



Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea (A-1369)

Formación del corrector y redactor literario especializado en textos académicos, periodísticos y literarios

EL SECRETO MEJOR GUARDADO

UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA LITERARIA DE SILVINA OCAMPO

Autor: Claudia Mosovich

Tutor: Martín García Sastre

Fecha de entrega: 24 de noviembre de 2009

No soy sociable, soy íntima.

Soy apenas yo misma. Soy Silvina.

Fui y soy la espectadora de mí misma.

Prisionera, perdida, siempre esclava de tu felicidad.

Silvina Ocampo

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	5
CARACTERÍSTICAS GENERALES	
LA CRONOLOGÍA	11
LA ESCRITURA	15
LA IMAGINACIÓN	20
EL DESCONOCIMIENTO	22
FACTORES DE INFLUENCIA	
LA INFANCIA	32
EL ARTE Y LA NATURALEZA	37
LOS IDIOMAS	45
LAS CARTAS	48
TEMAS PRINCIPALES	
EL AMOR	53
LA VENGANZA	60
	3

LA MAGIA	62
LA CRUELDAD	71
OTROS TEMAS RECURRENTES	
EL <i>KITSCH</i>	82
LA IMAGEN REFLEJADA	92
LAS CONFESIONES	99
LA VEJEZ	103
CONCLUSIÓN	107
ANEXO 1: BIOGRAFÍA DE SILVINA OCAMPO	112
ANEXO 2: FRASES DESTACADAS DE LA ESCRITORA	117
ANEXO 3: RASGOS SOBRESALIENTES DE SU PERSONALIDAD	119
ANEXO 4: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS ENTRE HERMANAS	121
ANEXO 5: IMÁGENES FOTOGRÁFICAS DE SILVINA OCAMPO	123
ANEXO 6: MATERIAL GRÁFICO	125
BIBLIOGRAFÍA	127

INTRODUCCIÓN

El título *El secreto mejor guardado* del presente trabajo de investigación alude a tres aspectos muy definidos en la vida y obra de la escritora Silvina Ocampo. El primero se refiere a la poca difusión y conocimiento que tuvo su literatura, tanto en el ámbito editorial como en el académico. El segundo, a su carácter tímido, reservado e introvertido, que no contribuyó a mostrar el valor y riqueza de su narrativa. Y el tercer aspecto representa el misterio como una de las principales características de los temas de sus relatos.

Silvina Ocampo es una autora que no tuvo su debido espacio y a la que la historia literaria argentina ignoró o trató con condescendencia. Su obra no fue valorada ni se le otorgó la merecida atención y estudio. En la actualidad, se corrobora la general sensación de injusticia que ha padecido la producción literaria de una escritora sumamente original en las letras hispanoamericanas, que tuvo las puertas del canon cerradas para ella durante mucho tiempo.

Una de las características sobre las que se pone el acento en la obra de la autora es la excentricidad, atributo que la propia Silvina se encargó de marcar, escribiendo desde los bordes para aprovechar al máximo el resquicio y el silencio que le imponía el sistema en el que se encontraba prisionera.

También notorio en su narrativa es el exceso, que caracterizó a una escritora que se encontraba inmersa entre coordenadas que sus pares masculinos definían como sobrias y medidas.

En la producción de Silvina Ocampo, tanto en la narrativa como en la poesía, vive siempre lo imaginario. La autora es una fervorosa escritora de literatura de imaginación.

La obra de Silvina es un nuevo modo de representación literaria y, a su vez, ya sea por la originalidad y desenfado con que aborda los temas, por los procedimientos formales

o por el uso irreverente de la sintaxis y del lenguaje, constituye una expresión singular dentro de la literatura argentina.

En cierta oportunidad, luego del fallecimiento de la escritora, su esposo Adolfo Bioy Casares, comentó: “Silvina escribía como nadie, en el sentido de que no se parece a nada de lo escrito y creo que no recibió influencias de ningún escritor. Su obra parece como si se hubiera influido a sí misma”.¹

Silvina Ocampo, escritora fecunda, ha diseminado su quehacer entre textos poéticos, narrativos y teatrales, donde la transgresión está siempre presente, como una sorpresa que desvía la fácil espera del lector y la frustra. Dueña de una imaginación que el paso de los años y el ejercicio de la escritura fueron perfeccionando, su discurso alcanza un nivel de audacia, talento y originalidad poco frecuentes.

Su obra narrativa y poética aborda diversas modalidades de lo fantástico. La metamorfosis, uno de los recursos más preciados de los cuentos maravillosos, interviene en los textos de la escritora, acaso como huella de las lecturas de su infancia (Andersen, Perrault y los hermanos Grimm, entre otros).

Cuando le preguntaron a Silvina cuáles eran los temas constantes que definían su obra, la escritora señaló:

El amor, el tiempo, la confusión de sentimientos y las complicaciones en las relaciones humanas están siempre presentes. Hay otros temas que no quiero abordar, pero que vienen inevitablemente a mi encuentro: la venganza, los celos, el dominio de un ser sobre otro, el engaño. (Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 2002: 15).

La autora tuvo en cuenta, asimismo, los viajes del intelecto, interrogándose por el origen de las cosas, los motivos más abstractos y religiosos, y los comportamientos

¹ M. Russo (1994) “Recuerdos de Adolfo Bioy Casares”, *Página 12*, 11 de septiembre, p.15.

humanos y animales. Las meditaciones, los estudios de filosofía y la actividad con el dibujo y la pintura colaboraron con el desarrollo de temas enlazados en un minucioso despliegue de conjeturas y afirmaciones que se desplazan y se corrigen continuamente.

La perversidad, el humor, las inquietantes desviaciones de lo real, el horror que puede acechar en lo cotidiano, el mundo secreto de los árboles y de los animales, y los insospechados recursos de la infancia aparecen de manera recurrente, y bajo situaciones inesperadas, en sus cuentos y poemas.

El principal objetivo del presente trabajo de investigación se compone de tres elementos fundamentales: lograr un acercamiento a la obra de Silvina Ocampo y conocer aspectos no tan develados de su literatura; reunir, en un solo documento, información diseminada y difícil de encontrar; y despertar el interés para futuras investigaciones sobre temas específicos de la obra literaria de la escritora.

El trabajo está dividido en cuatro grandes capítulos. En el primer capítulo, se desarrollarán las características generales de la obra literaria de Silvina Ocampo: un recorrido histórico desde sus primeros libros publicados, las particularidades de su escritura, la imaginación como elemento clave de su producción y la poca difusión de sus textos.

El segundo capítulo tratará los aspectos de su vida que tuvieron gran influencia en su literatura: la infancia y la figura de su madre; las artes plásticas, la música y la naturaleza; los idiomas extranjeros aprendidos antes que el español y su pasión por escribir cartas.

En el tercer capítulo, se encontrarán los temas principales que componen su vasta obra literaria: el amor, la venganza, la magia y la crueldad. En el cuarto y último capítulo, se completará la investigación con otros temas recurrentes e importantes de su producción: el *kitsch*, la imagen reflejada, las confesiones y la vejez.

Luego de la conclusión, el anexo del trabajo presenta una biografía detallada de la escritora y atributos destacados de su personalidad y de sus experiencias de vida, que integran el recorrido y enriquecen el acercamiento a su obra literaria.

CARACTERÍSTICAS GENERALES

LA CRONOLOGÍA

El surgimiento de la vocación artística puede evidenciarse en las formas más diversas: a veces, el autor no encuentra su modo de expresión, se mueve vacilante entre diferentes artes sin llegar a identificarse plenamente con ninguna de ellas. Esto es lo que le sucedía a Silvina Ocampo cuando sintió que necesitaba expresarse estéticamente. Dotada para la plástica y para las letras, “dibujaba lo que no podía escribir y escribía lo que no podía dibujar”, señaló en cierta oportunidad. (Ulla, *Invenciones a dos voces*, 2000: 64).

