadas al ámbito doméstico. La capacidad de expresión se ve condicionado por la autoridad externa, la Ley: es decir, el hombre. Ocampo juega con esta dicotomía y crea barreras físicas e invisibles para evitar que el discurso femenino sea oído. En tal situación, la articulación de un discurso conlleva una serie de problemáticas para la consecución del acto comunicativo. Para empezar, el espacio es, como hemos visto, limitado. Raquel Pina (2006), basándose en Lefebvre, propone, a este respecto, un análisis muy interesante sobre la confinación de las mujeres a los espacios domésticos. La sociedad capitalista habría acomodado los espacios según las necesidades tanto de la reproducción biológica como de la reproducción de capital. Así pues, es fundamental el trabajo no

remunerado realizado por las mujeres en el ámbito doméstico, proporcionando mano de obra y manteniendo estable el tejido social desde el hogar. El encierro es un imperativo social que por definición propia dificulta la expresión del individuo. Pero además, alzar la voz, aun cuando no será escuchado, significa “romper los acuerdos sociales” lo cual conlleva potencialmente la pérdida del poder de representación, el único que posee la mujer (Pina 302).

Se ha definido la problemática como femenina ya que en toda la colección de cuentos sólo una voz masculina fue ignorada en un contexto de encierro. Un análisis textual de este tipo corre el riesgo de desvirtuar la narración y el propósito del autor o autora pues es fácil incurrir en equivocaciones y terminar por apropiarse de la voz narrativa si no se tiene en cuenta que “with increasing frequency, women writers have experimented with narrative strategies through which they might appropriate the male gaze and the male voice, transform them into something more authentically feminine in character and employ them as tools in the creation of a female body of literature” (Duncan 2010: 179).

Combinar ese silencio como recurso narrativo con las estrategias discursivas del género fantástico rioplatense juega no sólo con la multiplicidad sino la superposición de planos, ese silencio no sólo sirve para que sean los demás personajes o el lector mismo quien lo complete, sino para crear misterio, para contribuir a esa sensación de que se está ante un relato que no sólo no cuenta todo lo que debe para entender la historia, sino que escapa de una clasificación tradicional según géneros. Jugar con la superposición de planes es una característica que Gamero (2010) atribuye al neobarroco argentino y que induce a pensar en una interdependencia entre neobarroco y género fantástico en este contexto particular: así, Mario Goloboff habla de una invasión de irrealidad en la literatura, en oposición directa a lo que sucede en el otro gran género latinoamericano, el realismo mágico.

Tal y como se expuso anteriormente, el fantástico rioplatense se sirve de herramientas neobarrocas tales como la

ya mencionada ambigüedad (diálogos inconclusos, narradores poco fiables), el uso de múltiples autores y manuscritos o los juegos lingüísticos. En todo ello Silvina Ocampo fue magistral, pero en especial, destacó por el uso de un lenguaje lleno de dobles sentidos que crea confusiones estratégicas, redondeando la obra y contribuyendo a la ya mencionada superposición de planos. Pero no sólo fue magistral su uso de la palabra, sino también el del espacio en blanco que debe completar el lector y que ya se ha discutido, y sobre todo, en el uso que del silencio hacen sus personajes.

En ese contexto hay que insertar el interés de Ocampo por lo normativo y lo subversivo. Refugiarse en el género fantástico le permite explorar realidades en potencia y diagnosticar los problemas de la referencia. Además, su tipología de narradores predilecta contribuye a dar ese efecto fantástico de verdad inestable: “los sirvientes, los niños y hasta los animales y objetos se ven como aliados en contra de las fuerzas normativas. Ocampo ofrece una voz al silencio literario generalizado de los niños, y rompe la imagen de la niña, en particular, como angelito inocente” (Klingenberg, 1999: 23). Según Duncan (2010) el discurso patriarcal es el normal o natural, mientras que los sistemas discursivos marginales son silenciados, ignorados o tratados con escepticismo. Silvina trabaja un fantástico que crea situaciones grotescas o increíbles, exponiendo al mismo tiempo las incongruencias del sistema mediante la “ultraliteralidad”. Escribe sobre el empeño de lo oficial por normalizar y normativizar todo lo que se escapa a su orden ideal: su fantástico nace de la yuxtaposición de una realidad improbable con una cotidiana, creando un tercer plano grotesco.

Por otro lado, cuando se dice que da voz a los silenciados, no quiere decir que les dé las herramientas discursivas apropiadas para hablar. Si bien tiene personajes (particularmente, niñas) que descaradamente señalan lo ridículo de ciertos acuerdos sociales, que se muestran disconformes con lo normativo y actúan en consecuencia, o que, directamente, son malignos, los casos de los que se ocupa este apartado son los de los personajes que aplican a la perfección las normas y que son todo lo que cabría espe-

rar de ellos. Se trata de personajes silenciosos, o, irónicamente, incontinentes verbales, pero siempre incómodos e internamente en desacuerdo con lo que les viene impuesto. Es decir, guardan silencio sobre lo que realmente quieren decir y su discurso está vacío de un contenido real. Con palabras o sin ellas, todas guardan silencio al respecto: alzar la voz, aun cuando no será escuchado, significa “romper los acuerdos sociales”, lo cual conlleva potencialmente la pérdida del poder de representación, el único que posee la mujer (Pina, 2006: 302).

De ese modo, los silencios totales se expresan mediante el cuerpo. Mediante gestos, tics, enfermedades, psicopatías o incluso la muerte, es el cuerpo quien contradice a los personajes, bien estén guardando silencio o bien estén enunciando el discurso esperable en ellos. Es llamativa la elección del cuerpo como herramienta expresiva, ya que desde la filosofía presocrática hasta Weininger, pasando por Darwin, Freud y Schopenhauer, se identifica a la mujer como lo puramente corporal y pasional, alejado de todo espíritu. Aceptando tal dicotomía y jugando con ella, Ocampo plantea que entonces las herramientas discursivas patriarcales no permiten a sus personajes la configuración de un discurso propio, de modo que es su esencia, la carnal, la que los articula.

Con sutileza, Silvina ridiculiza el absurdo de las creencias e imposiciones patriarcales sin cuestionarlas, sólo poniéndolas ante el espejo, interpretándolas al pie de la letra y llevándolas a tales extremos que linda con lo grotesco. Precisamente es el espejo la clave para entender la mirada de la autora: se trata de una descripción aparentemente superficial de la trama, hecha por un narrador que o bien es heterodiegético pero no omnisciente, o bien es homodiegético pero sigue al pie de la letra los preceptos del discurso oficial incurriendo en contradicciones nacidas de los preceptos mismos, o narra lo que le sucede a otro personaje siguiendo esa misma línea. Refleja de ese modo lo que sucede en la realidad: la mujer es observada y descrita, pero no está autorizada para crear su propia identidad. Dentro de la economía de la respetabilidad, término de Eva Figes (1970), el cuerpo femenino no sólo es mano de obra gratuita para las tareas domésticas y de

crianza sino que mantenerlo alejado de toda mácula es esencial para el buen funcionamiento de la sociedad y el estado.

El poder opera a un micronivel tal que es imposible escapar a la vigilancia. Las personas que aquí tratamos sufren las consecuencias, se rebelen o no contra ella. La familia y el ámbito doméstico del que hablábamos es, según Klingenberg (2013), un núcleo de violencia. Los personajes silenciosos (o silenciados) de quienes nos estamos ocupando ahora, no tienen cuerpos dóciles, en términos de Foucault, sino mentes dóciles: son los cuerpos quienes manifiestan la imposibilidad de acatar las normas y aspirar a un estándar imposible sin que queden patentes las imperfecciones de los mismos.

El cuerpo femenino, a diferencia del masculino, es en los cuentos de Ocampo entendido como una barrera que impide equipararse a lo normativo, siguiendo el razonamiento de Klingenberg. La rigidez impuesta, la poca capacidad de acción de los personajes desemboca en unos síntomas incontrolables que dan pistas al lector para que se dé cuenta, dentro de la ambigüedad de Ocampo, de lo que realmente ocurre. Si Foucault en *Vigilar y Castigar* definió un cuerpo dócil como aquel que “may be subjected, used, transformed and improved (...) spatially enclosed, positioned to maintain order and discipline” (146). Ocampo puso de relieve catorce años antes de la publicación de Foucault cómo la máquina eficiente que la sociedad pretendía que fuesen los cuerpos, en este caso los femeninos, era incapaz de sostener en el tiempo el rendimiento deseable. Ante tal situación o ante tal anomalía, el sistema busca una corrección o muestra total indiferencia ante una muerte o metamorfosis.

El trabajo de Foucault es asociado, tal y como nota Nancy Fraser (1983), a “the politics of everyday” porque establece la base empírica para estudiar la sexualidad, la escuela, la psiquiatría y las ciencias sociales como fenómenos políticos. Desdibuja la línea entre lo público y lo privado y cuestiona la univocidad del sistema. En ese mismo sentido, Julio Cortázar dijo que lo fantástico de Silvina es el fantástico de lo cotidiano, alejado de lo que en ese momento él mismo, Borges o Bioy Casares estaban creando. Los personajes de Silvina parecen sufrir una especie de

disconformidad con lo que ocurre a su alrededor y el conflicto nace del modo en que tiene de combatirlo o aceptarlo. Como ya se ha dicho, ella es capaz de crear indomables nenas terribles (que dan título a una antología de cuentos suyos editada por Klingenberg)<sup>4</sup> pero también personajes sometidos y en apariencia conformes con tales imposiciones. Sin embargo, pagan su silencio con la muerte o la degradación corporal.

La idea de este apartado surgió ante la constatación del encierro que sufren un gran número de los personajes que crea Silvina Ocampo, de la limitación de sus espacios y sobre todo, de su (in)capacidad de reacción en unos contextos tan condicionados. Pero hay un dato fundamental que no puede ser ignorado, y es que el confinamiento no es el tema principal de estos cuentos. Ni siquiera es un tema secundario, sino que es un marco en el que se inserta la historia y que a su vez le da forma a la acción, a las reacciones y a las palabras.

Bajo estas premisas, este apartado propone un análisis de la reacción femenina a la asignación previa de sus espacios, a su inexistencia o a su violación por una autoridad patriarcal. Esa carencia de un lugar del que apropiarse se traduce siempre en algún tipo de discurso, más o menos pasivo, más o menos subversivo, pero nunca permitido. Esta transgresión (callando, hablando, escribiendo) conlleva la muerte, física o simbólica.

El silencio debe considerarse una respuesta alternativa, un vacío lleno de contenido potencial o subyacente. Ardener configuró lo que se llamaría "muted-group theory": las mujeres, habiendo sido excluidas el discurso oficial estando este instrumentalizado por los hombres, hablan y escriben de un modo diferente, propio, porque el discurso oficial ignora la especificidad femenina. Kramarae (en Weldt-Basson 2009: 20) apunta en ese sentido que las mujeres son más propensas que los hombres a buscar otro forma de expresarse fuera del discurso oficial, debiendo autodefinir su modo de expresión en presencia y ausencia de la oficialidad, y en tensión con ella. Un recurso básico, para ello, es el silencio, que, tal y como subraya Elaine Showalter,

---

<sup>4</sup> Ocampo, S. *Antología: cuentos de la nena terrible*. Edición de P. Nisbet Klingenberg. Doral: Stockcero, 2013.

aunque no sea el tema principal de la trama, es un tema implícito en cualquier narración femenina. un elemento potencialmente subversivo dentro de la necesidad que tienen las mujeres de expresarse con las herramientas del discurso masculino: Weldt-Basson encabeza un capítulo con la pregunta "Silence: Passive or Empowered Strategie?" (22) que esencialmente es la respuesta que estamos buscando, pues el silencio es efectivamente una estrategia, independientemente de su índole.

Este sería el caso de "Voz en el teléfono", en el que las mujeres sólo rompen el silencio en su espacio ficcionalmente propio en cuanto que son ellas quienes admiten, escondiéndose, que no les pertenece. Este acto constituye una aceptación de facto del orden establecido, pues a la postre el espacio elegido se circunscribe al doméstico. Tampoco es una reivindicación del discurso propio, ya que los temas tratados son aquellos excluidos o inaceptables en el oficial y en lugar de ser expuestos, son escondidos. La autoridad se ejerce mejor en la ausencia, en términos de Lacan, y no es necesario un instrumento represor explícito para que la ley sea acatada. Fue precisamente la presencia de un emisario de dicha autoridad, el niño que fue la voz en el teléfono, quien vino a romper el microcosmos momentáneamente ordenado por las mujeres. Siendo niño, aún estaba interiorizando los patrones sociales, la gramática del discurso femenino, por lo que se sentía fascinado por lo que las mujeres estaban hablando al margen de lo que él normalmente oía. Resulta significativo que relacione durante su llamada el crimen que tanto le pesa (el incendio de la casa) con esa primera incursión suya en el mundo femenino. Es decir, el problema no está en la comisión de un acto subversivo: las mujeres pueden hacer lo que les plazca siempre y cuando se mantengan en la sombra; el problema está en que ese discurso salga a la luz, que se complete el acto comunicativo. El elemento anómalo que localiza la autoridad se suprime, pues el entonces niño, no sabemos si accidentalmente o no, prende fuego a la casa con las mujeres encerradas en la habitación, que mueren quemadas y asfixiadas.

"Voz en el teléfono" se opone diametralmente al siguiente relato que se analizará, "La Furia", pues tenemos una voz feme-



nina que no resuena en las paredes de una casa, lejos del ámbito doméstico, interpelando directamente a una voz masculina. Relata una serie de citas que la protagonista, Winfred, mantiene con un hombre mientras cuida de un niño, no sabemos si ejerciendo de madre o de canguro. En esas citas, el discurso de Winfred, la protagonista, no sólo no está reprimido o escondido sino que ella lo airea libremente. Además, la acción no se desarrolla en un espacio cerrado, sino en el exterior, en calles y parques de Buenos Aires, hasta que llegan finalmente al hotel. Sin embargo, y aunque Winfred exterioriza sus pensamientos y sus vivencias (actos casi criminales que perpetró de niña) el acto comunicativo no se completa, porque el hombre con quien habla no la escucha, solamente la soporta con el objetivo de llevarla finalmente al hotel. Silvina Ocampo presenta en este cuento la tensión entre el discurso masculino y el femenino y la imposibilidad de comprensión mutua.

La ausencia de Winifred en el desenlace es un silencio total en la narración. No hay palabras, no hay discurso femenino, no hay nada salvo el niño que ella abandonó. El silencio parecía ser además la obsesión del protagonista y era todo lo que anhelaba de Winfred. Ya en la habitación de hotel, la desaparición de Winfred provoca que el niño comience a llorar y el hombre, harto de ruido, lo mató asfixiándolo: mediante la asfixia, consigue el silencio total. El momento previo al asesinato es la primera vez que el hombre realmente presta atención al discurso ajeno. Hasta ahora, las palabras de Winfred eran vacías y, como hemos dicho, el acto comunicativo no se completaba. Ahora él sí que percibe al emisor, le molesta y por ello, lo asesina. Kristeva dice que ser madre es una separación, de modo que puede asumirse que, matando al niño de Winfred y haciéndole callar, su amante hace lo propio con ella. El niño, desde luego, había sido abandonado por ella y continuaba “hablando” en su nombre.

Se plantea una situación opuesta en en “Las fotografías”, relato en el que el silencio es perpetuo y total pero que intenta romperse. Sin embargo, de nuevo el intento no tendrá éxito. Adriana, la protagonista del cuento y la retratada en “Las fotografías”, ni construye un espacio propio ni puede articular su

discurso: su mutismo viene impuesto por su enfermedad. Por ese mismo motivo, tampoco puede escoger su propio espacio, sino que se vio confinada a una silla, dependiente de sus familiares para moverse e incluso para decidir las posturas que debe de hacer, teniendo en cuenta sólo la conveniencia para el cuadro fotográfico. Es interesante cómo, además, la protagonista es retratada y no tiene ningún tipo de agencia sobre su cuerpo, imagen o identidad. Para Carmen Hernández (2007), “cuando el retrato se torna autorrepresentación de un sujeto femenino, es la identidad lo que se activa como deseo de conocimiento” (179). En su inmovilidad y silencio, Adriana es una presencia espectral, un cuerpo gobernado por sus familiares y por el fotógrafo. Sin agencia, pero también, sin identidad.

Todos estos elementos la configuran como una muñeca, despojándola de humanidad y reduciéndola a cosa, a un paradójico centro de conversación ignorada como sujeto. Su cuerpo es manipulado por los demás, movido y posicionado, pero su mente permanece inaccesible: “la vida interior, paralela al instinto colectivo, fomenta los procesos de la subjetividad en personajes exiliados del cuerpo social” (Araújo 27). Sin embargo, el acceso a esa subjetividad también está vetada al lector, quien conoce a Adriana a través de la mirada de una familiar invitada a su fiesta de cumpleaños. La trama del cuento va más allá de las grotescas y minuciosas descripciones de la fiesta de cumpleaños en las que Ocampo se recrea, sino que la acción se focaliza en Adriana y en sus vanos intentos por configurar su propio discurso, angustiada e incómoda en una fiesta donde ser el centro de atención significa ser el objeto de las manipulaciones corporales más absurdas.

Los gemidos y esfuerzos de Adriana para manifestar su deseo de poder respirar y permanecer inmóvil contrastan con el discurso ajeno que se articula en torno a ella pero sin ella: su aspecto, su enfermedad, y sobre todo, la ayuda que recibió de sus familiares durante su convalecencia en el hospital.

La opresión y la asfixia son los pilares en que descansa el cuento. La tensión para Adriana va creciendo más y más, la sensación de angustia se transmite al lector hasta que finalmen-

te, tras unos segundos de protesta en vano, muere. Son los momentos previos al desenlace, la lucha por ser escuchada, los que transmiten al lector una mayor sensación de ahogo y de angustia. Adriana muere sola en su fiesta, porque aunque está en la misma habitación que su familia y todos hablan de ella, nadie la está mirando. Por ese motivo, su silencio se clasifica dentro de la categoría de paradójico, referido a “the simultaneous employment within a text (or series of texts by a writer) of silence as a sign of female passivity and female rebellion” (Weldt-Basson 2009: 30). Lo femenino en Adriana se simboliza como enfermedad: la inmoviliza físicamente, la obliga a ser un sujeto pasivo y un cuerpo dócil, pero no renuncia a la rebelión y la lucha.

### **3.1.2 Objetos maravillosos: fotografías y retratos.**

La parafernalia de la que se sirve Silvina Ocampo para construir sus cuentos de lo cotidiano inquietante merecería por sí misma todo un capítulo: espejos, vestidos, hierbas mágicas, postres y tartas, tocadores, agujas, géneros, lazos y cintas, retratos y fotografías son elementos cotidianos, aparentemente inútiles y en muchos casos, sin un papel relevante para el desarrollo de la trama. Sin embargo, su presencia en una estructura tan económica como la del cuento, sugiere que no son lo que aparentan y que, al igual que los personajes, guardan un secreto.

El espejo, las fotografías y los retratos tienen un significado especial dentro del punto de vista feministas que se ha adoptado para esta crítica. El espejo y su función dentro de los cuentos de Ocampo fue objeto de análisis en un gran número de trabajos dedicados a Silvina Ocampo, entre los que destacan los trabajos de Panesi y sobre todo, Klingenberg. Klingenberg (1994/1995), siguiendo a La Belle, apunta como las escritoras mujeres se sirven del espejo como una herramienta para construir su identidad, para comprender su cuerpo y su personalidad más allá de la mirada masculina. Ocampo, sin embargo, utiliza el espejo de un modo especial:

Los cuentos de Silvina Ocampo revelan un interés en el espejo que llega casi a la obsesión. En contraste con muchas de las obras mencionadas por *La Belle*, sin embargo, la obra de Ocampo nunca ha confirmado la idea, esencial a la ficción realista, de la personalidad unida y única. Sus cuentos deliberadamente ponen la construcción del sujeto como unidad falsa/ficcional y esencialmente múltiple. La obra de Ocampo carece, entonces, de las actividades contemplativas delante de los espejos que producen, según *La Belle* una subjetividad aceptable y funcional en la sociedad para muchos personajes femeninos; al contrario, desde sus primeros cuentos, Ocampo presenta lo que *La Belle* denomina una rebelión en contra de la identidad definida por el espejo. (272)

A la luz del comentario realizado para el cuento “Las fotografías”, este apartado se propone investigar la significancia de las fotografías y los retratos en los cuentos de Silvina Ocampo, tomando como base “*La chambre claire*” de Barthes (1980)<sup>5</sup>. La fotografía, según Barthes, reproduce al infinito lo que ha tenido lugar sólo una vez, repite mecánicamente lo que sólo ha ocurrido una vez (6). Para Barthes, la fotografía “*coglie*” (toma) y sorprende (11) lo que el fotógrafo selecciona plasmar. Pero no sólo, creemos que la fotografía, en ese acto de encuadrar, selecciona el fragmento de la realidad que quiere representar, una operación que la modifica y deconstruye, pasando a ser lo real lo que fue fotografiado; así, en línea con la inaccesibilidad al pasado tratada en el anterior capítulo, también puede construirse el pasado en función de las fotografías tomadas, pasando éste a ser no sólo una realidad inaccesible para la creación de la historia personal del individuo (y por tanto, para la búsqueda de su identidad) sino que falsifica y edulcora o amarga ese pasado, resultando tan ineficaz como la propia memoria. Esa operación de modificar

---

<sup>5</sup> Se utilizará la edición italiana de 2003 publicada por Giulio Einaudi Editore.

la realidad la acomoda a la mente y a las expectativas de quien mira esas fotografías o revive esos recuerdos, llevando de nuevo inexorablemente a una realidad fragmentada.

En el caso de “Las fotografías”, resulta claro cómo los familiares de Adriana seleccionaban las poses de la muchacha no en función de su comodidad, ni tampoco para recordar la fiesta de cumpleaños: Adriana era acomodada a las expectativas de un cuerpo normativo (transformada de sujeto a objeto, una de las funciones de la fotografía según Barthes (15)) alcanzables sólo mediante una fotografía, que representa sólo una parte de la realidad y que además, puede falsificarla:

Una foto può essere l’oggetto di tre pratiche (o tre emozioni, o tre intenzioni): fare, subire, guardare. L’*Operator* è il Fotografo. Lo *Spectator*, siamo tutti noi che compulsiamo, nei giornali, nei libri, negli album, negli archivi, delle collezioni di fotografie. E colui o ciò che è fotografato, è il bersaglio, il referente, sorta di piccolo simulacro, di *eiddlon* emesso dall’oggetto, che io chiamerei volentieri lo *Spectrum* della Fotografia, dato che attraverso la sua radice questa parola mantiene un rapporto con lo “spettacolo” aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c’è in ogni fotografia: il ritorno del morto (11)

Efectivamente, la fotografía retiene un espectro, no un elemento real. No sólo porque representa algo que ya no existe tal y como fue fotografiado, sino porque, en el caso de que el sujeto sea humano, este existe y no existe al mismo tiempo: no sólo ya no es esa persona, sino que en aquel momento, tampoco era realmente esa persona retratada. Además, Barthes habla como, ante la expectativa de ser fotografiado, se fabrica instantáneamente otro cuerpo, transformándose anticipadamente en imagen (12). Piénsese de nuevo en las fotografías de Adriana, o también, en el cuento “El enigma”: en esta historia, Fabio le pide a su compañe-

ra de colegio que acuda a una cita por él. Había conocido a una mujer por teléfono y la función de su amiga era presentarse en una confitería, conseguir una foto de la misteriosa chica y darle a ésta una foto de Fabio. Sin embargo, cuando se las intercambian, la amiga comete un error y le entrega la fotografía de un tal Raimundo Canino, el obrero (es posible pensar que el error no haya sido fortuito sino consciente, dado que la protagonista es quien narra la historia y ya había admitido sus celos ante esta situación). Cuando la mujer del teléfono recibió la fotografía, su respuesta no fue la esperada: “no se puede saber cómo es una persona por fotografía, si no la conocemos. Cuando conozca a Fabio, esta fotografía me revelará muchos misterios de su personalidad que aún no conozco. Sólo conozco su voz, que me perturba.” (vol. II 34)

En consonancia con lo dicho anteriormente sobre el significado de una fotografía, la mujer del teléfono permanece escéptica ante la visión de la fotografía de Fabio-Raimundo. Esta confusión resultará vital para el desenlace del relato, ya que, tras varias citas canceladas, cuando consiguieron finalmente la mujer del teléfono sacó la fotografía del Raimundo ante Fabio, la besó y dijo que nunca se separaba de ella. Fabio no supo si lo había hecho por distracción o por cinismo, o si le estaba engañando. Su amiga nunca le confesó su confusión (tal vez, porque no había sido tal) y Fabio terminó por mudarse de ciudad.

Lo que este cuento viene a decir sobre las fotografías y los retratos, con una dosis de grotesco e inverosímil, es cómo en ellos se ve lo que el espectador quiere ver. Es decir, no sólo el fotógrafo o *Operator* deconstruye la realidad al fragmentarla, sino también el *Spectator*, al interpretar esa realidad con las herramientas a su disposición, al carecer de contexto e información total sobre ese fragmento específico. Para la mujer del teléfono, no importaba que la foto fuera de Raimundo y no de Fabio: no sólo porque ella así había decidido creerlo, sino porque el Fabio que tenía ante sus ojos en la confitería, tampoco era el mismo que el de la fotografía que debería haberle dado su amiga.

Porque, además, el *Spectrum* fotografiado no sólo es distinto al sujeto referente, sino que se produce una disociación de la consciencia de la realidad (15):

Davanti all'obiettivo, io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte. In altre parole, azione bizzarra: io non smetto di imitarmi, ed è per questo che ogniqualvolta mi faccio (mi lascio) fotografare, io sono immancabilmente sfiorato da una sensazione di inautenticità (...) la Fotografia (quella che io assumo) rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro. (15)

La fotografía, entonces, no es una herramienta que sirve para que el sujeto recupere su agencia a la hora de construir su propia imagen y, consecuentemente, identidad: la fotografía es un simulacro. No sólo eso, en el espejo es la mirada del sujeto la que dirige y construye; en la fotografía, el soporte el papel (o el archivo de imagen) limita la realidad y además, el fotógrafo somete al sujeto a su mirada. Las fotografías en Ocampo, como sus espejos, son instrumentos ineficaces para identificar a un individuo o para tomar control de la propia identidad, del mismo modo que lo son para reconstruir el pasado. Para Barthes, la fotografía tiene que ver con la resurrección (83) porque no se trata de un mero instrumento para rememorar el pasado, sino que atestigua que ése suceso ha tenido lugar. Estando fundamentalmente de acuerdo y siendo la fotografía un instrumento muy útil para el periodismo y la Historia, parece obligatorio precisar que también puede ser un instrumento cómplice de la manipulación: encuadrando una parte de la realidad, puedo desinformar o ma-

nipular la Historia o, en el caso que nos ocupa, fragmentar mis recuerdos de modo tal que reconstruya mi propio pasado. En esa misma línea, para Barthes la fotografía no es esencialmente un recuerdo, sino un *contrarrecurso* (92): “Nella Fotografia, l’immobilizzazione del Tempo non si manifesta che in un modo eccessivo, mostruoso: il Tempo è ostruito” (91).

El tiempo y los recuerdos frente a la ficción fueron dos de los ejes fundamentales del capítulo anterior, ocupándonos en este de aspectos más materiales de la identidad del sujeto, como el cuerpo. La fotografía retrata pero no perfectamente, y termina por ser aún más imperfecta que el espejo como herramienta de construcción de la identidad. Pero otro aspecto interesante de la fotografía que incluye tanto el tiempo como lo físico, es el retrato del muerto: poniendo como ejemplo la fotografía que Alexander Gardner realizó de Lewis Payne, condenado a muerte en 1865, Barthes reflexiona sobre el *punctum* “está muerto y está a punto de morir” (96). La fotografía encierra esa catástrofe contenida, muerte en tanto que tiempo pasado, resurrección cuando el sujeto ha muerto, pero también ambivalencia (muerto y a punto de morir). Este análisis es de especial valor para las fotografías de Adriana: muerta y a punto de morir. Incluso en algunas fotografías, simplemente muerta, pues el fotógrafo continuó trabajando a las órdenes de la familia sin que nadie prestara atención a Adriana.

Los espejos y las fotografías en Silvina Ocampo resultan insuficientes. Siguiendo el análisis hecho de “Las fotografías”, Ocampo ejemplifica que la fotografía es una falsificación de la realidad que, al mismo tiempo y contradictoriamente, prueba su existencia; pero desde luego no sirve para retomar la agencia perdida y ganar poder de representación mediante la definición y elección de una identidad física. La fotografía es un testimonio de un estado pasado y a la vez, un documento falso.



### **3.2 Escritura y agencia, o cómo la muerte escapa al encierro.**

Así pues, las barreras para configurar un discurso, el fracaso del acto comunicativo y la muerte posterior a la subversión del orden establecido son el hilo conductor de no pocos de sus cuentos. Ocampo inserta a sus personajes en espacios que les son ajenos, explicando de ese modo por qué no tienen capacidad de autorrepresentación y por qué deben ser definidos por una autoridad ajena, la patriarcal, ya que quien intenta hablar nunca tiene el dominio ni sobre el espacio ni sobre la palabra. Sólo en los lugares que constituyen una suerte de “tierra de nadie”, como las habitaciones de hotel, el acto comunicativo tiene cierto éxito hasta determinado punto: las palabras son dichas o escritas de modo que el lector implícito pueda leerlas, culminando mediante un ejercicio de metaliteratura el proceso de comunicación. Sin embargo, y al igual que en los demás cuentos, dentro de este universo narrativo el proceso nunca tendrá un éxito pleno y total. El mensaje será ignorado, en el mejor de los casos, y nunca construido a pesar de los esfuerzos, en el peor de ellos.

En este apartado se han analizado los mecanismos de opresión, los espacios condicionantes del mensaje y la construcción del discurso mismo, así como las consecuencias que para los personajes de estos cuentos ha traído su intervención, intromisión o alteración del discurso dominante y permitido. Lo que en definitiva estos cuentos vienen a decir es que las herramientas que proporciona el discurso patriarcal no son las adecuadas para construir uno femenino. El diseño de un nuevo discurso y de unas nuevas normas que lo fijasen implicaría una total liberación cuya búsqueda, a la vista de lo que les sucede a estos personajes, es infructuosa y peligrosa. La excepción a esta tendencia la encontramos en “La continuación”, un relato sobre una escritora que se aísla y se ve marginalizada por su decisión de escribir y que recuerda al cuento “Okno”, estudiado en el capítulo anterior, porque su tema central es la metamorfosis, pero que explora el aislamiento necesario, casi un

escondrijo, que la artista debe soportar (o elige con alivio) para poder constituirse como individuo creador.

La agencia y su relación con el castigo, así como la necesidad de morir o transformarse para ser agentes han sido analizados, así como la necesidad de deconstruir y reinventar las herramientas discursivas hegemónicas para crear un lenguaje propio que las utilice para otros discursos que reproduzcan esos elementos imperantes y fácilmente reconocibles, con otros novedosos y potencialmente subversivos. Y es que la escritura ha sido siempre considerada una actividad eminentemente masculina e incluso, ya en pleno siglo XX, cuando el gran número de lectoras y escritoras hacían que tal consideración se tambalease en su injustificación, Octavio Paz dedicó todo un capítulo (“Los hijos de la Malinche”) en *El Laberinto de la soledad* a hablar sobre cómo el acto de chingar justifica la actividad y pasividad de los hombres y mujeres respectivamente, con las implicaciones que ello acarrea:

Toda mujer, aun la que se da voluntariamente, es desgarrada, chingada por el hombre (...) La idea de romper y de abrir reaparece en casi todas las expresiones. La voz está teñida de sexualidad, pero no es sinónimo del acto sexual; se puede chingar a una mujer sin poseerla. Y cuando se alude al acto sexual, la violación o el engaño le prestan un matiz particular. El que chinga jamás lo hace con el consentimiento de la chingada. En suma, chingar es hacer violencia sobre otro. Es un verbo masculino, activo, cruel: pica, hiere, desgarrar, mancha. Y provoca una amarga, resentida satisfacción en el que lo ejecuta. Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada es la hembra, la pasividad pura, inerme en el exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la

impotencia de la otra. La idea de violación rige oscuramente todos los significados. La dialéctica de “lo cerrado” y “lo abierto” se cumple así con precisión casi feroz.