Finalmente, optó por la ficción, y así comenzó un largo camino que le deparó innumerables satisfacciones. En todos los textos de la escritora se destaca la riqueza de imágenes forjadas para transmitir una idea. Su literatura tiene mucho de dibujo, de colores vívidos que se ensamblan.

A lo largo de los años de su práctica en la escritura, Silvina Ocampo fue desdeñando la fidelidad a la poética clásica a la que había adherido en sus comienzos y, de esta manera, traspasó los límites de los géneros literarios. Hacia fines de la década del cincuenta y durante la década del sesenta, a escritores como Silvina no se les admitía lo fantástico de su narrativa. El desdén por la imaginación respondió al sojuzgamiento artístico que proponía una estética limitada para representar la realidad social de América Latina. Por razones ideológicas, el deber del realismo exigía cumplir con la estética del compromiso y trataba con mayor interés la literatura testimonial.

Hacia 1960, la narrativa del Río de la Plata exhibía una escritura cuidadosamente construida en novelas y cuentos que se alineaban a la tradición literaria, pero ya empezaba a advertirse, con timidez, la insistencia del discurso autobiográfico en escritores como Silvina Ocampo y Julio Cortázar.

Silvina comenzó a escribir en una época en que se desconfiaba de las obras de imaginación y se exigía una fidelidad rigurosa al referente. Entre la tradición y la vanguardia, la escritora se sitúa como una de las pocas voces femeninas que abren un camino a nuevas formas de expresión literaria.

En 1937, Silvina Ocampo publica su primer libro de cuentos: *Viaje olvidado*. En éste se reúnen la fantasía, la búsqueda de lo extraño dentro de lo real y algunos relatos de tono autobiográfico, elementos constitutivos de todos sus textos. Influida por la literatura de Lewis Carroll, Katherine Mansfield y, seguramente, por el surrealismo que vivió junto a sus maestros de pintura, la autora se refiere con el título del libro al cuento homónimo (en el que una niña intenta recordar el momento de su nacimiento) y forma un tejido de imaginación pura sobre la base de una típica duda infantil.

Este primer libro de Silvina fue publicado por la editorial Sur. Y es en la revista *Sur* donde se realizó la primera crítica. La escribió Victoria Ocampo. Más que la de una intelectual que ejercía su oficio, su actitud es la de una hermana mayor.

Victoria comenta acerca de *Viaje olvidado* en la revista *Sur*, de la que fue fundadora: “En la escritura de Silvina se advierte una atmósfera que le es propia, donde las cosas más disparatadas, más incongruentes, están cerca y caminan abrazadas, como en los sueños”. (Ulla, *Invenções a dos voces*, 2000: 94).

Victoria es la directora de *Sur* y la primogénita de la familia. Desde esa doble autoridad, ejerció una doble censura: no podía perdonarle a su hermana menor que le “sacara la lengua a la gramática”, que su sintaxis “pareciera tener tortícolis”; pero, sobre todo, no le perdonó que los recuerdos de Silvina no coincidieran con los suyos:

Hace mucho tiempo que conozco a Silvina Ocampo. Hasta recuerdo mejor que ella ciertos acontecimientos de su vida: su bautismo, por ejemplo. En esa ceremonia yo era, después de ella, el personaje más importante, como que era yo quien la sostenía sobre la pila bautismal. Los recuerdos de Silvina Ocampo son recuerdos enmascarados de

sueños; sueños de la especie que soñamos con los ojos abiertos.
(Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 2002: 65).

Resulta interesante esta reseña por lo que Victoria revela acerca de su hermana: Silvina es la que transgrede la realidad y también la sintaxis; la que ve las cosas, y a la gente, distorsionados a través del vidrio de una claraboya. En rigor, es la que hace literatura en el sentido más cabal, más creador, más artístico de la palabra.

Los textos de *Viaje olvidado* componen una sucesión de anécdotas mínimas, irrupciones fugaces del recuerdo donde, como en los sueños, toda causalidad narrativa es abolida. Una mirada sonámbula fragmenta la trama y las jerarquías, y las diluye.

En este libro, el juego con lo autobiográfico presenta el singular fenómeno de una persona disfrazada de sí misma. Los textos tejen imágenes y voces fuera de todo orden causal y producen un lenguaje que no busca terminar de componer una historia, como si fuera un encadenamiento asociativo de motivos sin un plan previo aparente.

Viaje olvidado refleja un universo privado y doméstico donde los dominios (realidad e irrealidad, sueño y vigilia) se contaminan con irrupciones que develan la presencia de lo otro en lo familiar y desestabilizan toda certeza. Se trata de un mundo donde toda categoría pierde su precaria identidad y donde se revela la presencia de su opuesto. Nada en los relatos legitimará un sentido, nada procurará alguna certeza tranquilizadora.

Este libro reúne, en gran medida, los materiales básicos sobre los cuales la autora volverá a trabajar en forma diversa a lo largo de su generosa producción: el amor, la crueldad, el conocimiento y el poder de lo sobrenatural. Sus discursos poéticos, narrativos y dramáticos se impregnan por igual de esos núcleos semánticos.

Desde entonces, Silvina Ocampo escribe en forma continua poemas, cuentos, traducciones, novelas y obras dramáticas. Pero no publica con el mismo ritmo de su

escritura, y no se presta a entrevistas ni a publicidad, con los consiguientes efectos que esto trae aparejado: la inexistencia, en gran medida, de trabajos críticos sobre su obra y un pequeño número de lectores.

Tras once años sin publicar narrativa, pese a seguir escribiendo permanentemente y con varios proyectos a la vez, en 1948 se editó *Autobiografía de Irene*. Este segundo libro de Silvina reúne sólo cinco narraciones, entre ellos la *nouvelle* “El impostor”, llevada al cine en varias oportunidades.

Los textos de *Autobiografía de Irene* expanden una idea recurrente en Ocampo: la imaginación puede constituir un saber anticipado del futuro. En los relatos de este libro aparecen tonos y tópicos que provienen de la tradición de la alta literatura. El juego de lo autobiográfico aparece aquí mediante una puesta en escena de las escrituras del *yo*, a través de la apelación a diferentes géneros.

Por medio de la transformación del tiempo, estos relatos cuentan el recuerdo de lo que vendrá y juegan con la identidad del sujeto de la escritura, mediante la circularidad de un relato que el lector no puede terminar de atribuir a alguna instancia enunciativa. En *Autobiografía*, el trabajo con la memoria deviene la materia misma de las narraciones.

Como si su juego del escondite se complaciera en el gusto por las simetrías que reflejan sus textos, nuevamente la escritora esperó once años para dar a conocer su tercer libro de cuentos: *La furia* (1959). Dos años después se publicó su cuarto libro, *Las invitadas* (1961). Se trata de dos colecciones de más de treinta relatos cada una, que tal vez puedan pensarse como sus libros de la madurez, donde aquellos elementos y recursos con los que Silvina había experimentado en sus dos primeros libros encuentran su punto exacto. Tal vez podrían pensarse las dos primeras obras narrativas de Ocampo como un laboratorio estético cuyos hallazgos son puestos a funcionar plenamente a partir de *La furia* y de *Las invitadas*.

De alguna manera son estos libros canónicos de la narradora aquellos más transitados por la crítica. Estos textos presentan una multiplicidad de sentidos e identidades que caracterizan a objetos, nombres, cuerpos y sujetos que circulan por los relatos. Es en estos libros donde las metamorfosis ingresan de manera decisiva en la narrativa de la escritora. En los cuentos de Silvina, las transformaciones siempre son simétricas, perfectas y, por ello, más perturbadoras.

Silvina, tal como ella misma había comentado en las pocas entrevistas concedidas, se sentía especialmente cómoda escribiendo cuentos: “Para mí el cuento es lo más importante que existe en literatura. Es el género que más me gusta. Yo creo que el cuento es superior a la novela, como género, digo. El cuento es lo primero que ha existido en la literatura. Es como algo que inicia todo, es genético, diríamos”. (Giardinelli, 1993: 121).