(...) Después de esta digresión sí se puede contestar a la pregunta ¿qué es la Chingada? La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El “hijo de la Chingada” es el engendro de la violación, del rapto o de la burla. Si se compara esta expresión con la española, “hijo de puta”, se advierte inmediatamente la diferencia. Para el español la deshonra consiste en ser hijo de una mujer que voluntariamente se entrega, una prostituta; para el mexicano, en ser fruto de una violación. (36-37)

Efectivamente, en ninguna parte se lee que las mujeres, por ser las chingadas, sean incapaces de escribir. Pero son pasivas, incapaces de articular una respuesta propia, según este razonamiento. Los argumentos esgrimidos, además, en un contexto en que las primeras olas del feminismo comenzaban a gestarse y a tener algún éxito social, Paz no tuvo en cuenta que sus compañeras escritoras, ya por el medio acto de escribir, no son pasivas, son ellas las que abren, no las que son abiertas. En 1983, en el prólogo a *Sobre mentiras, secretos y silencios* Adrienne Rich hablaba de la cultura pasiva de índole patriarcal, nacida de “la pasividad radical de los hombres (...) cuyos elementos son de una índole tal que conducen a una profunda pasividad y sumisión: arte “pop”, televisión, pornografía” (22). Tal cultura se identifica, según Rich, en un siglo en que se ha perdido el hábito de lectura, donde la cultura y la información llegan a través de televisión, prensa y radio, medios éstos que a través de “la distorsión, el reduccionismo, la trivialización” (23) desprestigian el movimiento feminista y la visión de las mujeres no sólo a nivel social, sino también cultural y académico. De esta visión, desconectada de la

de Paz, se desprende la necesidad patriarcal de una cultura pasiva para perpetuar sus propias estructuras de poder, legitimando la autoridad de lo masculino, incluso mediocre, para mantener un orden que sea protegido entre los individuos: lo femenino viene diferenciado, lo masculino privilegiado por el mero hecho de serlo: “Esta cultura de la pasividad manipulada que nutre las raíces de la violencia, está muy interesada en oponerse a las mujeres, reclamando activamente, para sí, el derecho a decidir sobre nuestras vidas” (23). Para Rich, la organización social y el intercambio intelectual entre mujeres son una respuesta necesaria y esperanzadora para contestar esa cultura pasiva que para Paz, por el contrario, resultaba activa.

El acto de escribir en sí rebate la afirmación de Paz, siendo una respuesta y por tanto, un acto no pasivo; desgarrador, en cuanto que deconstruye principios y convenciones (el silencio característicamente femenino) y abridor de nuevas vías. Por eso, Silvina Ocampo en “La continuación” esconde el género del personaje principal, de modo tal que el lector asume directamente que es un lector ya que se tiende a asociar la voz narrativa, por su autoridad, con una masculina antes que con una femenina (Duncan 193). El juego, en este caso de poderes y voces, no de silencio, llega de nuevo hasta el mundo real y al lector implícito.

El desarrollo del cuento, en el que se contestan las convenciones sociales, y su desenlace, en el que se rechaza a un hijo, tampoco sería lo esperable de una mujer, pero ¿qué se esperaría que dijese una mujer, una vez que se le da a oportunidad de escribir? O mejor dicho, cabe preguntarse por qué habría que esperar algo específico del acto de escribir por el hecho de que sea ejecutado por una mujer:

presume that women write, for the most part, about their frustrations, is to assume that only other, equally inhibited women can and will read and comprehend them. This is not art; this is not literature. This is mid-afternoon soap opera and flamboyant pamphleteering (Wilson 1981: 137).

En definitiva, lo extraordinario aquí es que, si bien en principio el lector desconoce si se trata de un hombre o una mujer, un discurso construido según los preceptos femeninos está interpelando a un tú posiblemente masculino, transgrediendo el mandato pasivo y tomando el control.

Más allá de todo esto, Ocampo habla de la escritura y da un mensaje del poder que conlleva crear una obra de ficción (Duncan 192). Se trata de dar un paso en modo físico, no metafórico, avanzar para ser oído, leído y entendido. Pero el cuento avanza ignorando el hecho de que este discurso pueda constituir un acto revolucionario o no, sino que se centra en el mero acto de escribir (las distracciones, la falta de inspiración, el aislamiento del escritor, la fascinación por la obra propia) y destruye el arquetipo de autor ideal. Por un lado, no hay genio creador aquí, sino un ser miserable; por otro, la descripción del proceso de creación es algo particular: sobre todo en comparación con sus contemporáneos y los escritores de su círculo, pues

chacun avait sa voix et si Borges a écrit des contes où la fiction se contemple dans son propre miroir par le truchement de constructions intellectuelles ou métaphysiques, Silvina Ocampo signe son originalité en écrivant des fables où la réflexion sur le processus créateur est prise en flagrant délit de corporéité (Mangin 2001: 568).

Lo que Ocampo hace en este cuento es desmitificar la escritura y la inserta en un contexto cotidiano, cotidianeidad que se asocia directamente con la mujer. De modo que si la escritura ya no pertenece a un mundo elevado e inaccesible, la mujer, relegada al espacio doméstico, puede acceder a ella.

Escribir así, entonces, constituye una búsqueda de la independencia total del discurso oficial y de la realidad tal y como la entiende la autoridad, tal y como quiere hacérsela percibir a quien crea cuando no debería. La narradora interpela a un "tú" que la observa entre el humo de sus cigarros, que busca repre-

sentarla con la mirada, y que le indica hacia dónde debe dirigir la suya: “porque me las señalabas, no miraba las estrellas que se hundían en el agua cuando pasaban los botes, ni la primera luz del alba, ni las nubes que, según decías, tenían forma de murciélago” (Vol. I 174). El “yo” rechaza estas directrices porque está inmersa en la búsqueda de su propia voz, se enfrenta a solas con el acto de escribir, que poco a poco la va apartando de sus obligaciones e incluso de sus placeres:

Comencé a escribir con tanto entusiasmo, tanto entusiasmo, que a final de la semana cuando podíamos pasar los días como nos placía al aire libre, en vez de nadar o de remar con ustedes me escondía detrás de las hojas, en el silencio en que me sumía los problemas literarios a los que estaba abocada mi vida. (Vol. I 173)

Pero para escribir con entusiasmo, debe también hacerse con un espacio propio, ajeno al previamente establecido pero reducido: la acción se desarrolla, de nuevo, en una habitación de hotel, fuera del ámbito doméstico pero también, fuera de la esfera pública. El aislamiento es *conditio sine qua non*: el “tú” al que la narradora se dirige desaprueba su actividad y los amigos la ridiculizan. El entorno, sin embargo, no puede silenciarla porque desde el momento en que comienza a ejecutarse, la escritura es en sí una respuesta práctica. No obstante, y a diferencia de lo ocurrido en otros cuentos, el acto comunicativo se lleva a término. El discurso prohibido o transgresor será escuchado: el “tú” llega a decir que lo que realmente importa es luchar por el bien de la humanidad y no dedicarse a ganar dinero como hace el “yo” con sus historias, de manera que se deduce que éstas han sido publicadas, vendidas, y por tanto, leídas.

Naturalmente, su decisión acarrea consecuencias. Teniendo en cuenta que un escritor “must be involved in the experience of creation and the communication of ideas. Any type of limitation, even one enforced illogically from outside, impedes the

basic purpose of the artistic experience" (Wilson 1981: 135) encontramos que el hecho de que una mujer esté escribiendo no es un acto de insumisión por comunicar ideas y autodefinirse en el proceso, sino porque requiere total dedicación y se debe abandonar toda limitación externa que condicionen la experiencia creativa. En este cuento, las limitaciones que dificultan el acto de escribir son dos: el matrimonio y la maternidad. Parece que adentrarse en territorio tradicionalmente asignado al hombre, escribir, conlleva que no puede desempeñarse la función de madre entendida en sentido tradicional. Si veíamos cómo los silencios subversivos o sumisos traían como consecuencia la asfixia de quienes callaban o intentaban expresarse en vano, en los casos donde hay un acto de expresión explícito el individuo termina aislado. En este caso, es el "yo" narrativo quien empuja fuera de su vida a su posible hijo, quien irrumpe en la habitación donde la protagonista se había confinado portando un cartucho de bombones consigo:

Frente a mi mesa, me perdí en la lectura casual de un libro y no levanté los ojos hasta que pronunció mi nombre, extendiendo la mano con los dedos manchados de tinta. Mirando las manos donde se concentraba siempre su vergüenza, le dije que no me molestara. Protestó, y al ver mi impavidez, retrocedió unos pasos; él estaba a punto de llorar, reí, reí diabólicamente, con la risa que a un niño puede parecerle diabólica. Me preguntó por qué me reía y le contesté que me reía de él, de sus manos. Tiró el cartucho al suelo; sus ojos parecieron encenderse, balbuceó una palabra que no entendí.

-¿Vas a llorar? -le pregunté- Sería aún más gracioso.

Ya me odiaba para siempre. (177)

Merecerían un estudio aparte las maternidades aparentemente crueles que presenta Ocampo en algunos de sus cuentos. Baste subrayar aquí cómo la última frase, en la que constata la ruptura del vínculo con su hijo definitivamente, carece de afecto y empatía pero también de odio. Analizándolo como una ambivalencia maternal, concepto explorado por Jan Campbell (2000), vemos cómo la escritora y madre precisa desvincularse de su hijo, no necesariamente desde el odio, sino desde la urgencia de constituirse como sujeto agente y de redefinir el papel unívoco de madre al que se ha visto reducida, o romper totalmente con él. Siendo la ambivalencia filial un hecho conocido y estudiado por el psicoanálisis, habiéndose estudiado también los procesos de reparación, la ambivalencia maternal presentada en el relato de Ocampo también puede desembocar, fuera de sus páginas, en una reparación, sin tener que limitarse el lector a clasificar o calificar a la protagonista como *mala madre*, sino asumiendo que ciertos procesos y reacciones son esperables en cualquier ser humano, también en las madres:

Ambivalence is not the same as hatred or an inability to love. If idealisation is a refusal to acknowledge any aggressive or destructive feelings, then ambivalence is an awareness of the existence of love and hate together. Klein's depressive position is a stage when the child's awareness of its ambivalent love and hate for the mother allows it to separate and make reparation for destructive urges. Parker explains how this ambivalent reparation is part of the mother's experience too 'just as a woman can make reparation to her own mother for her own destructive impulses, so a mother can make reparation to her own children' (Parker, 1995: 93). (Campbell 36)

Una vez que renuncia a su matrimonio y a su hijo, no necesita del exterior o de la autoridad para ser representada, ya que ella es un sujeto activo capaz de hacerlo por sí misma. Pero



también se debe de tener en cuenta que no necesita dicha representación simplemente porque ya ha dejado de existir, lo cual no parece representar un problema ni para el discurso ni para la identidad de la protagonista: no pide ser buscada, sino dejada en paz.

Concluye su relato apuntando que morir puede ser también desaparecer de las personas conocidas, de las costumbres, para encontrar consuelo en un mundo que le pertenece. Su decisión de aislarse en una habitación de hotel, en tierra de nadie, para poder escribir, equivale a un cierto tipo de muerte. Así pues, parece indispensable la necesidad de un espacio fuera del acotado y permitido por la autoridad y de la lejanía para poder expresarse sin morir de asfixia. Sin embargo, y aunque anteriormente sí hubiera conseguido culminar el proceso comunicativo, no ocurre así en este caso. No hay nadie que lea la continuación que está escribiendo en el hotel, a no ser nosotros, fuera del mundo del cuento, que podríamos culminarlo si consideramos que Ocampo hace un ejercicio de metaliteratura aquí.

### **3.2.1 Objetos inquietantes: el vestido.**

Continuando con el análisis de los objetos cotidianos con un significado más allá del aparente en los cuentos de Ocampo, se analizará ahora el rol del vestido como instrumento para construir la propia identidad, así como herramienta opresora, en algunos de los cuentos. Ya se ofreció un análisis de la importancia del vestido en "Las vestiduras peligrosas": la mujer creativa o activa (Artemia, la protagonista, diseñaba sus vestidos y decidía cómo vestirse en cada ocasión) tendrá éxito a la hora de validar su propia identidad, pero si ésta se sale de los cánones de la norma, recibirá un castigo o la muerte, en tanto que elemento subversivo de la norma. Artemia, vistiéndose de hombre por consejo de su costurera y confidente, fue violada y asesinada, recordando que la norma no debe transgredirse y que cada elemento debe ocupar un lugar específico en la sociedad.

Son frecuentes las alusiones a costureras, a mercerías, a géneros, lazos, sombreros y cintas en los cuentos de Silvina Ocam-

po (tal vez, porque una mirada femenina presta más atención a elementos que de otra manera se juzgan superficiales), pero no sólo como meros ornamentos o como un apoyo para la descripción física de los personajes (que, irónicamente dado el gusto de Ocampo por los detalles y las enumeraciones, no suelen ser muy exhaustivas, siendo inexistentes en gran parte de los cuentos), sino como herramientas para la creación o como muestra de clase social: las costureras, ocupando siempre un lugar inferior en la escala social; las burguesas, atentas siempre a la última moda y deseando siempre nuevos patrones y nuevos sombreros.

En otros casos, es un mero recurso narrativo casi incidental, como en el relato "Clotilde Ifrán", en el que una niña de 9 años, Clemencia, tiene que buscarse una modista porque su madre no tiene tiempo para preocuparse de su disfraz de Carnaval. Clemencia recurre a Clotilde, su modista de siempre, pero que está muerta, lo cual no fue un impedimento para que la llamara y así lo hace con total naturalidad, creando de nuevo esa especie de choque grotesco que sutilmente aparece en mayor o menor medida en los cuentos de Ocampo. Clotilde le regala el vestido confeccionado a la niña, quien desea irse con ella porque tiene bombones, una careta y le presta la atención que se deduce su madre no le da. Clemencia, como se imagina del hecho de que los relojes se pararan y la casa estuviera sumida en el silencio mientras esperaba a Clotilde, posiblemente se muere para reunirse con ella. Pudo haber sido un suicidio, o pudo haber sido simplemente una fuga con la modista, quien tal vez estuviera muerta para los personajes del universo del cuento pero no muerta en términos totales, como se dedujo de los tipos de muerte analizados en el capítulo anterior. Al final del relato las dos salen de la casa cogidas de la mano, con el disfraz de diablo que la niña le había pedido envuelto en papel de periódico, todavía sin estrenar pero necesario para ir a la fiesta de carnaval o, tal vez, a una nueva existencia juntas.

La rentabilidad del vestido en los relatos de Ocampo es indudable. Bajo una mirada masculina, puede ser también la reducción del todo por la parte, como ocurre en "Fidelidad", cuento en el que el protagonista acudía frecuentemente al *Night*

*Club*, borracho, donde terminó enamorándose del vestido de una mujer: “Se trataba del vestido de una mujer”, apunta tras una minuciosa descripción del mismo, “y como ese vestido revestía un cuerpo creía que me había enamorado del cuerpo” (vol. II p. 49). Así, se hicieron amantes hasta que el vestido perdió su lustre:

Y dejaron de hablar. El vestido estaba sucio, roto,  
no brillaba en la noche. ¿Dónde estaban sus alas,  
sus espejitos?

-Un día me olvidaste.

-Nunca te olvidé. Amé tu recuerdo en un vestido

-dijeron en la glorieta las dos voces que nadie oyó.

(vol. II P.50)

En otro cuento se explora el mismo tema y el cuerpo como soporte e instrumento para escribir la identidad, pero desde la perspectiva de los celos. En “Los celosos” se cuenta la historia de Irma Peinate, la mujer más coqueta del mundo, hasta el punto de que duerme maquillada, con lentillas azules y peinada de peluquería. Su marido empieza a sospechar de ella por sus frecuentes ausencias, aunque lo que él no sabe es que se deben a una serie de visitas que ésta tiene que hacer al dentista porque está perdiendo las piezas. Para no mostrar su dentadura, Irma no habla con su marido hasta tenerlas todas reemplazadas, pero esto no parece suponerle un problema: lo que desencadenan los celos son las ausencias. Una tarde en que Irma fue al dentista sin arreglarse, su marido la sigue, la ve pero no la reconoce, e incluso habla con ella: irónicamente para la protagonista, le dice que ojalá su mujer tuviera su apariencia, más corriente, porque así él no tendría que vivir preocupado. Tenemos aquí un relato no sólo sobre un personaje activo que construye su identidad a través del vestido y el maquillaje, sino sobre la cosificación del cuerpo y la reducción de la identidad a la apariencia. El vestido y la piel son sólo una cosa, y sin el primero la identidad de la segunda no sólo es irreconocible, sino indiferente. Su marido se enamoró de una mujer de ojos azules y estilo impecable, no de una común señora que va al dentista. El alcance de las apariencias y la superficialidad de los sentimientos que éstas inspiran queda patente

al ser incapaz de reconocerla o de sentir su presencia incluso cuando habla con ella.

Por otro lado, las prendas de vestir pueden ser objetos maravillosos, que cambian la aprecia del sujeto más allá de lo esperable. Es el caso de "El sombrero metamórfico", que apareció en Inglaterra en 1890 y desde entonces, aparece en las casas de las personas creandoles problemas e inconvenientes por su mera posesión, pero, al ponerlo, puede transformar a quien lo lleve en personajes como Enrico VIII o Juana de Arco. El sombrero fue a parar a una sombrerería, y cuando los clientes se lo probaban, también sufrían un proceso de metamorfosis: "Probarse aquel sombrero bastaba para que un hombre se volviera mujer y una mujer, hombre." (vol. II p.111). Los rumores decían que la mágica prenda tenía capacidad de curar algunas enfermedades, e incluso, el mal de amores, aunque tales curas eran costosas.

Aunque el sombrero continuaba en perfecto estado, nuevos rumores continuaron a extenderse, pero esta vez sobre su maldad: el sombrero fue asesinado (en el relato se emplean palabras como si fuera una persona: "Hay que matarlo" o "Lo mataron") y emitió un imperceptible chillido cuando lo hicieron. No obstante, al morir, el sombrero dejó por un tiempo un reflejo en un espejo verde, sugiriendo entonces que sus poderes transformativos no estaban del todo muertos o había dejado una huella: porque quien se mirara en el espejo, se vería verde, recordaría el crimen.

La ambigüedad sobre la naturaleza del sombrero (humana o no, pero en cualquier caso, sobrenatural) así como sus poderes sintetizan los motivos y temas que hilan el corpus de cuentos: el individuo fragmentado y las personalidades múltiples, la metamorfosis, los dobles y la identidad fluctuante, las herramientas necesarias para construir la identidad propia, el mundo de los niños (que se transformaban en personajes históricos) frente al de los adultos (que temían y destruyeron ulteriormente el sombrero) y, finalmente, el motivo del espejo y la mirada. El sombrero era una poderosa herramienta para metamorfosear y curar a quien lo llevara, pero la incapacidad para entender su poder y para gestionar las consecuencias, es decir, que el individuo pue-

de ser quien quiera al margen de los acuerdos sociales, llevó a su destrucción (o asesinato) final.

Modificar la apariencia corporal a través de objetos hermosos, especialmente vestidos, es una preocupación que comparte gran parte de los personajes de Ocampo quienes, como se ha dicho, en muchas ocasiones son costureras o diseñadoras (recordemos que Ocampo en su juventud estudió corte y confección). El cuerpo es un soporte más de escritura, un código desde el que mandar un mensaje: en ese sentido, para Ostrov (2008) las modistas y las costureras son “las artesanas privilegiadas en la construcción/escritura de la identidad” (306).

Como se apuntaba anteriormente, el personaje creativo, en tanto que haciendo uso de esa cualidad se hace agente, autónomo e independiente, tendrá éxito en su transformación y en la construcción de la propia imagen o cuerpo; por el contrario, el personaje dependiente, el que no se construye con determinación, fracasa y sus débiles intentos son ignorados, permaneciendo con la imagen o identidad atribuidas desde fuera. Ese es el caso de los relatos “El vestido verde aceituna” y “El vestido de terciopelo.” Estos análisis parten de la base de que la identidad se construye desde fuera hacia dentro, resultando en un conflicto para el personaje que acata las normas o para el sistema que no acepta al personaje rebelde. El vestido existe inevitablemente ligado al cuerpo, y éste define la identidad del individuo, tal y como hacía el sombrero mágico, y la relación del sujeto con la sociedad en función de cómo es percibido:

En estos textos, el ser se identifica al parecer, *al ser visto*. La identidad de género, entonces, lejos de construir una sumatoria de atributos esenciales correspondientes a hombres y mujeres, aparece, en la narrativa de Silvina Ocampo, como inseparable de la práctica misma del género. La identidad es, en última instancia, su propia puesta en escena, su actuación; en consecuencia, siempre será oscilatoria, inestable, producto de intercambios, relaciones,

roles, lugares y vestidos: se trata de una identidad literalmente *prendida con alfileres*.

(...)La identidad, entonces, fundamentalmente errátil, sólo se vuelve aprehensible a partir de la apariencia, y en este sentido, se vincula necesariamente a la acción, al artificio, a la confección de la tela, *a la construcción*. (Ostrov 303-304)

De cómo performen esa identidad, de las elecciones del personaje creativo o no creativo, así como de las reacciones que éstas causen en el entorno, depende el destino de las protagonistas. El primer relato sujeto de análisis, "El vestido verde aceituna", está protagonizado por una mujer viajera que sin embargo no se desprende de un baúl donde conserva los recuerdos de sus viajes: esa incapacidad de desprenderse de lo material parece un anclaje al pasado y a su identidad, un modo de rechazar el conformismo de su vida actual y su decisión de asimilarse en el sistema social. En el tiempo presente del relato la protagonista lleva una vida respetable como institutriz de una niña que, como parte de un juego, decide hacerle un peinado peculiar, desencadenante de la trama. El peinado suscita reacciones de admiración hiperbólicas y hasta grotescas hasta el punto que un pintor, prendado por sus rasgos exóticos, le pide que se deje retratar. La protagonista elige para la sesión un vestido de terciopelo color verde aceituna, apropiándose de la imagen que quiere proyectar y de su identidad, impidiendo ser definida externamente a pesar de haber accedido a ser retratada.

Sin embargo, la agencia femenina forma parte del simulacro, es una prerrogativa parcial que crea una falsa sensación de autonomía y libertad: el pintor, en realidad, proyectó sobre ella una mirada analítica al retratarla desnuda, ignorando el vestido con el que ella pretendía ser representada. Antes de descubrir el resultado final, decide llevar a su discípula al estudio para que observe cómo posa, produciéndose ante la mirada de la niña un

contraste entre el cuerpo del lienzo y el de su institutriz, enfundado en el vestido. Como resultado, a través de una carta descrita como pornográfica, es despedida de su trabajo: su mirada, su identidad y sus herramientas para configurarla son secundarias, lo importante es lo asignado desde fuera, y es ella quien en última instancia sufrirá las consecuencias de haber sido retratada desnuda sin su permiso.

Si “El vestido verde aceituna” presentaba el vestido en sí mismo como un recurso para constituirse como sujeto activo (aunque tal intento fuera un fracaso ante la superioridad de la mirada y agencia masculinas), en el cuento “El vestido de terciopelo”, la prenda y su tejido lujoso (así como el impresionante dragón bordado en el vestido que abraza su cuerpo) son por el contrario herramientas de opresión. Nótese que el personaje que lleva el vestido es una mujer de clase alta que ni ha cosido ni diseñado la prenda, por lo cual en realidad el acto de vestirse es un acto de sumisión y aceptación de las expectativas impuestas sobre ella.

Una calurosa tarde del verano de Buenos Aires la modista, acompañada de una niña que será la narradora y transmisora de la acción, acuden al domicilio de la señora para hacerles las necesarias pruebas antes de su inminente viaje a París, motivo por el cual el vestido está confeccionado en terciopelo. Lo ceñido el corte y los sofocos que la provocan la tela le provocan tal malestar que no puede seguir resistiendo y comienza a protestar, pero la costurera no le quita el vestido. Es entonces cuando el vestido parece cobrar vida: “sentí que el terciopelo de ese vestido me estrangulaba el cuello con manos angustiadas” (vol. II 252). Cuando finalmente se desmaya, agonizante, la voz infantil pero no inocente de la narradora describe cómo el dragón se retorció hasta quedarse inmóvil (vol. II 252), en una especie de grotesca lucha cuerpo a cuerpo.

Teniendo en cuenta que el fantástico en Silvina es una manifestación de subversión femenina, el vestido de terciopelo no es sólo un objeto cotidiano espeluznante, tal vez indicio del carácter fantástico de la historia, sino un símbolo patriarcal. Lo apretado del corte y la textura de la tela impiden impiden la arti-

culación de un discurso coherente, pero una vez hecho, la autoridad suprime el elemento anómalo, como en los otros cuentos. Duncan (2010) apuntó que la literatura fantástica constituye el sustrato óptimo para articular el discurso femenino porque permite, ciñéndose al territorio de lo ficticio, subvertir el discurso patriarcal dominante, de modo que es esperable una arquitectura narrativa diseñada para aportar un significado entre líneas.

Nada hacía presagiar el final de este cuento, enmarcado en un contexto cotidiano y narrado con una voz infantil y ahí es precisamente donde radica el éxito de la narración, en dejar al lector perplejo y con preguntas. Silvina crea deliberadamente personajes inacabados, casi difuminados en el texto, dando al lector el deber de lidiar con ese vacío en el texto, construyendo desde la lectura la unidad de cada personaje y teniendo entonces una parte activa.

En estos dos relatos se ha tratado lo femenino casi como simulacro, en tanto que supeditado a una entidad no sintética subordinada al deseo masculino, que lo construye en modo analítico. Se trata de personajes dóciles, sumisos, pasivos o coquetos, características habituales en la representación de la feminidad oficial y construida en tanto que validan un modelo de mujer que asegura la pervivencia de las estructuras patriarcales. Cuando se proyecta la propia imagen a través del vestido, la falta de creatividad para escribirse o proyectarse dentro del relato normativo trae como consecuencia el fracaso: el ostracismo social o la muerte

Hasta ahora, todos los discursos aquí analizados de los personajes de Ocampo son subversivos en el sentido de que son inaceptables dentro del contexto en que se producen. Puede que no digan o signifiquen nada extraordinario, es el hecho mismo de existir, de haber sido creados lo que les hace condenables. En ese sentido, es significativo que muchos de los personajes, al abrir la boca para hablar, mueren de un modo claustrofóbico: encerrados en una habitación de hotel o en una sala de su propia casa, asfixiados entre una turba de familiares, o, como se analizará en el siguiente apartado, imposibilitado en una cama de hospital circundado por biombos. Ese entorno claustrofóbi-



co, que en muchos de los relatos aquí analizados culminan en la asfixia, señala significativamente la opresión de los discursos indeseables y con potencial subversivo antes de su articulación.

### **3.3 Enfermedad, monstruosidad y cuerpos que se rebelan a la normatividad**

Según lo visto visto, Silvina Ocampo presenta una serie de problemáticas sobre la mirada, la autoridad y la transgresión relacionadas con la problemática del cuerpo en tanto que elemento público. Este uso que del cuerpo hace Ocampo tiene una impronta absolutamente neobarroca en tanto que carnavalizante (siendo la carnavalización es uno de los mecanismos de funcionamiento del Neobarroco): Bakhtin (1968:19) llama “realismo grotesco” a ese estilo que representa en modo caricaturizado o exagerado el cuerpo humano vinculado a la comida, el sexo o la defecación. Efectivamente, el cuerpo humano se presenta en los relatos de Ocampo como mera materia en contraposición a un alma o espíritu (en definitiva, un mundo subjetivo) que podría trascender esos impulsos, pero la sobreabundancia de estos condiciona el comportamiento de los individuos.

Los personajes tienen una agencia limitada, dado que el cuerpo, el vestido y, como ahora veremos, la enfermedad, no pertenecen exclusivamente a la esfera de lo privado, sino que están supeditados a normas, expectativas e incluso, deberes sociales. Un cuerpo no normativo es percibido como monstruoso, pero lo que estos relatos plantean es que el verdadero monstruo no es el otro en tanto que deforme o no normativo, sino los demás. Un ejemplo de este tipo de narrativa sería “La casa de los relojes”, un relato en que un testigo de los sucesos (una voz infantil, que se presupone inocente pero del que no está claro si participa en el crimen) narra cómo el relojero del pueblo, Estanislao Romagán, acude a una fiesta vestido con su mejor traje. El traje estaba arrugado, hecho que no pasa desapercibido para los asistentes a la fiesta, quienes se burlan de la ironía de vestirse con un traje sin planchar cuando también se tienen arrugas en la espalda. Y es que Estanislao tiene una malformación en su espada, motivo

por el cual siempre permanece recluido en su relojería. La noche que decide formar parte activa de la sociedad, los asistentes a la fiesta deciden plancharle el traje con él puesto, porque tal vez de ese modo consigan plancharle la joroba. El narrador infantil cuenta los hechos con naturalidad, creyendo que Estanislao es el rey de la fiesta, añadiendo ese aire inquietante y *uncanny* típico de ciertos cuentos de Ocampo.

Tal y como se analizó en el apartado anterior, el vestido forma parte de la construcción del individuo y aquí, vemos una fusión total entre ambos. Estanislao Romagán muere, y nadie quiere hacerse responsable del crimen: era una broma en un contexto de fiesta, una broma que salió mal. Pero aquí, la violencia es doble, como expone Corral (1997):

Por un lado, la que se ejerce sobre el relojero es descrita con mucha precisión, pero como si se tratara de un acontecer normal e inofensivo (planchar un traje) visto como una diversión por la mirada infantil. Es también una forma de desvío, como la que vimos en “Las fotografías”. Por otro lado, está la violencia más oculta y difícil de nombrar: lo que se calla, lo que crece paradójicamente a medida que avanza la narración, es la experiencia íntima del niño confrontado con el mal. (206)

El verdadero monstruo, se lee en los espacios blancos del texto, no es el relojero sino la violencia social y los individuos que la defiende, legitiman y ejecutan. La estética neobarroca tiene predilección por las figuras monstruosas, pero Ocampo desestabiliza el concepto y apunta hacia una monstruosidad interna. Usando un narrador infantil se entiende cómo se educa la mirada, y la crueldad se hace tolerable e incluso cómica cuando el sujeto es el otro, el anormal y distinto a mí. Que los torturadores sean personas con las cuales el testigo infantil se pueda identificar, no hace sino perpetuar y validar ese esquema de poder. Se van configurando así una serie de actitudes y patrones

de conducta basados en el privilegio de quien nace dentro de las expectativas y que, por tanto, será el detentor del poder. En ese sentido, y profundizando en la dicotomía monstruo externo-interno y sobre las expectativas del cuerpo masculino, pondremos como ejemplos “Paisaje de trapecios” (*Viaje Olvidado*, 1937) y “Miren como se aman” (*Cornelia frente al espejo*, 1988), relatos publicados con cincuenta y tres años de distancia pero que reescriben la misma historia.

La trama se resume de esta manera: una artista de circo (Charlotte en la primera versión, Adriana en la segunda) pasa sus días con la única compañía de su mono, compañero de espectáculo, hasta que un hombre sin nombre se enamora de ella. Cuando su novio la invita a una amueblada (un hotel, en el español coloquial de Argentina) decide asesinar a Plinio, cansado de que los encuentros fuesen interrumpidos porque Charlotte/Adriana tenía que ir a la habitación contigua a alimentar o a cuidar de su mono. El primer relato concluye devolviendo a Charlotte al plano de lo aceptable, pues el asesinato pone fin a su relación con Plinio (probablemente, también a su carrera) y al único afecto que había recibido hasta la entrada en escena de su novio, de quien inmediatamente se desenamora:

Alguien lo había asesinado, sin duda. Charlotte abrió la puerta y gritó tres veces. Llegó su novio, venía a buscarla; pero ella no vio la sonrisa nueva que traía como un ramo de flores en el rostro; llevaba una mano vendada y se asomó sobre Plinio muerto, incrédulamente, como se había asomado en el circo sobre sus pruebas más difíciles, miró a su novia y no la reconoció. Ya no era el ángel disfrazado de acróbata, ya no era la chica con el mono deslumbrante; sentada en el suelo con la mirada inmóvil, redactaba un aviso para los diarios, reclamando al malhechor el precio de la vida de Plinio. (vol. I 19-20)

En la reescritura, el novio pasa a un segundo plano y Plinio, en un cuerpo monstruoso, se convierte en príncipe cuando Adriana accede a casarse con él. Sin embargo, a Adriana Plinio le gustaba más antes (“Extraño tu piel, tus ojos, tu modo atrevido de mirar” (vol. II 209) y al parecer, al público también. Cuando ejecutan su número, el público grita “Mono sí, príncipe no”, de modo que vuelve a transformarse en mono durante el espectáculo:

—Señoras y señores, verán un espectáculo nuevo:  
el príncipe vuelve a ser mono en los brazos de su  
amada. Miren como se aman.  
Los aplausos fueron atronadores. El público gritó:  
—Mono no, príncipe sí. Mono sí, príncipe no.  
Mono sí, príncipe no. (vol. II 210).