El lenguaje corriente tiene una presencia considerable en un largo tramo de la narrativa de esta escritora. Especialmente, algunos cuentos de *La furia* presentan coloquialismos que establecen una marcada diferencia con los textos del libro *Autobiografía de Irene*.

En *La furia* y en *Las invitadas*, la autora ajusta zonas que moldearon la escritura de los últimos libros publicados: *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988). Estos volúmenes son colecciones de miniaturas, de fragmentos mínimos que contienen la totalidad a la manera de una metáfora de la estética de la autora: se trata de relatos muy breves, donde todo sentido común ha sido abolido.

En *Cornelia frente al espejo*, las miniaturas son precedidas por la extraña *nouvelle* que da título al libro, un largo diálogo que Cornelia mantiene con su imagen reflejada en un espejo, en un vacío referencial que da autonomía a su mundo y que provee una clave de lectura a las miniaturas que le siguen.

En su obra literaria, la autora se introduce en el mundo de los niños y, sin ninguna máscara de idealización, descubre la maldad, el odio y la venganza que suelen convivir en ellos con la ternura y con la ingenuidad.

Si los relatos de *Viaje olvidado* parecían más bien pequeños pantallazos de la memoria deformados por la imaginación, sus siguientes colecciones (*Autobiografía de Irene* y, en especial, *La furia* o *Los días de la noche*) conservan un poco más la estructura tradicional del cuento y muestran a una Silvina Ocampo más prototípica.

Metamorfosis, ironía, figuras persecutorias y humor negro marcan esta serie de relatos, donde aparecen incesantes galerías de personajes y contextos dominados por pasillos y patios de grandes caserones, así como por la enigmática presencia de niños ligados al horror y a la crueldad, como víctimas o victimarios, según la ocasión.

La obra poética de Silvina oculta los mismos mitos que sus textos en prosa, y los muestra, los desplaza y los condensa. Su arte en poesía se nutre de la imaginación que deforma lo real. La metamorfosis, que transforma a grandes y a chicos, se encuentra en especial en sus textos: “Escribo más naturalmente prosa que poesía. Me gusta más. La poesía es como una especie de regalo que viene de repente. Aunque no creo, como Borges, que existan temas que sólo pueden ser para un cuento y otros para un poema”.²

En un principio, su labor poética estuvo dominada por los metros clásicos y por rimas inocentes, muchas veces dedicadas a la descripción y la exaltación de la belleza de elementos naturales, como las plantas (confesa pasión de la escritora), tal como se puede apreciar en *Espacios métricos* (1945) o en *Los sonetos del jardín* (1946) que, tras el poemario *Enumeración de la patria* (1942), siguieron al libro de cuentos *Viaje olvidado*. Sin embargo, posteriores poemarios como *Los nombres* (1953), *Lo amargo por dulce* (1962) o *Amarillo celeste* (1972) muestran un verso más elaborado y, a su vez, desinteresado por el clasicismo.

² M. Pichon Rivière (1974) “Así es Silvina Ocampo”, *Panorama*, 25, p.6.

La carta y el diario son géneros de uso frecuente en la autora. Una y otro permiten la utilización de la primera persona, que crea en el lector cierta expectativa frente a lo autobiográfico y le ofrece al autor otra ilusión: la de enmascararse. Detrás de la voz de la primera persona, sin desdoblamiento, la escritora se constituye en una de las tantas dispersiones de su identidad y abarca zonas de lo real, que parecen distantes sin la exhibición del simulacro. Esto, además, le permite a la autora jugar con el sexo del sujeto de la enunciación: tan pronto es un hombre, tan pronto es una mujer.

Mediante la utilización del discurso autobiográfico, la escritora descubre los diversos niveles de lengua que las búsquedas de la escritura suelen imponer. Con el cuento-carta se pueden oír voces muy diversas, como las de los niños con sus diferentes variedades lingüísticas y culturales.

La aventura que inicia el discurso autobiográfico hace suponer a quien lee que, siendo una mujer la autora del relato, lo es también el sujeto de la enunciación, pero muchas veces surge el equívoco. Ella se muestra y, después de que el lector ha transitado suficientemente su narrativa, éste se queda alerta ante el descubrimiento del sujeto masculino o femenino.

LA ESCRITURA

Uno de los aspectos más interesantes en la narrativa de Silvina Ocampo son los procedimientos con los que organiza sus materiales. Un movimiento preciso y variado de la forma acompaña los excesos del contenido. Los pocos ensayos críticos sobre su obra han señalado la dificultad de fijar un sentido unívoco a sus textos, han marcado el desplazamiento simultáneo por los planos de representación de lo real y de lo fantástico, han argumentado que sus escritos repiten lo que se sabe desde el comienzo y, también, que en ellos todo está sugerido, no dicho.

Se ha subrayado en la literatura de Ocampo la anomalía, la transgresión, la agramaticalidad, la particular sintaxis, la saturación de cursilería y la ilegalidad planteada como obediencia a la norma. Una literatura tardíamente reconocida a causa de una combinación de sabiduría e inocencia, crueldad, mesura y complejidad, que involucra al lector directamente. Silvina dice acerca del lector:

El lector interviene en el texto, es un colaborador. Yo no sé si al lector le gusta eso, porque hay que pensar en el lector. Yo nunca pensaba, pero siempre se tiene un lector que uno prefiere: es una persona amiga que uno quiere mucho y que ha sentido lo que uno escribe. De pronto uno escribe para esa persona (una persona a la que se ama), y surge también un mundo de lectores que no se esperaba. A Bioy lo tengo muy presente cuando escribo. Es como si hablara con él a través de la escritura. Trato de evitar ciertas cosas que sé que no le gustarían. Cuando él me hace una crítica, me prueba de alguna manera que está muy mal la frase que he hecho, el párrafo o el poema que he escrito, y me lo dice sinceramente. Para él naturalmente escribo y también para otras personas. Yo creo que el lector se vuelve algo universal en el mundo. (Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 2002: 23).

La configuración textual en la obra de Silvina permite que forma y materia se amalgamen; un cuento indica otro cuento; en muchos casos, un fragmento condensa los temas principales de su narrativa. En los relatos de la escritora, la voz del narrador se confunde, en muchos casos, con la voz del autor. La constante fluctuación del punto de vista, el vertiginoso cambio de la referencia de los deícticos, las digresiones y la singular representación de la coordenada temporal caracterizan a los cuentos de Ocampo. Ella lo explica de esta manera:

Hay veces en que me meto en un cuento sin saber cómo va a terminar, me basta con una idea que me ha deslumbrado, un personaje que me ha gustado, una época, un lugar, un país, cualquier cosa de ese tipo; pero otras veces pienso un cuento total. Es decir, que lo he armado casi en su totalidad. Y es peligroso porque vos lo tenés adentro tuyo y te parece que ya existe, que es un objeto sólido ya hecho; y es peligroso que lo cuente o lo comente porque después soy capaz de no escribirlo, pues ya vive fuera de uno. El cuento es como una relación ilícita que no hay que mostrar. Algo íntimo, uno quiere estar en el cuento, estar a

solas con el cuento, para saborearlo y para darse a él. Si compartís el argumento antes de escribirlo o mientras lo escribís, la historia pierde su fuerza. (2002: 30).

El deslizamiento sutil por las distintas acepciones de un mismo término en el transcurso de la narración, el uso de cristalizaciones del lenguaje con ínfimas variaciones para desestabilizar su sentido, la intención de privilegiar la literalidad de los lugares comunes o de sostener situaciones en las que los personajes dialogan y se enfrentan en simultáneo con el doble sentido del lugar común (literal y metafórico), y el encadenamiento vertiginoso de figuras retóricas, todos son procedimientos de la literatura de Silvina que producen los efectos de *iridiscencia* y *multiplicidad de sentido* de sus textos. Asimismo, a la escritora no le agrada ahondar demasiado en los detalles de los argumentos de sus relatos:

Hay muchas personas a las que les gusta muchísimo lo que yo he escrito pero, si indago un poquito, me doy cuenta de que mis cuentos los han entendido a medias porque los han leído distraídos, y yo actualmente tengo una manera de escribir que no hace muy claras las cosas. Por incorrecciones gramaticales no, sino porque no me gusta la explicación. Me parece que no hay que estar explicando todo el tiempo porque un cuento se transforma en otra cosa. No hay que insistir con las explicaciones. (2002: 38).