Parece haber un desacuerdo social en la aceptación de la historia de Adriana y Plinio, quienes incluso son comparados con Bella y Bestia por uno de los enanos del circo. Un desacuerdo similar existe en la mirada de Adriana, quien fue capaz de amar más allá de la monstruosidad y debe acostumbrarse al nuevo cuerpo de Plinio. Sin embargo, en ambos casos, es la mirada del hombre quien sexualiza la relación entre la protagonista y Plinio, considerándola monstruosa y sintiendo unos celos que le llevan a quitarle a la mujer lo único que tiene. Charlotte/Adriana son potenciales posesiones, para cuya toma total debe eliminarse el elemento monstruoso y antinatural.

El asesinato de una criatura indefensa, la perversión de la mirada, desestabiliza de nuevo el centro y convierte en monstruo al hombre, no al mono. La legitimidad que da el saberse en el centro del privilegio justifica el asesinato del animal, y la sonrisa que exhibe el novio en “Paisaje de trapecios” muestra cómo cree que, eliminando el único obstáculo para obtener lo que desea y lo que cree merecer, la felicidad estará asegurada, sin tener en cuenta las consecuencias para Charlotte. Que Charlotte/Adriana sean artistas de circo no sólo las sitúa en la órbita de la marginalidad social, sino las hace criaturas libres cuya agencia,

representada por el mono en tanto que símbolo de su trabajo, ha de ser arrebatada para satisfacer los deseos de su novio, quien llevará a la protagonista a una vida de acuerdo con lo esperable y aceptable. Por otro lado, su profesión de artista, la pone en el punto de mira, la cosifica a ojos del hombre, quien no ve más allá del cuerpo, del vestido y del movimiento. Charlotte/Adriana no tienen un cuerpo monstruoso, pero aman uno que lo es: el mono. Y quien vive en el centro de lo aceptable y quien tiene una mirada educada en la posesión y la agencia, se siente legitimado para tomar lo que es suyo. La sorpresa que el asesino se lleva es que, operando un cambio sobre Plinio, lo opera sobre su novia: ella ya no es el “ángel”, en el primer caso, ni “suya”; en el segundo, pero él sí ha cambiado, ahora es un monstruo en un cuerpo de hombre (a diferencia de Plinio, a quien veía como monstruo pero era humano).

Asimismo, cabe destacar lo extraordinario de la metamorfosis ascendente de Plinio en el corpus de Ocampo:

Este es uno de los motivos fantásticos constantes en Silvina: el de la metamorfosis —transformación de una niña en animal, de una mujer en automóvil, de un hombre en planta- pero ésta, de animal a hombre, es excepcional en su casuística. Corresponde señalar asimismo que “las metamorfosis descendentes” (en la escala biológica o en la escala de los seres) constituyen la generalidad. Las “metamorfosis ascendentes”, como es el caso que nos ocupa, tanto en la literatura fantástica como en la literatura mítica, son excepcionales. Interesa subrayar, además, que las transformaciones se presentan en los relatos de Ocampo, como hechos ocurridos auténticamente en la diégesis, no como meros fenómenos que se manifiestan a nivel onírico. Y esto es así, a pesar de la predilección por los fenómenos oníricos. (Valenti 451)

Es decir, las metamorfosis en Ocampo no operan exclusivamente a nivel onírico, ni toda su poética se inscribe en la dicotomía realidad/sueño como metáfora de la inestabilidad del individuo neobarroca o fragmentación postmoderna. Encontramos relatos que se configuran según las reglas del fantástico o el maravilloso pero cuyo contenido sitúan en el centro a personajes marginales o no normativos, haciendo que el lector sienta empatía por ellos, olvidándose, mediante los múltiples niveles de lectura y herramientas narrativas del cuento, de lo socialmente inaceptable de una historia de amor entre un animal y una humana: porque Plinio, más allá de las páginas del libro, no es un animal. Es un alma en un cuerpo monstruoso, y la criatura monstruosa vive en un cuerpo normativo, capaz de asesinar a alguien más débil.

Pero la relación entre Charlotte/Adriana y Plinio va mucho más allá del tipo de mirada según el género, sino que vale la pena apuntar el carácter subversivo de la misma dentro de un sistema de valores determinado. En su ensayo *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*, Gabriel Giorgi explora la literatura latinoamericana producida durante el cambio epistemológico del continente, durante el cual el campo es sustituido por el laboratorio y cada cuerpo, animal o humano, tiene un valor social o económico distinto. Así, sobre la relación entre humanos y animales, análisis que podemos aplicar a esta historia de amor, Giorgi dice que:

El animal tiene lugar bajo un doble signo: el de la resistencia al ordenamiento económico y biopolítico de los cuerpos en la modernidad (el orden jerárquico de razas, clases y especies sobre el que proyecta una idea de nación moderna) y a la vez el de una comunidad alternativa cuya exterioridad pasa justamente por la alianza entre animales y humanos, y que desde esa alianza se hace inasimilable al paisaje del Estado-nación. (48)

El animal y lo no normativo (o monstruoso, en términos fantásticos) son cuerpos sin valor, y una posible alianza entre un humano capacitado y éstos es una subversión de los valores establecidos, una traición a lo social e institucional. En esa misma línea, podría afirmarse que el cuerpo (humano) enfermo, si bien receptor de cuidados por parte del Estado y objeto de solidaridad por los miembros de la comunidad, constituye un lastre o problema que debe ser o solucionado a través de la cura, o suprimido, si tal cura es inexistente o si la enfermedad en sí resulta más molesta de lo aceptable. El enfermo es el débil y el enfermo, no tiene capacidad de decisión sobre sí mismo ni sobre su cuerpo, al estar éste sometido a prácticas médicas que no dependen del sujeto.

Aunque la sociedad construyó el concepto de monstruoso e inscribió ciertos cuerpos en él, marginándolos, también el cuerpo enfermo sufre ese ostracismo social, siendo éste incluso más temible porque toda la experiencia corporal se reconoce frágil y supeditada a la enfermedad. En "El mal" se nos presenta la historia de Efrén, convaleciente en un hospital, solo y en perpetuo silencio, de modo que se retomará aquí el argumento sobre cómo los cuerpos no normativos articulan el discurso del individuo imposibilitado y/o marginado a través del silencio.

El silencio no sólo vuelve a constituir una respuesta activa sino que se tiene pleno acceso a lo que esconde al estar el relato focalizado sobre el mundo interior de Efrén. De ese modo, se contraponen sus pensamientos y su mundo interior a la vacuidad del ruido exterior, que en este caso lo conforman familiares que con poca delicadeza aprovechan la aparente inconsciencia de Efrén para hablar de enfermedades y muerte.

Efrén está en el centro de la conversación pero reducido a mero cuerpo, a simple materia. La sociedad o la autoridad, representada por esos visitantes sancionadores de los discursos audibles y válidos, invalidan su agencia porque "to speak -or to try to speak- is to experience difficulties in finding an appropriate speaking-position in an androcentric mode of discourse which designates men as the enunciator and relegates women to the position of the enounced" (Ruthven 1990: 60).

La pregunta que suscita esta cita es que cómo es posible para estos protagonistas buscar su “speaking-position” si están impedidos por enfermedad para hacerlo. Hemos visto cómo Andriana intentaba expresarse y rebelarse contra la asfixia de lo que le circundaba, y Efrén, por su parte, habla sin cuestionarse si le están escuchando o no. La clave del discurso de Efrén es que no importa que el acto comunicativo tenga éxito, sino el discurso mismo, su existencia. Por lo tanto, el de Efrén sería un silencio paradójico al transgredir las reglas que deberían regir su discurso: según Agosín (1986) sugiere que el mutismo es precisamente un modo de evadir la autoridad, el último refugio interno que permite construir la identidad a partir del discurso sin palabras.

La reacción de la sociedad es clara: a Efrén, poseedor de un discurso propio, le confinan entre unos biombos que, según el cuento, se utilizan para proporcionarle intimidad durante los últimos días de subida pero que en realidad sirven para alejarle de la normalidad social. La enfermedad aparece aquí retratada como metáfora de lo anómalo, lo femenino en tanto que subalterno, y como condición que bloquea la autorrepresentación.

### **3.4 El cuerpo y la voz infantiles: apuntes sobre silencio, sumisión y libertad.**

En el apartado anterior se analizó la imposibilidad de reconstruir el pasado, con lo cual la infancia sería un espacio inaccesible para Ocampo; la insuperabilidad de tal división fue analizada en “Siesta en el cedro”, donde el mundo infantil operaba con reglas distintas a la del mundo adulto. En los *Encuentros con Silvina Ocampo* de Noemí Ulla, la autora admite que, de niña, era el mundo adulto el que permanecía como un espacio inaccesible:

N.U. -Vos me dijiste que cuando eras chica notabas que los grandes mentían, y que si decías la verdad cometías un error o una falta de educación, como que había que mantener ciertas convenciones al respecto.



S.O. - Sí, mantenerse del lado del secreto. Antes la intimidad no estaba mal vista como ahora, vos estabas rodeada de cosas que eran como un bosque impenetrable, y eso era terrible para un chico. (1982: 50)

En otra entrevista, realizada por María Moreno<sup>6</sup> y publicada en 2005 cuando Ocampo ya había fallecido, la periodista reconoce que: “A pesar de su deseo de controlar la entrevista sin que se le escapara nada, me confió que la anécdota de “El pecado mortal”, donde el personaje, poco antes de tomar la comunión, se entrega a juegos eróticos con un criado, era autobiográfica.”

Existe una amplia bibliografía sobre la infancia y los recuerdos en la narrativa de Silvina Ocampo. Para este apartado se seleccionó “El pecado mortal” porque, por un lado, el cuerpo infantil resulta cosificado y el adulto, transformado en monstruo; por otro, dada la entrevista de María Morena y esa división entre infancia/edad adulta impenetrable en ambos momentos de la vida, el formato de confesión del cuento da otra vuelta de tuerca al problema de la mirada y de los cuerpos atrapados en ella.

Se insistía anteriormente en la importancia de los relatos que cuentan la otra cara de la historia, la de la mujer, que de musa, víctima u objeto pasivo pasa a agente con una narrativa propia. En “El pecado mortal”, donde la protagonista articula su propio discurso sobre su abuso sexual, pero bajo un prisma masculino y patriarcal: su historia pasada por el filtro de las creencias que le han sido impuestas. La protagonista es una niña que entiende los abusos sexuales sufridos antes de su primera comunión como un pecado suyo y los interpreta con las claves que le vienen impuestas, las del placer del hombre. Sintiéndose contaminada, guarda silencio para proteger su inocencia, pero creo que de la narración se desprende que Muñeca (así es apodada la protagonista por su belleza) carece de las herramientas discursivas y morales para construir su propio discurso. Silvina

---

6 Moreno, María, “Frente al espejo” En *Página 12*, 12/10/2005. [Recuperado el 12/05/2017] [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2558-2005-10-09.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2558-2005-10-09.html)

presenta la relación entre poder y sexualidad que Foucault desentrañaría en “Cuerpos dóciles”: Muñeca se siente en pecado por haber guardado silencio y por haber sido enseñada a tener que disfrutar (que no es lo mismo, atención, que el disfrute innato). En términos de Foucault, es el poder, representado por el niño abusador, quien controla y dirige el deseo sexual de Muñeca en determinada dirección, normativa, pero, dentro del abuso, perversa. Él es quien, además, confunde no sólo los pensamientos de la protagonista, sino los del propio lector, invirtiendo los valores morales y haciéndola a ella aparecer culpable ya desde el título del cuento. La sexualidad, entonces, resulta construida a través del ejercicio de relaciones de poder (Foucault, 1975: 155)

El silencio es parte fundamental de la narración para que el efecto grotesco y la inversión moral y de planos de los que hablábamos sean eficaces. Muñeca entiende el suceso como algo natural y ni siquiera es capaz de expresarlo, de hecho, es el narrador heterodiegético quien dirige la interpretación del lector, manteniendo los verdaderos pensamientos de la protagonista inaccesibles. La autora pone de este modo sobre la mesa un tema tabú, la sexualidad infantil, y yuxtaponiendo las acciones del abusador y los comentarios del narrador crea una tercera realidad, grotesca, en la que la propia niña es la instigadora del abuso, que recibe con placer. Con su actitud y tal como es presentada, Muñeca o bien guarda silencio porque no sabe en qué términos articular lo sucedido, o bien por complicidad, que es lo que el narrador quiere que pensemos. En manos del lector queda entender la multiplicidad e intercambiabilidad de planos del cuento.

Este cuento sigue la misma línea que “La continuación” en tanto que confesiones emitidas sin saber si llegarán a un destinatario. A este respecto, Podlubne (2004) dice que

Quien se confiesa (...) busca desprenderse de la intimidación que lo amenaza. Quiere hablar, antes que ser escuchado, porque no puede no responder a la acusación que recae sobre él, aunque esta acusación

no siempre provenga de aquellos a los que dirige su respuesta. Sin dudas, lo que quieren los personajes de Ocampo es hablar y poco les interesa quiénes y cómo los escuchan, pero este deseo no es nunca en ellos una respuesta directa a la interpelación de los demás. Despiadada y maldiciente, la voz de los otros, una voz siempre implacable en la literatura de Ocampo (basta recordar la “voz inhumana” que culpabiliza a la nena de “El pecado mortal”), no constituye la causa determinante de sus confesiones ni de sus confidencias. Ellos no confiesan porque sienten sobre sí el imperio brutal de la palabra ajena. (2)

Lo que motiva la confesión no es la presión del pecado o de la mirada ajena, tampoco los discursos oprimentes que les rodean: quien confiesa lo hace fascinado y horrorizado por lo que vivió, y la falta de receptor es sólo incidental. El acto de articular un discurso es en sí mismo revolucionario puesto que, si quien confiesa no siente la presión de ese “imperio brutal de la palabra ajena”; es consciente de que la significancia de su discurso será la misma sea o no escuchado o leído.

## Consideraciones finales

### **“Hombres, animales y enredaderas”: el terror indescriptible a dejar de existir**

**L**a (im)posibilidad de reconstruir el pasado ha sido el hilo conductor de este trabajo. Por un lado, en la Introducción se ha explicado brevemente cómo los escritores latinoamericanos se reapropiaron de las herramientas discursivas coloniales en para la configuración de un discurso propio, híbrido: no puramente americano (dado que la América que conocemos lo es gracias a la conquista y por culpa de ella) ni tampoco puramente español, o más bien, occidental. Carmen Hernández (2007) advierte sin embargo de los peligros de que América sea vista y escrita desde fuera, algo que se podría relacionar con esa “usabilidad” del pasado y de la identidad, pero también, tal y como propone Hernández, con el cuerpo femenino:

Quando el centro se enfrenta con la resistencia del subalterno que no se deja mediatizar por las aspiraciones ajenas, podría aprovecharse la imagen de un otro que se torna exterior y radical y «convertir la ficción teórica de esa otredad inasimilable en el único contratexto capaz de desfamiliarizar la rutina del conformismo institucional» (Richard, 1997:7). Pero en este paso, nos advierte Nelly Richard, también se corre el riesgo de que lo latinoamericano vuelva a ser significado con lo prelingüístico, «condenándolo, entonces, a permanecer ajeno a las batallas de categorías, lecturas y representaciones que protagoniza el saber crítico de la metrópoli elaborado sobre América Latina» (Richard, 1997:7-8). Esta situación resulta similar a la identidad femenina que está obligada a construirse sobre una tensión, debido a que constantemente corre el peligro de volver a

afirmar antiguas representaciones que la destinan a una naturaleza salvaje, desde la cual se le niega el derecho a representarse, pues carece de capacidad para ello. (182)

América, así como el cuerpo de las mujeres, se convirtieron en territorio de lo simbólico y en sujeto escribible, ficcionalizado en la manipulación de la descripción externa: de ahí la importancia de teorizar sobre el propio pasado, de crear una propia tradición (afirmación aplicable tanto a la literatura latinoamericana como a la de mujeres). Pero el pasado también es *usable* a nivel global, en un momento en que el paradigma y los dogmas son cuestionables y resultan cuestionados. La inestabilidad hace que el individuo mire hacia atrás en busca de patrones y formas predecibles; las eras de D'Ors, la humanidad que teje su entramado cultural entre eras clásicas y eras neobarrocas, es una manera de intentar conceptualizar lo que aún resulta inexplicable: en qué modo el individuo se relaciona con el otro, qué lugar de la existencia ocupa la subjetividad en un mundo diseñado a medida de la masa, donde lo múltiple se unifica en un sólo volumen abstracto e impreciso.