Se produce una mezcla entre lo real y lo imaginado, lo vivido y lo recordado. Silvina distingue ese contraste entre recuerdos y sueños, donde las cosas más disparatadas, más incongruentes están cerca y caminan abrazadas: “Mis personajes son muy soñadores. Seguramente los sueños tienen mucha más influencia de lo que uno cree. Hay como una nostalgia del sueño. En realidad es un alimento el sueño, por eso nos gusta tanto dormir. Es que sabemos que vamos a soñar, el sueño nos hace descansar”. (2002: 43).

Este entrecruzamiento de orden es el que sustentará toda su obra como un operativo de producción, como una máquina de invenciones. En un vaivén, recorrido que fluctúa entre lo real y lo fantástico, lo maravilloso, lo sobrenatural y lo inquietante, la escritora explora distintas posibilidades narrativas, poéticas, y aun dramáticas. Los resultados son

siempre desconcertantes para el lector y para la crítica: lo que se esperaba leer se da junto a lo que no se esperaba leer pues, cuando se creía estar en el terreno firme de la representación realista y cotidiana, un desvío, una aparición, un cambio abrupto o la conducta exacerbada del personaje hacen recomponer toda la situación de lectura y la convención literaria. La autora continúa:

Me siento más reprimida cuando escribo en primera persona. Más consciente de mi subconsciente. En tercera persona es más mecánico el sistema, más distante, más construido, más elaborado. Lo otro es más interior. En primera persona se debe tener un tema muy íntimo, muy auténtico. (2002: 57).

Según Silvina, un escritor debía poseer el don de la observación, concentración, adivinación, sensibilidad, orden y pasión; también algo de espíritu crítico, una suerte de misticismo y una entrega total al trabajo:

Necesito escribir muchas horas seguidas cuando se me ocurre una idea. El trabajo me descansa. Cuando empiezo, me parece que no tengo energía para mucho tiempo, pero una vez que estoy metida, entro en una especie de máquina, de tobogán, que adquiere velocidad... porque el mecanismo de la escritura es muy lento, uno siente impaciencia por eso, por terminar algo, por pasar a otra cosa. Escribí mucho, en forma muy frecuente. Trato en lo posible de trabajar porque soy fácilmente haragana y me vuelvo tan contemplativa que nada reemplaza para mí la contemplación. Es como algo místico. En la contemplación no comprendo que uno se aburra. (2002: 59).

Entre los aspectos que destaca la autora sobre qué la lleva a escribir, se pueden mencionar, por ejemplo, la búsqueda de un orden diferente al que impone la vida; la inclinación a callar; el culto de la imitación, necesario para todo aprendizaje; ideas elementales de suicidio; una imagen indescifrable y perdurable de la infancia. Ella misma señala:

Yo considero que la inspiración sí existe. Uno la puede buscar desesperadamente. Si uno no está atento, es capaz de perderla. Pueden pasar días y días sin que la inspiración ni siquiera te mire, sin querer

hablar con vos, sin considerarte. El deseo de escribir es maravilloso, transporta. Sólo el placer de leer algo bien escrito puede ser el paraíso. El deseo de escribir algo es un paraíso superior, así se llega a la creación. Se vuelve una cosa desesperante. Siempre estoy escribiendo. Cuando estoy inquieta por algo, escribo poemas. Escribo en papelitos y los pierdo, viciosamente. Los meto en cajones. Tengo como para hacer un libro de esos papelitos. (2002: 66).

Si Silvina vive la indecisión entre escribir un argumento en prosa o en verso como una lucha interna, el conflicto se resuelve, a veces, escribiéndolo en las dos modalidades. Tal es el caso de “Autobiografía de Irene”, primero publicado como poema (1945) y luego como cuento (1948):

Todo quisiera escribirlo de distintas formas, todo. Hay una ubicuidad en mí que me hace sufrir mucho, y caigo en eso con mucha frecuencia. Las formas en que quiero expresar algo, ya sea prosa, verso o teatro son distintas. O bien cómo se van a desarrollar: si es un argumento o cómo son los personajes. Todo cambia en mí, busco todas las formas diferentes, y eso me hace sufrir mucho porque me quiero encauzar en una cosa. Y es como un túnel, no sabría cómo empezó, sé que es la manera de realizar algo con más fuerza. Me ha sucedido muchas veces, por eso algunas obras las escribo tanto en prosa como en verso. ¿Por qué? Es un enigma. (2002: 75).

Silvina escribía a mano, en hojas sueltas, cuadernos o libretas, y muy rara vez pasaba a máquina sus escritos. De ello se ocupaba, a partir de mediados de la década del cuarenta, Elena Ivulich, quien fue su secretaria durante casi cincuenta años. En general, un texto empezaba con apuntes sueltos (en ocasiones, en el primer trozo de papel que la autora tuviera a mano: una receta médica, un sobre usado, el reverso de una carta, etc.), o bien con un borrador manuscrito completo.

Ese material preoriginal, a veces disperso y de apariencia caótica, era pasado en limpio por la secretaria bajo la supervisión de la autora. Después de un promedio de tres o cuatro copias corregidas, se llegaba a un original próximo a su versión final, que usualmente era sometido a la revisión de Adolfo Bioy Casares, lector inaugural de toda la

obra de Ocampo. Las enmiendas o sugerencias de Bioy eran incorporadas, no siempre en su totalidad, en un último original que podía considerarse definitivo. (Iglesias, 2002).

LA IMAGINACIÓN

La producción de la escritora es reconocida principalmente por su inagotable imaginación y por su aguda atención a las inflexiones del lenguaje. Dueña de un estilo cultivado que sirve de soporte a sus invenciones, Silvina Ocampo disfraza su escritura con la inocencia de un niño, para nombrar, ya sea con sorpresa o con indiferencia, la ruptura de lo cotidiano, lo que instala la mayoría de sus relatos en el territorio de lo fantástico: “A la hora en que todo el mundo duerme, suceden las cosas más maravillosas y las cosas más terribles del mundo”. (Ocampo, *Las invitadas*, 1961: 23).

Mediante la transformación hace jugar lo imaginario y enmascara seres, animales u objetos para hacerlos vivir situaciones extrañas a favor de la ilusión literaria (en especial en los cuentos infantiles). Un objeto no sólo se transforma, sino que, a su vez, genera cambios en otras personas y cosas. Los cuentos infantiles que escribe Silvina son cuentos de animales mágicos, a veces humanizados, de metamorfosis extremas, que siempre desafían lo inverosímil.

La obra de Silvina Ocampo, su mundo imaginario, no supone en ningún caso un alejamiento, evasión o huida de la realidad, sino una verdadera y distinta aproximación a ésta. Se da una fantasía que, en vez de alejar al lector, lo acerca a la realidad y lo interna en ese segundo plano que los años, la costumbre y los prejuicios parecían haber ocultado definitivamente.

El experimentalismo narrativo no alcanza un grado extremo en su escritura, ni llega a anular todo contacto con lo real; se aleja de esa experiencia de lo real, abriéndose y relativizando esa realidad como una multiplicidad de sentidos, de verdades nunca firmes ni

inamovibles. Los relatos de Ocampo nunca concluyen totalmente, ya que la autora siempre trató de sembrar interrogantes más que de resolverlos y, mucho menos, trató de sacar conclusiones. De ahí, entonces, esos constantes finales abiertos y desconcertantes que inundan las páginas de sus volúmenes de cuentos.

En el grueso de su obra, son claros los perfiles vanguardistas, sobre todo en lo que tiene que ver con el rechazo a las normas genéricas y formales, con la negativa, en todos los planos posibles, a la convención. En lo que atañe a su relación con la verosimilitud realista, la narrativa de la escritora es una mecánica basada en la infracción y en el desvío. En la dialéctica constante que se juega, en el campo literario, entre ficción y realidad, los textos de Silvina Ocampo optan definitivamente por la ficción, entendida como *verosimilitud ficcional*, es decir, al margen de toda prueba de verdad o de realidad.³

Esto sitúa sus relatos en el centro de las experiencias vanguardistas y pone, en primer término, la imaginación o invención en la búsqueda constante de nuevas formas y expresiones narrativas. La irrealidad muestra una cara diferente del mundo real, donde los personajes de los relatos develan una constante inadecuación al mundo, cercana o lindante, en ocasiones, con algún tipo de demencia.

La narrativa de Silvina presenta vidas que no encuentran un destino que concuerde con su deseo. Sus personajes y procedimientos narrativos no hacen sino ofrecer una visión diferente del mundo, más íntima y más humana, marcada por una profunda preocupación por el hombre y su universo. Una escritura expresada en una constante crítica a los condicionamientos sociales y manifestada a través de la imitación paródica del realismo burgués, una aparente vulgaridad temática y bruscos cambios de tono, descensos y giros.

La invención, el orden de lo imaginario como vía de búsqueda constante de nuevas formas para la narración, ha sido la razón imperante en la narrativa de la autora, quien

³ M. Bermúdez (2003) “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia”, *Anales de la literatura española*, Universidad de Alicante, 16, p. 24.

desarrolló un ejercicio de escritura que parte de una concepción firme de la literatura como juego, como práctica de la imaginación. Desde aquí, la tradición es un punto de partida, un instrumento básico en tanto pueda ser modificado, reestructurado, reelaborado, para dar lugar a una nueva forma narrativa, capaz de abrir nuevos caminos y de originar sentidos novedosos e infrecuentes.

El humor en la escritura de Ocampo deshace las convenciones y, allí donde se tendería al dominio de la solemnidad o de la seria celebración, suele aparecer un signo de ruptura, que marca otra economía en el discurso. A su vez, el humor suele desplazar a la ironía.

Una de las principales constantes de la obra de Silvina es el trabajo con los modos de enunciación en sus relatos. Se generan diversas estructuras que, pese a su aparente simplicidad, revelan un intenso ejercicio con las formas.

La creación de diversas visiones imposibilita un sentido único y da lugar a una enunciación desconcertante. Se trata de una escritura que genera ambigüedad y contribuye a la disipación del sentido, disfrazándolo, difuminándolo y suscitando incertidumbre.

EL DESCONOCIMIENTO

La producción de Silvina Ocampo debería de haber ocupado un lugar más notorio en el país. El silencio que durante su vida la autora ejerce sobre sus datos biográficos o sobre aquellos datos que puedan aportar alguna colaboración personal al estudio de sus textos, la irregular frecuencia en la publicación de sus libros y la indiferencia total y decidida por publicitarse opinando sobre tópicos extraliterarios contribuyen a prolongar el misterio. Se trata de una escritora que desdeña la publicidad, muy ocupada (siempre estaba escribiendo, traduciendo y leyendo) y, fundamentalmente, tímida.

En las pocas entrevistas que concedió, se observaba muy bien de qué manera era fiel a negarse a dar informaciones, como las de su vida privada, por ejemplo. No solía tratar temas de su vida íntima; sólo se refería a ésta cuando respondía a la relación que podía tener con su trayectoria literaria.

Silvina Ocampo puede considerarse uno de los mayores narradores argentinos. Sin embargo, durante mucho tiempo (e incluso en la actualidad), es prácticamente imposible encontrar alguno de sus libros en las librerías. Como si no se le hubiera perdonado –en una época tan exhibicionista y donde la imagen lo es todo– su tendencia a negarse a los reportajes, a taparse la cara para las fotos, a arrinconarse en las reuniones.

Recién en 2003, en ocasión del centenario de su nacimiento, Silvina se convirtió en una escritora de cierta fama. Más conocida que leída, ha llegado a ser lo que su timidez jamás hubiera permitido: una escritora que los medios difunden, mencionan o evocan.

En los últimos años, se han abierto y diseminado por el mundo nuevos públicos que recibieron, con reconocimiento y placer, una obra literaria que se ofrecía sólo a la lectura de un grupo reducido de interesados.

El lugar de Silvina Ocampo en la cultura argentina ha sido indicado, en especial, por referencias a sus relaciones familiares o afectivas. En entrevistas o artículos de difusión sobre su obra, se la presenta como la hermana menor de Victoria Ocampo, como la esposa de Adolfo Bioy Casares o como la amiga de Jorge Luis Borges.

Su imagen se opaca entre estos dos grandes hombres de la literatura argentina; su rostro aparece semioculto por un primer plano de sus manos; sus respuestas ingeniosas ensayan gestos de rebeldía, de inteligencia y de sensibilidad. El haber vivido rodeada de estas figuras de semejante talla le dio la libertad para cultivar, al amparo de una penumbra fecunda, su irreductible singularidad. Nunca aspiró a ser una figura pública.

En palabras de Juan Rodolfo Wilcock, con quien escribió *Los traidores*, “Borges representaba el genio total, ocioso y perezoso; Bioy Casares, la inteligencia activa; entre ellos dos, Silvina Ocampo era la Sibila, la Maga, que les recordaba en cada movimiento y en cada palabra la singularidad y el misterio del universo. Juntos formaban una trinidad divina”.⁴

En la primera mitad del siglo XX, persistían las limitaciones para el desarrollo de las mujeres en varios campos. La restricción de la educación alcanzaba a las niñas de la alta burguesía argentina a principios de siglo; ser universitario, por ejemplo, era prerrogativa de los hombres. Para las mujeres de la época, escribir era tan escandaloso como manejar un auto por las calles de Buenos Aires. La sociedad imponía límites a la mujer que pretendiera dedicarse a la literatura.

Primero fueron admitidas como poetisas (por la cuestión de la magia de las palabras, la intuición y la irracionalidad), pero no debían incursionar en la narrativa. Silvina ignora esta restricción. Si bien la poesía es importante en su obra literaria, lo primero que publicó son cuentos; escribió cuentos durante toda su vida, y son sus cuentos los que provocaron y desestabilizaron todo pacto existente. Tuvo la osadía de incluirse en un género que no admitía de buen grado las voces femeninas.

La obra de Silvina (narrativa, poesía, cuentos infantiles, teatro y traducciones) atraviesa cincuenta años de la literatura argentina. Su primer libro, *Viaje olvidado*, fue publicado en 1937 por la editorial de la revista *Sur*; el último, *Cornelia frente al espejo*, en 1988, por la Editorial Tusquets.

La continuidad de las ediciones, tanto en el país como en el exterior, no concuerda con la indiferencia que durante un tiempo prolongado la crítica manifestó por su obra. Tampoco concuerda con el desconocimiento del público, ni con el desinterés de los editores

⁴ Bianciotti, H. (1998) “Juan Rodolfo Wilcock. La felicidad del poeta”, *La Nación*, 1.º de febrero, 14.

por reeditar aquellos libros agotados e inhallables hasta 1999 –año en que la editorial Emecé publicó los *Cuentos completos*–. Enmarca este panorama la decisión de la escritora de llevar una vida celosa de su privacidad, distanciada de las reuniones sociales y de los eventos culturales.

Y, si bien a partir de los años ochenta, la crítica había empezado a considerar la singularidad de su estilo narrativo y distinguía la importancia y solidez de su obra en el contexto de la literatura argentina, habían pasado muchos años de incompreensión y de silencio.