La totalización, la reducción a cero del sujeto y su sujeción a una entidad colectiva informe, apaga *a priori* cualquier atisbo de subversión. Sin embargo, el *horror vacui* barroco permite difuminar los bordes que dividen lo que queda al centro y lo que permanece en la periférica, en momentos donde la función de lo institucional parece ser la de reforzar los bordes existentes y la creación de nuevos.

El análisis de los cuentos de Silvina Ocampo ha pretendido ejemplificar cómo la mirada y el punto de enunciación están condicionados y supeditados a la norma imperante; sin embargo, Ocampo decidió cultivar una narrativa personal, subjetiva y, en definitiva, femenina en el sentido que Eagleton (1996) le da a la palabra: femenino como subordinado a lo masculino, lo marginal frente a la teoría oficial y la experiencia universal. La verdad oficial y la historia (legítima, histórica, ficcional o reapropiada)

son relativas siempre que exista el concepto de alteridad y siempre que esa alteridad permanezca en la periferia, en la incógnita y en la oscuridad. El paradigma neobarroco, en ese sentido, tiene la capacidad de englobar todas las verdades y todas las subjetividades para relativizar el pasado y, de ese modo, demostrar que el presente es inestable porque tiene que serlo. Reapropiarse de la palabra y recuperar la agencia para conformar la propia historia y la propia identidad, son un acto subversivo y un triunfo, un desafío al sistema y a las estructuras de opresión.

Pero el silencio (y Ocampo juega con él en sus cuentos de modo magistral) tiene también un significado, tal y como expone Rich (1983) discutiendo sobre la relación entre feminismo, racismo y patriarcado:

Si algo hemos aprendido en el camino del silencio al lenguaje, es que lo que se ha mantenido mudo en nosotras y por tanto inefable, es lo más amenazador para el orden patriarcal en el que los hombres controlan, primero a las mujeres, luego a todos los que pueden ser definidos y explotados como lo "otro". Todo silencio tiene un significado. (355)

Las temáticas aquí analizadas (la muerte, el pasado, la identidad, el cuerpo, la norma) y las que proponen otros estudios sobre el que éste se apoya, cuentan *the other side of the story* al que aludían Hite (1989). Como una telaraña temática, los cuentos ponen al mismo nivel cuestiones tales como la vida después de la muerte (o, más bien, la muerte como continuidad de la vida), la fragmentación del individuo, la imposibilidad de conocer la verdad porque ésta pasa inevitablemente por el filtro de la subjetividad y otras temáticas graves con cuestiones tales como el cuerpo entendido como una entidad débil y desagradable, el amor como convención social, el hambre y la comida o la crueldad de los asesinatos cometidos por placer. Como en la vida, ninguno de estos temas se aíslan, sino que se entrecruzan, y ya nada puede ser explicado a través de la religión, la ciencia o las verdades ins-

titucionales: la realidad es múltiple e inexplicable, porque es una construcción social y una parte más de la subjetividad humana.

Concluamos con un último ejemplo. En "Hombres, animales, enredaderas" Silvina Ocampo plantea la historia de un superviviente de un accidente aéreo que se queda aislado y atrapado en una selva. La selva se describe como un laberinto, por mucho que camine, vuelvo al punto de partida, y aunque haya cambiado de lugar, la protagonista) lo encuentra siempre familiar: todo se repite, o todo es igual. El tiempo no existe en ese lugar, los árboles tamizan la entrada del sol y no tiene un reloj: tampoco sabe cuántas horas pasa despierta, o cuántas horas pasa dormida, pero siempre se despierta con enredaderas en su cuerpo. Los árboles intentan absorberla poco a poco, y cada vez toman más partes de su cuerpo hasta que, finalmente, pasa a ser parte de ellos y en lugar de tomar su lapicera, la envuelve entre sus tallos verdes. Aislada de todo contacto humano, la realidad pierde sus confines y, al mismo tiempo, los define en la precisión trazada por los límites de la selva. El espacio natural se opone al urbano del que proviene, pero no son tan distintos: "No supuse que celda y selva se parecieran tanto, que sociedad y soledad tuvieran tantos puntos de contacto. Dentro de mi oreja un millón de voces discuten, se enemistan, se dedican a destruirme" (vol. II p.8).

Esas voces, a medida que va perdiendo su naturaleza humana, pierden fuerza, del mismo modo que la pierde su impulso de fotografiar la selva para mostrarla a sus amigos cuando vuelva a casa. Los recuerdos que rememora durante la narración también pierden su importancia cuando al final, termina tejendo ella misma enredaderas mientras se convierte en una, olvidándose de las conversaciones banales con su madre, o de los ojos que la miraban y la usaban, Los instrumentos que echaba de menos, como el peine y el espejo (instrumentos para construir la identidad propia y para hacerla reconocible a uno mismo), también pasan a un segundo plano y el único objeto humano que toma entre sus tallos cuando se transforma, es la lapicera. La naturaleza se presenta como una fuerza indomable y absorbente, de la que es imposible escapar, y es sólo mediante la renuncia

de la subjetividad que la protagonista consigue asimilarse, encontrar la paz y dormir sin preocuparse de que la estrangulen las enredaderas. Sin embargo, antes de hacerlo lleva consigo su lapicera: el impulso creador, la necesidad de narrar una historia también está presente en este cuento.

Ocampo crea unas pautas, una simbología, tal vez inconscientes o sin una intención tan específica como la dada en este trabajo, que configuran un universo cerrado en el que las naranjas, los caramelos, las liebres, el mar o un sombrero son objetos no necesariamente mágicos, pero que comparten unas reminiscencias comunes para los personajes y con un uso concreto dentro de la trama de los cuentos, contribuyendo a esa sensación de universo cerrado, que opera con unas reglas propias, conocidas por el lector y al mismo a tiempo, ajenas a él. Tras una lectura total donde motivos y tipos resultan recurrentes, puede entenderse sin necesidad de ulteriores explicaciones el carácter medicinal de un simple helado de frambuesa o la sensación de libertad al volver a la naturaleza; pero también, el alivio que supone regresar a Buenos Aires y la opresión que se siente en una selva. Haciendo de lo cotidiano un objeto potencialmente maravilloso, Ocampo juega con lo relativo pero también con lo onírico: lo familiar se vuelve desconocido y lo desconocido, maravilloso. Sus cuentos se vuelven una especie de filtros para interpretar la realidad, pues ésta no es nunca única, plana ni normal, sino que es sólo la superficie de otra perspectiva, de otra dimensión a la que nos asomamos pero en la que no podemos penetrar. Ocampo es como una maestra que enseña y que muestra, pero que no puede sustituir al estudiante en el aprendizaje: es una decisión y un proceso voluntarios y subjetivos.

Si hubiera que decidir un único tema hilo conductor del corpus de cuentos, la prevalencia de la muerte sobre otros temas parece clara: los cuentos enseñan a leer, por un lado, el relativismo construido en torno a la muerte y, por otro, la vida como preparación para ese momento. La vida y la muerte son dos estados distintos de existencia, de ser y no ser, y por eso se afirma que la muerte es el tema dominante, pues todo lo que ocurre en la vida de estos personajes está sujeto a los límites del tiempo y



a la imperfección de cuerpos que esclavizan las mentes con sus necesidades e impulsos. Los temas recurrentes de la crueldad, los asesinatos, el sexo, y en definitiva, todo lo escatológico y lo grotesco, están en íntima relación con la muerte y sus múltiples representaciones. La muerte explora los límites pero también los hace elásticos, es un proceso biológico pero también un ritual social, y Ocampo explora abundantemente no sólo sus causas, sino también su intelectualización y el modo en que las ganas de vivir de sus personajes les llevan irrevocablemente a la muerte. La sujeción al tiempo y la consciencia de que éste es finito, pero también relevante, plantea la división entre muerte física y muerte por olvido: porque lo que no se recuerda no existe, como quien muere y ya no está.

Por otro lado, cuando se habla de muerte no debe entenderse sólo una alusión a ese proceso físico y a esa serie de rituales sociales, sino al estado de no-existencia, que podemos relacionar con el pliegue de Leibniz en tanto que supone una hendidura de la realidad invisible desde este otro lado, desconocida, indescriptible e inaprensible. En un contexto en que lo empírico domina y los seres humanos catalogan cada aspecto de la realidad para hacerlo reconocible (y usufruible) es necesario recordar que existen conceptos o dimensiones que permanecen en el reino de lo inestable, no sólo entendida la inestabilidad desde un punto de vista filosófico o metafísico, sino también, puramente científico. Es ahí, tal y como se ha propuesto, donde reside el espacio para el discurso artístico y literario, que apela a emociones y no a conceptos, y de donde, tal y como se analizará en la propuesta de investigaciones futuras, surge la angustia y el terror. Así, para Leyte (2006) el terror surge de un error de cálculo matemático, o, más bien, de la inseguridad de haber contado mal (25). La realidad, entendida como una serie matemática perfecta, se vuelve múltiple e inquietante cuando aparecen grietas en esa serie que desestabilizan el concepto mismo de realidad y la hacen parecer una ilusión:

Las series mismas, sobre todo si son empíricas, visuales, sobre todo si son series de significantes, son terroríficas. Y cada imagen es un significante que a la postre se agota en sí mismo. La sintaxis sólo es la garantía anterior de que un orden lineal, horizontal, no concluye nunca. Pero esta sucesión -la misma presentación horizontal y serial- regida por la sintaxis aspira en realidad al paradigma, a la obra total, que por definición es materialmente inalcanzable. Y en el intento por ese "paradigma total" las series arrastran consigo lo que aparece y los intersticios, las grietas, los resquicios. Un ejemplo extremo y fácil procede tal vez de la ilusión del cine: ya desde el mero punto de vista técnico una película se puede ver cuando la sucesión de imágenes es fija y perfecta (...) ¿Qué ocurre en esa serie de imágenes cuando por un problema técnico la película queda detenida entre fotograma y fotograma? Que aparece visualmente lo que soporta la ilusión, el corte o hendidura (...) mostrando una realidad amputada. Que el terror se ha instalado en nuestras vidas, dentro de nuestra conciencia, lo demuestra la poca o nula sorpresa que tal anécdota accidental produciría en nosotros cuando asistimos a una proyección. (...) Pero esto es sólo un ejemplo técnico, previsible y muy explicable. ¿Qué pasa cuando en el seno o curso de esa conciencia, que en sí misma se empieza a advertir ya como una pura serie, se produce un corte? Que el corte, que no tiene apariencia, pero que soporta toda apariencia, se convierte en el verdadero tema de nuestra consideración, y, tal vez, de nuestra locura. (Leyte 2006: 26-27)

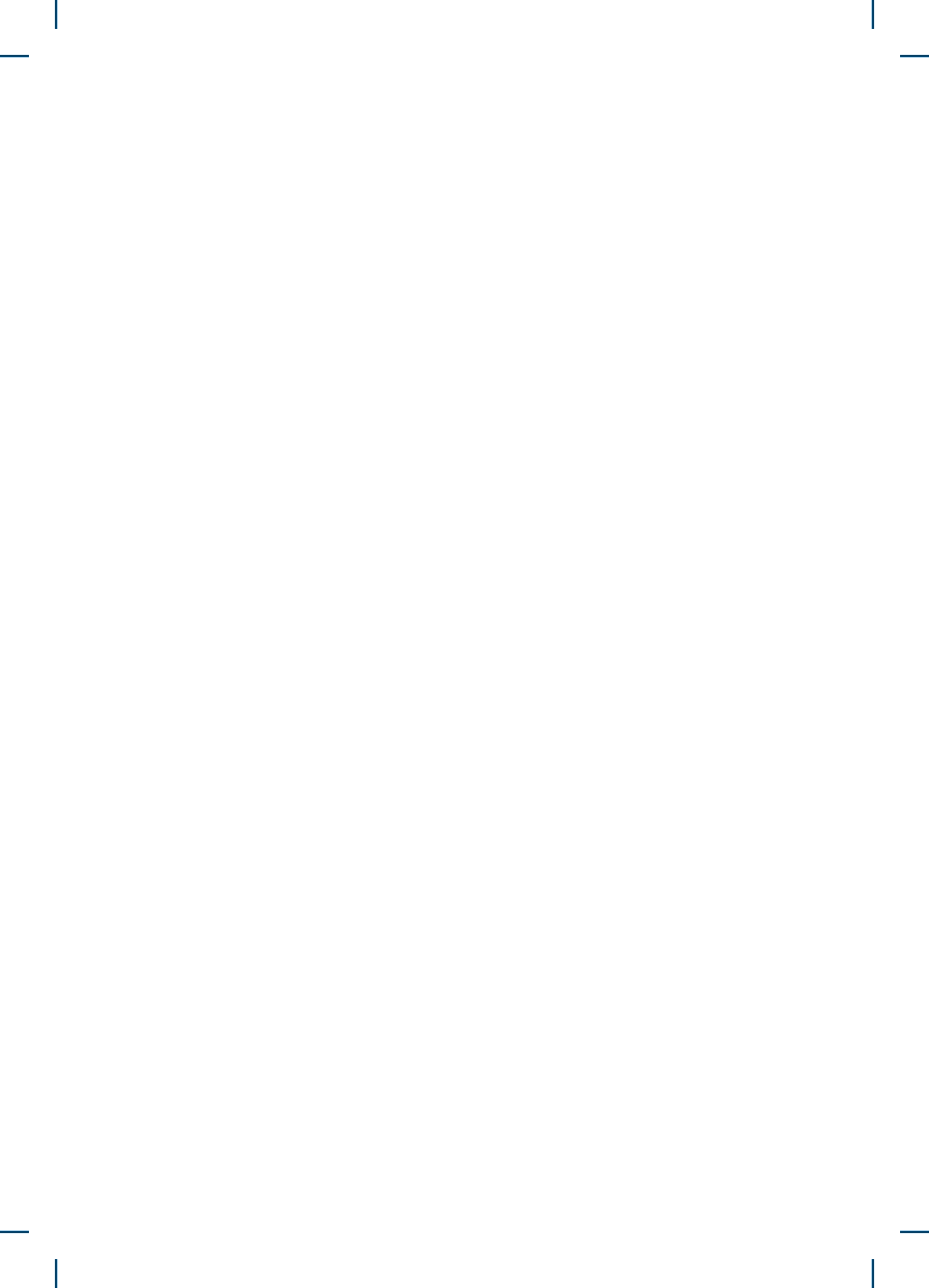
En estas páginas se ha intentado proponer un modo de estudiar los artefactos culturales producidos en el paradigma neobarroco utilizando una etiqueta que puede llevar aún a más

confusión dentro de una tendencia a clasificar todas las ideas en categorías cerradas. Lejos de pretender afirmar que toda expresión artística de los siglos XX y XXI pueda ser englobada bajo este paradigma o producto de él, en este trabajo, utilizando como muestra los cuentos de Silvina Ocampo, se ha pretendido ejemplificar un caso de análisis fundamentado en conceptos clásicos de la teoría de la literatura (tales como la intertextualidad, el dialogismo y la carnavalización bakhtianos o las claves del género fantástico), pero que rotan en torno a ejes temáticos tales como el hibridismo, la ambigüedad y la otredad frente a la normatividad.

Esta intersección lleva a un comentario de índole más social, como la reapropiación de la técnica impuesta e imperante (en el caso de los escritores latinoamericanos, la lengua y la cultura impuesta; en el caso de las mujeres escritoras, el estilo y los ejes temáticos trazados por el patriarcado) que resulta no sólo en la inclusión de puntos de vista diversos en la narración total de una cultura común, sino en la creación de herramientas e historias propias que exploran una nueva realidad. En ese proceso de deconstrucción de lo establecido, se identifican los ejes del propio mundo y la propia realidad (en definitiva, se construye la identidad y se recupera la agencia), cuestionando la periferia y el centro porque la realidad, a fin de cuentas, resulta más híbrida e inestable de lo anticipado por las narraciones oficiales: dentro de esa inestabilidad y en la confusión producto de ese hibridismo, todo relato debería tener cabida, al menos en el plano teórico.