La década del setenta es ilustrativa para marcar el desfase entre las distintas ediciones de su obra y la repercusión que éstas tuvieron. En 1970 aparece una antología de cuentos en Venezuela, con prólogo de Edgardo Cozarinsky; en 1973 y en 1976, importantes antologías se publican en Italia, una de las cuales tiene prólogo de Italo Calvino; en 1974, con un prólogo de Borges y con una introducción de Calvino, se edita una selección de cuentos en Francia.

En Buenos Aires, en 1970, se publica el libro de cuentos *Los días de la noche*; en 1975, se reedita *Autobiografía de Irene* y, en 1976, *La furia y otros cuentos*, uno de sus libros más importantes. En 1972 aparece el último de sus siete libros de poemas, algunos de los cuales habían sido premiados.

Tomada como testigo, ésta es una década relevante en la producción y publicación de la obra de Silvina Ocampo; sin embargo, son notables la escasa repercusión en el público del país, y la indiferencia y mezquindad en el reconocimiento de su literatura, valorada por ese entonces sólo por un pequeño grupo de escritores o lectores sutiles.

Algunos manuales de literatura hispanoamericana muestran cierto conformismo al explicar la obra de Silvina por asociaciones obvias y por rasgos compartidos con otros escritores. En aquéllos no se identifica lo singular de la producción de la autora, ese tono reconocible, nada monocorde, capaz de variaciones y de distintos registros.

Jorge Luis Borges indica en una precisa síntesis: “Es curioso que sea yo, cuya manera de narrar consiste en retener sólo elementos esenciales, quien presente una obra tan sabia, tan irisada, tan compleja y mesurada a la vez”. (Pezzoni, 1984: 19).

El hecho de que la obra de la escritora no hubiese tenido en su época la misma recepción que la de sus colegas masculinos se explica no sólo por su posición de mujer de clase alta, sino también por su desinterés en promocionar su obra: “Esa costumbre de presentar libros no la entiendo muy bien. ¿Es para que se venda más un libro? Yo no tengo la conducta del deber, siempre encuentro una disculpa para no asistir. Ir a presentar el libro no da ningún placer, ninguna satisfacción”. (Ulla, *Inveniones a dos voces*, 2000: 31).

Sin embargo, es probable que la dificultad interpretativa de su obra constituya una de las principales razones por las cuales sus textos no tuvieron la merecida acogida en el momento de su publicación. La deliberada complejidad de la organización de sus relatos, el hecho de tratar el texto como un objeto de arte en el cual el argumento no es necesariamente lo más importante, el suspenso que surge de la historia relatada para dejar al lector con respuestas múltiples e inciertas, todo esto desconcierta a quienes leen sus historias. La innovación en los temas y el desvío formal que la literatura de Silvina Ocampo propone respecto a la tradición literaria aumentan la dificultad de lectura de sus cuentos.

El exceso conlleva siempre un costo. En el caso de las mujeres, parecería que ese costo es más alto y que, cuando es una mujer la que se excede, las consecuencias son peores. (López Gil, 2000).

Cuando las que escriben no se someten a los cánones preestablecidos (estéticos, lingüísticos, sociales); cuando vuelcan en el papel su sensibilidad extrema, su imaginación feroz, sin contemplaciones; cuando no ocultan ni callan lo que las normas prescriben dejar en silencio, entonces escribir y mostrar los escritos puede ser un acto riesgoso. Decir de más o decir lo inconveniente sería una forma de exceso, una de las características de la narrativa de Silvina.

La estética que le imprime la escritora a sus obras, a través de su lenguaje, forma, figuras, estructura, temas e imágenes, cuestiona las normas imperantes en el campo literario, las transgrede, y desconcierta, tanto a los contemporáneos como a los críticos, además de a los lectores futuros.

En muchos de sus textos, el melodrama habita en la exageración, en la puesta en escena del artificio y de lo decorativo, que lo acerca al *kitsch*, a lo cursi. Silvina pone en juego lo paradójico para expresar las contradicciones y los conflictos frente a su sensibilidad, frente a su imaginación, frente al empeño que significa plasmar todo eso en la escritura.

Si bien el exceso en la autora tuvo costos que incluyeron el olvido por parte de la crítica, la falta de asimilación y la soledad, también significó la originalidad en su obra, al superar los modelos estéticos ya establecidos.

La escritura de Silvina manifestó siempre un traspaso de límites, una transgresión, una actitud de rebeldía con respecto a lo impuesto, a lo convencional. Una consecuencia de ello fue quedar fuera del círculo y, por lo tanto, distinguirse del resto, colocarse en el lugar de la diferencia. Es desde este lugar donde habla Ocampo, desde donde estratégicamente se instala para emitir una voz distinta.

En su escritura expresa su propia manera de andar y se rebela contra cierto decoro y control, diciendo demasiado, en exceso, mientras que, en su vida personal, la actitud es la de callar y esconderse.

Como síntesis de las vicisitudes de la escasa recepción de la obra de Silvina en la década del setenta, punto medio del itinerario de las ediciones de su producción literaria, es ilustrativa una serie de testimonios de la escritora que manifiestan su desconcierto por el caprichoso itinerario de los libros.

En agosto de 1973, desde París, Silvina envía a su amigo Manuel Mujica Láinez una carta donde anuncia la aparición de un libro suyo en Italia y le confiesa, con una eficaz comparación, la íntima sensación que provoca el miedo a una expectativa frustrada: “Mi libro se publicó en Italia, lo recibí. Un libro lujoso, con espléndido papel, deslumbrante tipografía, encuadernado, pero no sé si me da alegría. Me parece que recibí un juguete de esos que pronto se gastan en la infancia y que dejan la melancolía de la ilusión”. (Mancini, 2003: 41).

Más explícito y despojado es el comentario que aparece en una carta enviada a Mujica Láinez desde Buenos Aires, el 12 de diciembre de 1973, en la cual la melancolía del comentario citado deja espacio a la indagación: “No sé si te conté del éxito de mi libro en Italia, éxito de crítica y de lectores: hasta el mismo Einaudi me escribió una carta para anunciármelo. Pero ese éxito es como una pompa de jabón cuyo brillo no llega hasta aquí. ¿Por qué tengo tan poco éxito en mi país? ¿No es injusto? Vos darás una explicación”. (2003: 45).

Completaría esta serie de testimonios de la autora, insoslayables para comprender la dimensión con que Silvina percibía el vacío de lectores en torno a sus textos, una carta enviada desde Buenos Aires, el último día de diciembre de 1973, en la que responde a una carta de Mujica Láinez, donde éste le había comentado favorablemente sus cuentos:

Modesta como soy me encantan las alabanzas, en cambio para los inmodestos todo es poco y se quedan con esa amargura de la insatisfacción. Te confieso que no me desagradaría ser vendida en los quioscos como lo fui en Italia. Por ejemplo, me encantaría que un perro me leyera de vez en cuando y moviera la cola como cuando devora algo que le gusta. ¿Qué es el éxito? Saber que uno ha conmovido a alguien. Es claro que cuando te conmuevo a vos, siento que es ya la gloria, algo muy importante que influirá sobre la historia de la literatura, ¡aunque todo lo póstumo me harte! (2003: 52).

Estas cartas manifiestan la sorda resignación de la escritora por la ausencia del reconocimiento y el rechazo explícito al reconocimiento tardío, que colocan la obra

ocampiana en la dimensión de una obra que se anticipa a su época como un reloj que adelanta.

A pesar de que Silvina se escondía y no podía afrontar un lugar público, tenía conciencia de la importancia de mostrarse para tener publicidad y del espacio destacado que había cobrado la imagen en la sociedad. En nuevas cartas enviadas a Manuel Mujica Láinez, en 1976, le escribe: “Te he visto en muchas revistas. Sos cada día más fotogénico. En estas épocas es muy conveniente. Nada se hace sin cara, nada sin voz”. (2003: 54). En esos años, Mujica Láinez aumentaba su reconocimiento con la representación de *Bomarzo* en el Teatro Colón y con la publicación de su libro *Fedra*.