En este estudio, la decisión de dedicar una especial atención a la arquitectura del género fantástico no sólo obedece a una necesidad de estar en sintonía con los trabajos realizados en torno a la obra de Silvina Ocampo, sino también a la relación entre Neobarroco y fantástico o incluso, el terror. merecedora de una exploración más profunda. Podría decirse que lo que los vincula es el gusto por el hórrido, entendido éste como lo anormal que causa turbamiento: lo inquietante resulta fascinante, provoca horror (pero también maravilla) no sólo porque desestabiliza los principios sobre los que se asientan las convenciones propias y sociales, sino también porque, tal y como se expuso en el segundo capítulo, en un mundo gobernado por el racionalismo y el

empírico, el espacio para el instinto es cada vez más reducido. Sin embargo, algo en la naturaleza humana impide renunciar a esa parte instintiva e inexplicable, y los géneros fantásticos y de terror ofrecen el paradigma ideal para discutir esas preocupaciones que no tienen lugar en una cultura que tiende a la explicación, al estudio e incluso, a la literaturización dentro de unos parámetros rígidos y gobernados por el intelecto. Si el ser humano no tuviera cierta necesidad de escape, ni estos ni otros géneros (como la ciencia ficción, los *thrillers* o el propio realismo mágico) tendrían éxito, lo cual podría ser tomado como otro síntoma más de la crisis del individuo moderno y contemporáneo.



## **Bibliografía y obras citadas**

Agosín, Marjorie. "Espacio y lenguaje feminocéntrico en tres obras de María Luisa Bombal." *El Cono Sur. Dinámica y dimensión de su literatura*. Ed. R.S. Minc (1985): 161-167.

Alazraki, Jaime: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar; elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.

---. "¿Qué es lo neofantástico?" *Mester* 19.2 (1990).

Aldarondo, Hiram. "Embestida a la burguesía: humor, parodia y sátira en los últimos relatos de Silvina Ocampo." *Revista Iberoamericana* 68.201 (2002): 969-979.

Araújo, Helena. "Narrativa femenina latinoamericana." *Hispanérica* 11. 32 (1982): 23-34.

---. "Ejemplos de la "Niña impura" en Silvina Ocampo y Alba Lucía Angel." *Hispanérica* (1984): 27-35.

Ardeo, Mariano García. "Laberintos y metamorfosis: estéticas en tensión en Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo/Labyrinths and Metamorphoses: Esthetics in Tension in Jorge Luis Borges and Silvina Ocampo." *Amaltea. Revista de mitocrítica* 1 (2009): 77.

Ardener, Edwin, & Chapman, Malcolm. *The voice of prophecy and other essays*. New York: Berghahn Books, 2007.

Arriarán, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina: Estudios sobre la otra modernidad*. Ciudad de México: Editorial Itaca, 2007.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Cambridge, Mass.:

MIT press, 1968.

---. *The dialogic imagination* (ed. Michael Holquist). Austin: University of Texas Press, 1981.

Barili, Amelia. *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes*. Fondo De Cultura Economica USA, 1999.

Barrett, Michael. "Ideology and the cultural production of gender" en *Feminist Criticism and Social Change (RLE Feminist Theory): Sex, class and race in literature and culture*. Editores D. Rosenfelt y J. Newton. Londres: Routledge, 2013: 65-85

Barthes, Roland. *Critical essays*. Northwestern University Press, 1972.

---. *Image-Music-Text*. Nueva York: Hill and Wang, 1977.

---. *New critical essays*. Northwestern University Press, 1980.

---. *La camera chiara*. Torino: Einaudi, 1980.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, Mich: University of Michigan Press, 1994.

Belli, Laura F. "la violencia obstétrica: otra forma de violación a los derechos humanos Obstetric violence: another form of Human Rights violation." *Revista Redbioética/UNESCO* 25 (2013).

Bercovitch, Sacvan. *Reconstructing American History*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Bermúdez Martínez, María. "La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia." *Anales de Literatura Española*, 16 (2003); pp. 233-240 .

Bessière, Irène. "El relato fantástico. La poética de lo incierto."

en *Thèmes et textes*. Paris: Larousse, 1974.

Beverly, John. "Nuevas vacilaciones sobre el Barroco." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 14.28 (1988): 215-227. Web. 2 Mayo 2013.

Biancotto, Natalia. "Del fantástico al nonsense. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo." *Orbis Tertius* 20.21 (2015): 39-50.

Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo, and Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*. Edhasa, 1996.

Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Barcelona: Destino, 2004.

---. *Otras inquisiciones*. Barcelona: DeBolsillo Destino, 2017.

---. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997.

Bourdieu, Pierre & Joaquín Jordá. *La dominación masculina*. Vol. 3. Barcelona: Anagrama, 2000.

Brooks, Ann. *Postfeminisms: Feminism, cultural theory and cultural forms*. Londres y Nueva York: Routledge, 1997.

Buci-Glucksmann, Christin. *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. London: Sage Publications, 1994.

---. "La manera o el nacimiento de la estética." *Cuadernos del Círculo de Bellas Artes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1999. 23-31.

---. y Francisco Jarauta. "El Barroco y su doble." *Cuadernos del Círculo de Bellas Artes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1999. 11-12.

Caillois, Roger. "Prefacio", en *Antología del cuento fantástico*.



Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

Calabrese, Omar. *La Era Neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987.

---. "Neobarroco." *Cuadernos del Círculo de Bellas Artes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1999. 89-100.

---. *L'arte del trompe-l'oeil*, Milano: Jaca Book, 2011.

Campbell, Jan. *Arguing with the phallus. Feminist, Queer, and Postcolonial Theory: a Psychoanalytic Contribution*. London and New York: Zed Books, 2000.

Campos, Haroldo de. "Temas (frágmentarios) para uma historiografia de Como." En *Metalinguagem & Outras Metas*. Sao Paulo: Perspectiva, 1992.

Campra, Rosalba. "Sobre La furia, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible." *América: Cahiers du CRICCAL* 17.1 (1997): 189-197.

Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*. Vol. 180. Ediciones AKAL, 2011.

---. "Lo barroco y lo real maravilloso." *Razón de ser* (1984): 108-126.

Celorio, Gonzalo. "Aproximación a la literatura neobarroca." *Ensayos heterodoxos* 2 (1991): 25.

---. *Ensayo de contraconquista*. Barcelona: Tusquets, 2001.

Cerchia, Gianni. "La dittatura del passato e la libertà di scegliere il futuro. Verità e falsificazione come strumenti di costruzione del presente" en *F for Fake* (Editor Massimo Sgroi).

Cerbara: Editori Internazionali Riuniti, 2013.

Chinchilla, Verónica Murillo. "La caja de Pandora: cinco personajes femeninos de Silvina Ocampo." *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 42.2: 65-77.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Siruela, 2004.

Cixous, Hélène. "La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'Unheimliche de Freud." *Poétique* 10 (1972): 1999.

Codaro, Laura. "La reescritura en la literatura infantil de Silvina Ocampo." *V Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s (13 y 14 de septiembre de 2013, La Plata)*, 2013.

---. "En busca de la literatura infantil de Silvina Ocampo: Un recorrido por las antologías." *VII Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s 13 y 14 de mayo de 2016 Ensenada, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Letras. Cátedra Didáctica de la Lengua y la Literatura II, 2016.

Corbacho, Belinda. *Le monde féminin dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*. Paris, France: L'Harmattan, 1998.

Corral, Rose. "Las formas de la violencia en dos cuentos de La furia: «las fotografías» y «la casa de los relojes»." *América: Cahiers du CRICCAL* 17.1 (1997): 199-206.

Correas de Zapata, Celia. "Escritoras latinoamericanas: sus publicaciones en el contexto de las estructuras del poder." *Revista Iberoamericana* 51.132 (1985): 591-603.

Cortázar, Julio. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata." *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 25. 1975: 146.

---. "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica", en *La*

*isla final*, (eds. J. Alazraki, I. Ivask, J. Marco). Madrid: Ultramar, 1983.

Creed, Barbara. "Horror and the monstrous-feminine." *The Dread of Difference* (1996): 35-65.

Cruz, Julia G. *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Vol. 26. Pliegos Editorial, 1988.

Dalleo, Raphael, E. Machado Sáez, and Elena Machado Sáez. *The Latino/a Canon and the Emergence of Post-Sixties Literature*. Springer, 2007.

Dei Cas, Norah. "La Creación autobiográfica de Silvina Ocampo o lo obvio y lo obtuso del cuento fantástico." *América: Cahiers du CRICCAL* 17.1 (1997): 217-233.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987.

---. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.

---. *Exasperación a la filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2006.

Díaz, Gwendolyn. *Women and Power in Argentine Literature: Stories, Interviews, and Critical Essays*. Austin: University of Texas Press.

Díaz, Valentín. "Severo Sarduy Y El Método Neobarroco." *Confluente, Rivista di Studi Iberoamericani*. University of Bologna, 2,1 (2010): 40-59. Online. 5/12/2013.

Díaz-Tello, F. Invisible wounds: obstetric violence in the United States. *Reproductive health matters*, 24.47 (2016): 56-64.

D'Ors, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid. Tecnos/Anaya, 2013.

Duncan, C. Unraveling the real: The fantastic in Spanish-

American ficciones. Philadelphia: Temple University Press, 2010.

Duque, Félix. *Terror tras la postmodernidad*. Abada Editores, 2004.

Durán, María A. Semilla. "Silvina Ocampo: la perversión de la lectura." *América: Cahiers du CRICCAL* 17.1 (1997): 319-331.

Eagleton, Mary, ed. *Feminist literary criticism*. Routledge, 2014.

Echevarría, Javier. "Leibniz: el Dios más barroco posible." *Cuadernos del Círculo de Bellas Artes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1999. 45-57.

Enríquez, Mariana. *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

Espinoza Lolos, Ricardo. "Deleuze: Leibniz... en torno a los pliegues." *Revista de Filosofía Aurora* 21.28 (2017): 125-139.

Espinoza-Vera, Marcia. "Unsubordinated Women: Modernist Fantasies Of Liberation In Silvina Ocampo's Short Stories." *Hecate* 35.1/2 (2009): 219-227.

Ezquerro, Milagros. *Aspect du récit fantastique rioplatense*. Paris: L'Harmattan, 1997.

---. *Créations au féminin. L'écriture dans le miroir de l'autre*. Paris: L'Harmattan, 2015.

Fangmann, Cristina I. "Ese infinito recinto impenetrable. Memoria, olvido y autoimagen en Silvina Ocampo." *IPOTESI-Revista de estudios literarios* 11 (2007): 47-60.

Ferber, Michael. *A dictionary of literary symbols*. Cambridge:

Cambridge University Press, 1999.

Fernández Rodríguez, Teodosio. "Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo." *Anales de Literatura Española*, N. 16 (2003); pp. 215-231 (2003).

Figes, Eva. *Patriarchal Attitudes: Women in Society*. Persea Books, 1978.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995.

---. *The History of Sexuality*. New York: Vintage Books, 1990.

---. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Tres Cantos: Siglo XXI, 1990.

---. and Valerio Marchetti. *Los anormales*. Vol. 217. Madrid: Ediciones Akal, 2001

Fraser, Nancy. "Foucault's Body-Language: A Post-Humanist Political Rhetoric?" *Salmagundi* 61 (1983): 55-70. Online. 12/05/2014

---. *Unruly practices: Power, discourse, and gender in contemporary social theory*. U of Minnesota Press, 1989.

---, & and Linda Nicholson. "Social criticism without philosophy: An encounter between feminism and postmodernism." *Theory, Culture & Society* 5.2 (1988): 373-394.

Gamerro, Carlos. *Ficciones Barrocas*. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

García, Francisco Fuster. "Cerrando la puerta". Sobre la vigencia

de Una habitación propia y el feminismo woolfiano. *A Parte Rei*, revista de Filosofía 48 (2006): 1-8

García, Mariano. "Pasiones metamórficas: la transformación en algunos relatos inéditos de Silvina Ocampo." *RILCE* 24.2 (2008): 306-322

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014

Goldchluk, Graciela. "Silvina Ocampo: la inquietud por la palabra." *alp* 1 (1996): 109-128

Gómez-Montero, Javier. "Phantasos in litteris. La magia ante el estatuto ficcional de "lo maravilloso" y "lo fantástico" de la ficción." *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, ed. Jaume Pont, Lleida: Edicions Universitat de Lleida (1999): 55-92.

González, Eduard. "American Theriomorphia: The Presence of *Mulatez* in Cirilo Villaverde and Beyond" en *Do the Americas Have a Common Literature?* Gustavo Pérez Firmat (Editor). Durham: Duke University Press, 1990: 62-85

Guerrero, Gustavo. "Barrocos, Neobarrocos y Neobarrosos." *Centro de estudios literarios Antonio Cornejo Polar* 38.76 (2012).

Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Harbison, Robert. *Reflections on Baroque*. Chicago: University of Chicago Press. 2003.

Harris, Martin. *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Barcelona: Crítica, 2007.

Hernán, Carolina Suárez. *Propuestas en la narrativa fantástica del*

grupo sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): *La poética de la ambigüedad*. Diss. Universidad Autónoma de Madrid, 2009.

---. "El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo/The subversive treatment of the stereotypes of gender and age in Silvina Ocampo's work." *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 42. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2013.

Hernández, Carmen. *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*. Caracas: Monte Ávila editores Latinoamérica, 2007.

Hite, Molly. *The other side of the story: structures and strategies of contemporary feminist narrative*. Cornell University Press, 1992.

Ibello, Gabriella. "La città come finzione" en *F for Fake* (Editor Massimo SgROI). Cerbara: Editori Internazionali Riuniti, 2013.

Jacobus, Mary. "Is there a Woman in this Text?." *New Literary History* 14.1 (1982): 117-141.

Jackson, Rosemary. *Fantasy*. Routledge, 2013.

Jarauta, Francisco. "La experiencia barroca." *Cuadernos del Círculo de Bellas Artes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1999. 69-73.

Jehenson, Maria Yvonne. *Latin-American Women Writers: Class, Race, and Gender*. Albany: State University of New York Press, 1995.

Karbo, Karen. *How Georgia became O'Keefe*. Augusta: Skirt!, 2013.

Kaup, Monika. "Neobaroque: Latin America's Alternative

Modernity." *Comparative Literature* 58.2 (2006): 128-152. Online.

King, John, *Sur- Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura (1931-1970)*. México: F.C.E. 268, 1989

Klingenberg, Patricia Nisbet. *El infiel espejo: the short stories of Silvina Ocampo*. Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1981.

---. "The Grotesque in the Short Stories of Silvina Ocampo." *Letras femeninas* XI (Spring 1984) (1984): 23-26.

---. "Latin American Women Writers: Into the Mainstream (At Last)." (1987): 97-107.

---. "A Portrait of the Writer as Artist: Silvina Ocampo." *Perspectives on Contemporary Literature* 13 (1987): 58-64.

---. "The Mad double in the stories of Silvina Ocampo." *Latin American Literary Review* 16.32 (1988): 29-40.

---. "The feminine 'T': Silvina Ocampo's Fantasies of the Subject." *Romance Languages Annual* 1 (1989): 488-94.

---. "Silvina Ocampo frente al espejo." *Inti* 40/41 (1994): 271-286.

---. *Fantasies of the feminine: the short stories of Silvina Ocampo*. Bucknell University Press, 1999.

Kramarae, Cheri. *Women and men speaking: Frameworks for analysis*. Rowley, MA: Newbury House Publishers, 1981

Kristeva, Julia. "Une poétique ruinée." *Bakhtine, La poétique de*



Dostoïevski, *Paris, Seuil* (1970): 1-27.

---. *Semiótica 1 y 2*. París/Madrid: du Seuil/Fundamentos.

---. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela." *Semiótica 1* (1997).

Kulawik, Krzysztof. *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Vol. 44. Iberoamericana Editorial, 2009.

Laskar, Manu. "À la recherche de la quatrième dimension" *Théâtrepublic 202* (Octubre-Diciembre 2011): 115.

Lambert, Gregg. *On the (New) Baroque*. Aurora CO: The Davies Group Publishers, 2008.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2015.

--- & Charles Sébastien. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, 2014.

Lezama Lima, J. *Las Eras Imaginarias*. Madrid: Fundamentos, 1971.

---. "Confluencias." *Confluencias: Selección de ensayos* (1988): 415-30.