La escritora experimentaba el sentimiento de monstruosidad tanto física como psíquicamente. No sólo se creía fea, sino también, por momentos, loca. En una carta a su amigo José Bianco, en 1970, se pone en escena como un *yo monstruoso*, alude a las arrugas de su cara y manifiesta que todo le parece horrible, inclusive y más que todo, ella misma, Silvina. Para intentar expresar el horror hacia sí misma, incluye en la carta la siguiente frase: “Dondequiera que vuele está el infierno. Yo misma soy el infierno”. (2003: 57).

Estas cartas que escribe la autora están llenas de invenciones y conforman el escenario donde ella se autodenomina *indecisa, horrible, odiosa, culpable y absurda*. Se presenta a sí misma como alguien que ha perdido voluntariamente la memoria de su edad y que le huye a los espejos como a las cámaras fotográficas. Las de Sara Facio y de Alicia D’Amico lograron la imagen que mejor la definía: la mano derecha abierta en primer plano, que le tapaba la cara, mientras la izquierda se cerraba en un puño junto al abdomen. (D’Amico, Facio, 1973).

En una carta a su hermana Angélica (del 25 de agosto de 1970), le dice: “Creo que, pasada cierta edad, mejor sería no pintarse o más bien ponerse una máscara... yo no me pinto porque no podría soportar mirarme tanto tiempo en el espejo”. (Mancini, 2003: 61).

El mismo gesto de taparse la cara lo repite en algunas de sus cartas, al taparse a sí misma, superponiendo líneas nuevas a las ya escritas. Muchas veces, cuando se le terminaba el papel donde escribía, seguía escribiendo sobre el mismo texto de la carta, a veces en forma perpendicular, como si no pudiera detenerse y ponerle antes un fin, o buscar otro papel donde continuar. Su dificultad para establecer límites corrobora, mediante este gesto gráfico, la intención de taparse, de cubrirse y, en cierto sentido, de esconderse con sus propias palabras.

Desde muy chica, Silvina se acostumbró a ocultarse de la mirada de los otros. Se sabía distinta, marcada por la diferencia. No se comunicaba mucho cuando había un grupo de personas en una reunión. Tenía que suceder una especie de milagro. Se aburría en una gran reunión, en un gran bullicio, en demasiadas distracciones; ahí le llegaba el tedio.

En *Inventiones del recuerdo*, libro escrito en verso y publicado post mórtem, la escritora revive una anécdota de su infancia cuando se produce la muerte de su hermana Clara a los doce años. Era su hermana más inmediata; le llevaba unos cinco años. Cuando falleció, la madre se vistió de luto, recibió amistades en la casa e hizo que la pequeña Silvina bajara a saludarlas. Todos lloraban. Ella se refugió en el piso donde estaba el personal de servicio, que no lloraba: “Me sentía muy sola en el mundo. En el momento en que me obligaron a ir a saludar a las visitas, creo que ahí empezó mi odio a la sociabilidad”. (2006: 45).

Cuando estaba con gente, Silvina nunca hablaba durante un silencio. Esperaba a que alguien dijera algo y a que otro le respondiera. Entonces sí hablaba. Y hablaba al mismo tiempo que los otros, por una profunda timidez, mientras sentía que no la escuchaban. Era un signo de introversión.

Era poco sociable, y esto la gente lo tomaba como un desdén. Quería ser conocida tal como era y no hacer una comedia teatral. “Cuando hay mucha gente pierdo el sentido, no tengo bastante energía para desparramarla entre varios, siento como si me vaciaran”. (Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 2002: 50).

El silencio era muy propio de Silvina, casi siempre previo a algo significativo. Ella era pródiga tanto en las respuestas rápidas y brillantes como en los silencios. Salía de pronto de uno de sus silencios con una reflexión sobre algo que se le había dicho antes o con una idea a la que ella le había dado su lugar, su tiempo, su cómodo espacio en el transcurso de la conversación.

En las pocas entrevistas que concedió en su vida, los interlocutores concordaron en que la escritora no se consideraba la persona más importante del diálogo, sino que situaba al entrevistador en el lugar que realmente merecía ser objeto de interés, es decir, el lugar del entrevistado. Silvina era encantadora con la gente que le gustaba; era, sobre todo, una interlocutora perfecta para los chicos y los adolescentes.

Es la exhibición y ocultamiento de una persona que sufre, pero que también se complace en ese juego, que consiste en alarmar en tono melodramático; poner en escena, exageradamente, su dolor; y, al mismo tiempo, esconderse, seductora, para esperar el efecto de su actuación. Silvina Ocampo repite esta dinámica en las paradojas que estructuran sus cuentos: verdad y mentira, amor y odio, recuerdo y olvido. Esa lógica del retorcimiento, una vez más, marcó su estética del exceso y contribuyó a la escasa difusión de su obra literaria.

FACTORES DE INFLUENCIA

LA INFANCIA

En *Inventiones del recuerdo*, Silvina Ocampo expresa la importancia que tuvieron para ella las vivencias de su infancia, luego reflejadas en numerosos textos de su producción literaria. Manifiesta la autora acerca de este período de su vida:

Podré olvidar muchas experiencias de la vida, pero no las de la infancia. Siempre recuerdo aquel verso que dice: *¡Oh, infancia! ¡Oh, mi amiga!* Y lo que importa en él es lo que no se dice. Nuestra infancia es ciertamente nuestra amiga, pero nosotros no fuimos amigos de nuestra infancia porque entonces no existíamos como somos ahora. Aquel ser desvalido que fuimos a veces nos conmueve porque nadie pudo comprenderlo mucho, salvo nosotros... que todavía no estábamos a su lado. (2006: 181).

Cuestiones fundamentales de la literatura de Silvina son la relación entre los niños de la burguesía y los criados, la marginación de los niños como una consecuencia de la carencia afectiva y económica, y la incomprensión de los adultos frente a los conflictos de la infancia. También lo es la distancia insalvable entre el imaginario infantil y el mundo de los adultos:

La gente mayor no se da cuenta de que el chico sabe todo lo que pasa. Uno se lo está escondiendo, pero si es sensible y si es inteligente, sabe todo lo que ocurre. Pienso que yo era muy inteligente cuando era chica, mucho más que de adulta. He sufrido mucho en mi infancia, indudablemente por exceso de sensibilidad. Cuando la sensibilidad es excesiva, puede destruir. La vida me ha deformado mucho. (Ulla, *Inventiones a dos voces*, 2000: 63).

Silvina era una niña muy complicada, evolucionada para su edad y muy solitaria. Para ella, los juegos eran invenciones. Sus diversiones no eran las diversiones comunes de los niños de su edad. Ella no tenía la compañía de otro niño, y por eso se fijaba mucho en los grandes. Vivía presenciando todo lo que la rodeaba. Casi siempre trataba con personas

mayores, y a Silvina le gustaba mucho conversar con ellas porque le contaban cosas. Así que su vida de niña era muy reflexiva, como si se hubiera detenido a pensar lo que estaba viviendo.

Tuvo cierta sensibilidad para cosas que no tenían sus amigas; los textos que le habían leído tuvieron influencia en su imaginación. En su infancia, le leía su hermana Angélica, especialmente ella porque le gustaba leer. Leían cuentos de Andersen, por ejemplo, y también los de los hermanos Grimm. Disfrutaba mucho de las historias de amor. Cuando era niña, le interesaba el amor bajo todas sus formas, como el amor a los animales.

En la infancia, le gustaba escaparse al tercer piso de la casa de la calle Viamonte, a las dependencias donde vivía el personal de servicio. Era muy amiga de todas esas personas y le dejaban hacer trabajos que le agradaban, como planchar, coser, usar la tijera... A ella le encantaba involucrarse en esas actividades; era feliz cuando podía hacer esas tareas. Le gustaba aprender. Silvina buscaba una protección real en el piso de arriba (el de las planchadoras, las costureras y las cocineras) y su placer de estar allí era absoluto. Este tema es recurrente en sus escritos.