---. *Ensayos Latinoamericanos*. México, D.F: Agencia Literaria Latinoamericana, 1997.

Leyte, Arturo. *El arte, el terror y la muerte*. Abada, 2006.

Lolas, Ricardo Espinoza. "Deleuze: Leibniz... en torno a los pliegues." *Revista de Filosofía Aurora* 21.28 (2017): 125-139.

López Silvestre, Federico. *El Paisaje Virtual. El Cine de Hollywood*

*y el Neobarroco Digital*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

Louis, Annick. "Definiendo un género La Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares Y Jorge Luis Borges." *Nueva revista de filología hispánica* 49.2 (2001): 409-437.

----. "Del rol de la delimitación del corpus en la teoría literaria. A propósito de la Introducción a la literatura fantástica de Tzvetan Todorov y de la crítica literaria hispanoamericana." *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 3 (2012): 118-142.

Lukasse, Mirjam, et al. "Prevalence of experienced abuse in healthcare and associated obstetric characteristics in six European countries." *Acta obstetricia et gynecologica Scandinavica* 94.5 (2015): 508-517.

Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1989.

Malcuzyński, Pierrette. *Entre dialogues avec Bakhtin ou Sociocritique de la (dé)raison polyphonique*. Amsterdam-Atlanta GA: Editions Rodopi, 1992.

---. "The (Neo) Baroque Effect: A Critical Inquiry into the Transformation and Application of a Conceptual Field to Comparative American Studies." *Comparative Literature* 61.3 (2009): 295-315.

Mancini, Adriana. "Sobre los límites: Un análisis de La Furia y otros relatos de Silvina Ocampo." *América: Cahiers du CRICCAL* 17.1 (1997): 271-284.

Mangin, Annick. "L'air du temps dans un conte de Silvina

Ocampo." *Caravelle* 76/77 (2001): 559-568

---. *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*. Presses Univ. du Mirail, 1996.

Marchant, Elizabeth. *Critical Acts: Latin American Women and Cultural Criticism*. Gainesville: University of Florida Press, 1999

Martínez, Alejandro. *Actualidad y Vigencia del Barroco*. Madrid: Verbum, 2014.

Martínez Robbio, S. & Featherson, C. A. "La subversión de lo marginal en *La Furia*". En M.Ezquerro (Ed.) *Aspects du récit fantastique rioplatense* (pp. 45-60). París: L'Harmattan, 1997.

Mascioto, María de los Ángeles. "'Las vestiduras peligrosas'(Silvina Ocampo, 1970): de la obra de arte a la reproducción." *Revista abehache* 1.1 (2016).

Matamoro, Blas. "Fantástico, fantasía, fantasmas." *Hispanamérica* 22.66 (Dec.1993): 87-97.

McHale, Brian. *Postmodernist fiction*. Routledge, 2003.

Mengolini, Clara. *Composición escénica y visual en los cuentos de Silvina Ocampo*. Vanderbilt University, 2015

Millet, Kate. *Política sexual*, Madrid: Cátedra, 1995.

Molloy, Sylvia. "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo." *Lexis* 2.2 (1978): 241-251.

---. "Sentido de ausencias." *Revista iberoamericana* 51.132 (1985): 483-488.

Moraña, Mabel. "Baroque/Neobaroque/Ultrabaroque: Disruptive Readings of Modernity." *Hispanic Issues* 31 (2005).

Online.

Morrison, Michael. *The Emergence of Latin American Science Fiction*. *World Literature Today* 86.1 (2012). Online.

Moser, Walter. "The Concept of Baroque." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 33.1 (2008): 11-37. Online.

Muzzopappa, Julia I. "Silvina Ocampo y la necesidad del margen." *KAF* 1.3 (2014): 46-49.

Navarro, Antonio José. *El imperio del miedo*. Madrid: Valdemar, 2016.

Ndalianis, Angela. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment..* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004.

---. "From Neo-Baroque to Neo-Baroques?" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 33.1 (2008): 265-280. Online.

---. *The Horror Sensorium: Media and the Senses*. Jefferson: MacFarland, 2012.

---. "Architecture of the Senses: Neo-Baroque Entertainment Spectacles." *Rethinking media change: the aesthetics of transition*

(2003): 355-373.

Ocampo, S. *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Sur, 1937.

---. *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Sur, 1948.

---. *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Sur, 1959.

---. *Las invitadas*. Buenos Aires: Losada, 1961.

---. *Los días de la noche*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

---. *Y así sucesivamente*. Barcelona: Tusquets, 1987.

---. *Cornelia frente al espejo*. Barcelona: Tusquets, 1988.

---. *Cuentos Completos, I-II*. Buenos Aires: Emecé, 1999

---. *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Vol. 1. Sudamericana, 2006.

---, and Raquel Prestigiacomo. *Cuentos difíciles: antología*. Vol. 146. Ediciones Colihue SRL, 2000

---. *Antología: cuentos de la nena terrible*. Edición de P. Nisbet Klingenberg. Doral: Stockcero, 2013.

Ong, Walter. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*. London: Routledge, 2012.

Orecchia Havas, Teresa. "Silvina Ocampo: Los lazos de la escritura." *Actas XIII, Université De Caen* (1990).

Ostrov, Andrea. "Género, tela y texto en la escritura de Silvina Ocampo." *América: Cahiers du CRICCAL* 17.1 (1997): 301-308.

Ostrowski, Witold. "The Fantastic and the Realistic Literature:

Suggestions on How to Define and Analyse Fantastic Fiction.”

*Zagadnienia Rodzajów Literackich* 9 (1966): 54-71

Panesi, Jorge. “El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo.” *Orbis Tertius* 9.10 (2004).

Parker, Rozsika. “The production and purposes of maternal ambivalence.” *Mothering and ambivalence* (1997): 17-36.

Paz, Octavio, and Enrico Mario Santí. *El laberinto de la soledad*. Vol. 346. Madrid: Cátedra, 1993

Pellicer, Rosa. “Notas sobre literatura fantástica rioplatense.” *Cuadernos de Investigación Filológica* 11 (2013): 31-58.

Pérsico, Marisa Martínez. “Resurrección de la infancia y literalidad discursiva en Viaje olvidado de Silvina Ocampo. Un abordaje transdisciplinario de lo fantástico desde la psicología cognitiva.” *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 4 (2017).

Phillips, S. (1995). The social context of women’s health: goals and objectives for medical education. *CMAJ: Canadian Medical Association Journal*, 152(4), 507.

Pierini, Margarita. “Historias insurgentes” en *Escritoras latinoamericanas del siglo XX* (Editora Margarita Pierini). Madrid: Maia Ediciones, 2014.

Pina, G. Raquel. “La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 32.63/64 (2006): 297-310.

Pinto de Almeida, Bernardo. “El readymade como objeto manierista.” *Cuadernos del Círculo de Bellas Artes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1999. 125-131.

Pizarnik, Alejandra. “Dominios ilícitos”. In PIÑA, Cristina (ed.).

*Obras completas: poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires: Corregidor, 1994, p. 415-21. Publicado originalmente en *Sur* 311 (nov.-dic. 1968), p. 91-5.

Podlubne, Judith. (1995), "De la forma del mundo. Sobre "La continuación" de Silvina Ocampo." *Boletín del centro de estudios de crítica y teoría literaria* (1995): 79-89

---. "El recuerdo del cuento infantil." *Cuadernos hispanoamericanos* 622 (2002): 29-38.

---. "La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo." *Orbis Tertius* 9.10 (2004).

Rich, Adrienne. "When we dead awaken: Writing as re-vision." *College English* 34.1 (1972): 18-30.

---. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria Editorial, 1983.

Roas, David. "La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX." *Lucanor: Revista del Cuento Literario* 14 (1997): 79-112.

---. *Teorías de lo fantástico*. Arco Libros, 2001.

Rodríguez Salas, "Beyond biological maternity: Catherine Mansfield's autobiographical experience." *Feminismo/s*, vol. 4 (2004): 97-107

Rosman-Askot, Adriana. "La [des] colonización de la escritora (y de la instrucción literaria)." *Revista Hispánica Moderna* 42.1 (1989): 77-82.

Rozas, Ricardo Romera. "Aspectos esotéricos en La Furia y otros cuentos de Silvina Ocampo." *América: Cahiers du*

CRICCAL 17.1 (1997): 309-318.

Ruthven, Kenneth Knowles. *Feminist literary studies: an introduction*. Cambridge University Press, 1990.

Sala, Núria Calafell. "Para-textos corporales: Sobre los cuentos de Silvina Ocampo." *Cuadernos de ALEPH* 2 (2007): 63-72

Saldívar, J. D. (1991). "The dialectics of our America" en *Do the Americas Have a Common Literature?* Gustavo Pérez Firmat (Editor). Duke University Press, 1990. Pp. 62-85

Salgado, Augusto. "Hybridity in New World Baroque Theory." *The Journal of American Folklore* 112-445 (Summer 1999): 316-331. Online. 27/11/2013

Sánchez Robayna, Andrés. "Barroco de la levedad." *Cuadernos del Círculo de Bellas Artes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1999. 115-124.

Sánchez, Brenda. "Resonancias de las Erinias esquíleas en 'La furia' de Silvina Ocampo." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 22 (2002).

Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

---. *La doublure (Doubling)*. Paris: Flammarion, 1981.

---. "La nueva inestabilidad". En: Sarduy, Severo: *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 9-52.

---. "Barroco" en *Obra completa. Tomo II*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores: Madrid, 1999. Pp. 1195-1262.

---. "Nueva inestabilidad." *Cuadernos del Círculo de Bellas Artes*.



Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1999. 75-80.

---. *El Barroco y el Neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

Semilla Duran, Maria Angelica. Silvina Ocampo: la perversión de la lectura. In: *America: Cahiers du Criccal* 17 1997, pp. 319-331.

Sgroi, Massimo. "F for Fake - Le percezioni mutanti" en *F for Fake* (Editor Massimo Sgroi). Cerbara: Editori Internazionali Riuniti, 2013.

Silva-Cáceres, Raúl H. *El árbol de las figuras: estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. Lom Ediciones, 1997.

Showalter, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

---. *The new feminist criticism: essays on women, literature, and theory*. Pantheon Books, 1985.

---. *Hystories: Hysterical epidemics and modern media*. Vol. 2. Columbia University Press, 1998.

Solorza, Paola Susana. "Belleza y abyección: la representación del cuerpo femenino en la narrativa de Silvina Ocampo." *Errancia. Revista de Psicoanálisis, Teoría Crítica y Cultura* 2(2014).

Taylor, Valerie H. "Food Fetish: Society's Complicated Relationship with Food." *Canadian journal of diabetes* 37 (2013): S221.

Tomassini, Graciela. "Complejidad de las formas narrativas en Autobiografía de Irene, de Silvina Ocampo." *Anales de literatura*

*hispanoamericana*. No. 12. 1983.

---. "La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo." *Anales de literatura hispanoamericana*. No. 21. 1992.

---. "Mariposas nocturnas: fragmento, reescritura y minificción en Ejércitos de la oscuridad, de Silvina Ocampo." *Cuadernos del CILHA* 11.2 (2010): 38-47.

--- El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1995

Todorov, Tveztan. *Introduction à la littérature fantastique*. París, Seuil, 1970.

---. *La conquista de América: el problema del otro*. Siglo xxi, 1987.

Ulla, N. Encuentros con Silvina Ocampo. Buenos Aires: Leviatán, 1982.

---. "Relaciones asociativas en Cornelia frente al espejo de Silvina Ocampo." *América: Cahiers du CRICCAL* 17.1 (1997): 333-344.

Valenti, Nora. "El camino de la reescritura en algunos cuentos de amor de Silvina Ocampo" *Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani] I* (2002): pp.445-458.

Verea, Cristina Palomar. "'Malas madres': la construcción social de la maternidad." *Debate feminista* 30 (2004): 12-34.

Vincent, Jouve. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF (1992).

Waldron, John V. *The Fantasy of Globalism: The Latin American*

*Neo-Baroque*. Lexington Books, 2013.

Weldt-Basson, Helene Carol. *Subversive silences: nonverbal expression and implicit narrative strategies in the works of Latin American women writers*. Associated University Press, 2009

Wilson, S.R. "Art by Gender: The Latin American Woman Writer." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6.1 (1981):135-137.

Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Barcelona: Espasa, 2011.

Wood, J. T. "Feminist standpoint theory and muted group theory: Commonalities and divergences". *Women & Language*, 28(2) (2005): 61-64

Zamora, Lois P. *The Inordinate Eye: New World Baroque and Latin American Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

---. *The Usable Past: The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

--- -, and Monika Kaup. *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

---. *La Construcción del Pasado*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.

---. "Movable Boundaries: Public Definitions and Private Lives" en *Contemporary American Women Writers. Gender Class and Ethnicity* (Editora Lois Parkinson Zamora). London: Longman, 1998.

Zapata, Mónica. "No me digas nada: yo te diré quién eres": El engranaje de la estereotipa y el horror ocampianos." *Orbis*

*Tertius* 9.10 (2004).

Zeisler, Andi. *We were feminists once: From riot grrrl to CoverGirl, the buying and selling of a political movement*. Public Affairs, 2016.

Ziska, Marcy. "'Embodied cognition" y el análisis de la construcción del ser en Segismundo: Una mirada contemporánea a "La vida es sueño" de Calderón," *23rd Annual Symposium on Hispanic and Luso-Brazilian Literature*. University of Arizona 22 Feb. 2013.

### **Documentales, películas y series**

*Memoria y violencia en Borges. Borges por Piglia. Borges, un escritor argentino*.. Clase magistral de Ricardo Piglia, episodio 2, Biblioteca Nacional Mariano Moreno y Televisión Pública Argentina, Septiembre 2010. Online [Recuperado 16/12/2016] <https://goo.gl/2nmULF>

Jacques Lacan. *La psychanalyse réinventée*. Dir. Elisabeth Kapnist y Élisabeth Roudinesco. Arte France 2001. Documental.

### **Prensa online y blogs**

@bruceholsinger. "This one is AMAZING. "My wife" did his paleography for him: transcribed, edited, and corrected from 16th-c. editions. #ThanksForTyping." Twitter, 26 mar. 2007, 6:12 am. [Último acceso: 26/03/2017]  
[twitter.com/bruceholsinger/status/845986748274561024/photo/1](https://twitter.com/bruceholsinger/status/845986748274561024/photo/1)

Cruz, G. "Ten questions for Guillermo del Toro". *Time magazine*. 05/09/2011. [Recuperado 01.02.2016] <https://goo.gl/jK0NrV>

Faircloth, Mary. "Men Are Apparently Adopting Ambiguous Pen Names to Sell Psychological Thrillers to Women." *Jezebel*. 17 Jul. 2017. <http://jezebel.com/men-are-apparently-adopting-ambiguous-pen-names-to-sell-1796983376> [Último acceso: 18/07/2017]

Guerriero, Leila. "Isabel Allende: la latina más vendida". *Revista La Nación*, 31/08/ 2003. [Último acceso: Mayo 2015] <https://goo.gl/xW9ZzU>

Mariana. "Silvina frente al espejo" *Los Andes, Suplemento de Cultura*, 12 Dic. 2013. Online. [Último acceso: Nov. 2016] <http://www.losandes.com.ar/noticia/silvina-frente-espejo-755960>

Moreno, María, "Frente al espejo" *En Página 12*, 12/10/2005. [Recuperado el 12/05/2017.] <https://goo.gl/GUVDYx>

Pizarnik, Alejandra. "Dominios ilícitos". *Revista Sur*. 1966. [Recuperado 18/03/2017] <https://goo.gl/Z9BS3N>

Rabin, Nathan. "The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: *Elizabethtown*." *Avclub*, 25 ene. 2007. Online. [Fecha de consulta: [12/04/2017]

[www.avclub.com/article/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-emeli-15577](http://www.avclub.com/article/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-emeli-15577)

Traba, Marta. "Hipótesis sobre una escritura diferente". *Por la Matria*, 16 ago 2008. Web. [Último acceso: Marzo 2015] <http://porlamatria.blogspot.it/>

Unamuno, P. "Victoria Ocampo: editora, mecenas... y escritora." *El Mundo*, 9 Jul. 2016 [Recuperado el 23/11/2017] <http://www.elmundo.es/cultura/2016/07/09/577fc2f5e5fdeaac5e8b45a0.html>

"Mary E. Frye". *The Times*. London, United Kingdom. 5 November 2004. [Recuperado 16/06/2017] <https://goo.gl/XQhNZo>