La mencionada casa de la calle Viamonte (y San Martín), donde nació y pasó su infancia Silvina, era enorme. Vivía mucha gente allí, una familia grande, con las tías abuelas, como se acostumbraba en esa época de principios de siglo XX en una familia tradicional de la clase alta porteña. Los cielorrasos eran altos; las puertas, altas y angostas; y las escaleras, grandes. Había una enorme escalera de mármol desde el primer piso al piso de abajo; cuando sus hermanas se casaron, lo hicieron en esa casa, y bajaron por esa escalera. A Silvina le gustaba especialmente estar en un cuarto muy bonito, que era el jardín de invierno.

Como buena nena *terrible* burguesa, y con cierto dejo de ingenuidad, Silvina ha subrayado su afinidad con las personas de servicio. La opinión de la escritora sobre la incidencia que tuvieron estos empleados en su modo de ser y de pensar queda bien expuesta

cuando afirma: “Para indagar el mundo empleo el diálogo con gente primaria que es la que más me interesa. No vacilo en preferir la conversación con un obrero o un campesino al diálogo con una intelectual o un hombre refinado”. (Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 2002: 67).

Su fascinación por la pobreza se refleja en las precisiones sobre sus afinidades infantiles por los mendigos y por los niños pobres: “A la casa de San Isidro iban muchos mendigos, a mí me encantaba servirles té con leche o café con leche; algo que tuviera leche con nata. A mí la nata me parecía asquerosa. Pero me daba curiosidad ver cómo los otros se tragaban la nata tan repugnante”. (2002: 70).

Más adelante en el reportaje, recuerda: “La pobreza me parecía divina. En ese entonces, cerca de San Isidro, vivían muchos chicos pobres. Para mí eran tan superiores a los que nos visitaban, mucho más divertidos que mis primas, que eran todas unas pavotas, unas inútiles. Siempre impecables, nunca querían ensuciarse ni desarreglarse”. (2002: 76).

Y describe: “Esos chicos pobres estaban siempre quemados por el sol; tenían un color de piel tan lindo. Siempre me quedó la añoranza de la pobreza. Después crecí y me di cuenta de que la riqueza tiene sus ventajas. Pero la pobreza te da libertad, uno no teme perder nada, no está atado a nada”. (2002: 77). Silvina Ocampo comenta también en la misma entrevista que, en San Isidro, hacía retratos de la gente que vivía en el Bajo –de los pobres, de los guardabarreras, de los linyeras– y que se había hecho amiga de todos ellos, los saludaba y los besaba.

Claro está que a su familia le parecía muy mal que ella tuviera esas amistades. Tenían miedo de que le robaran algo o de que le contagiaran alguna enfermedad. Cuenta la escritora que, una vez, alguien de los suyos le dijo: “No podés tener ese trato con esta gente. Así nunca vas a lograr que te respeten”. La autora respondió a esto: “Yo no quiero que me respeten. Yo quiero que me quieran”. (2002: 79).

Es interesante subrayar, en los numerosos cuentos ocampianos, las advertencias y admoniciones que los personajes adultos hacen a los niños desobedientes y rebeldes por temor a las relaciones peligrosas que éstos establecen con ese otro social marginado. Como ejemplo se puede mencionar la tajante amenaza de una madre a su hija en el cuento “El hórreo”, de *Las invitadas*: “Mi mamá dice que sólo me saludarán los ladrones, los locos o las mujeres de mala vida”. (1961: 44). O el comentario de un progenitor desconcertado en “Anillo de humo”, del mismo libro: “Estaba en el callejón, con ese atorrante. Con el hijo del guardabarreras. ¿Entendés? Con el que mató al panadero por cinco centavos. Hay que ponerla en penitencia”. (1961: 55). Los casos se multiplican en la obra de la escritora y ponen en evidencia los rastros de la infancia de Silvina en la composición de sus personajes de ficción.

Silvina Ocampo hablaba de su padre o escribía sobre él sólo en muy contadas ocasiones y, en ellas, la figura del progenitor aparecía solitaria, extrañamente evocada. La protagonista frecuente de sus poemas es la madre. La fascinación que esta mujer ejercía sobre Silvina apareció en su poesía en numerosas oportunidades. En especial, recordaba la preparación de la madre para ir al teatro, al que concurría asiduamente; los trajes que se ponía y, sobre todo, las cintas con que se adornaba. Estos hechos quedaron fuertemente marcados en la memoria de Silvina y fueron reflejados en su obra. El amor de la escritora por su madre cristalizaba tanto la admiración por su belleza como el reproche por dejarla sola de pequeña.

Los siete sonetos que componen la serie “Sonetos del jardín”, de *Enumeración de la patria*, están dedicados a la memoria de la madre. Aunque cada uno de los sonetos lleva un título propio, es posible leerlos como un discurso único, con destinatario explícito, cuyo énfasis va mucho más allá del significado de *madre* para descubrir un sentimiento que confluye en el dolor tematizado por la ausencia, entendida como falta y carencia. Esto se observa, especialmente, en el soneto “El espejo” de la serie:

Un corredor me guiaba hasta el espejo
ceremonioso de tu puerta. Allí

estabas repetida. El alelí
violeta tiene a veces el reflejo

de tus batas con cintas delirantes
cuando salías para el teatro. Sola
como una flor perdida, sin corola,
más bien como en tu armario ciertos guantes

no usados, me sentía abandonada.
En tu ávida, nocturna ausencia nada
prometía tu vuelta, ni ese mágico

espejo que esperaba el esplendor
de tus imágenes, ni luego el trágico
silencio de ese mismo corredor. (1942: 19).

No es la imagen de la madre la que aparece en forma directa en “El espejo”, sino su imagen reflejada (“Allí estabas repetida”). El soneto hace alusión a las cintas que usaba la madre para embellecer su atuendo, especialmente cuidado, cuando asistía por las noches a alguna velada en el Teatro Colón. La autora asocia las cintas con el delirio. Éste era el abandono que sentía cuando la madre partía de la casa. El sentimiento de desesperación de la niña se desplaza a las cintas. El esplendor evoca las cintas *delirantes*; el violeta, la ropa suntuosa, vista todavía como más inalcanzable y lejana por la imaginación del ser abandonado.

El abandono se compara, primero, con el que padece un objeto natural (“flor perdida, sin corola”), luego el sentimiento progresa de manera más cercana a la madre, más corporal en la mención de su prenda (“ciertos guantes no usados”). La palabra *ausencia* vaga en la melancolía del soneto. Las ausencias nocturnas eran repeticiones; siempre había retorno luego de la ausencia (“nada prometía tu vuelta”) hasta que llega la ausencia definitiva (“el trágico silencio de ese mismo corredor”). El soneto desarrolla en su núcleo los abandonos nocturnos y el dolor diseminados en la exaltación de todo lo que representa a la madre por sus efectos (prendas, movimientos, imágenes).

Es innegable la posesión, por parte de Silvina, de un saber cultivado en forma privada durante su niñez y juventud: las institutrices europeas en la infancia, el manejo de idiomas, la música, el arte y todo un mundo de lecturas, que abarcaba desde el imaginario oriental hasta la mitología y la cultura clásica occidental. A esto se sumaron los viajes y, más tarde, sus grandes amistades con escritores como Jorge Luis Borges, Rodolfo Wilcock y José Bianco, entre otros.

Sin embargo, a pesar de haber sido criada en una familia tradicional de nivel socioeconómico muy elevado, Silvina, rebelde y tímida, se resistió siempre a las prácticas y comportamientos propios de su género y de su clase. Silvina no pensaba en su ámbito (familia, viajes, casas señoriales, educación, etc.) desde el centro, no lo entendía como algo que ella debía sostener y continuar, sino que lo pensaba desde la periferia; lo iba interpretando sin interferencias, desde la soledad. Ver el mundo, para Silvina, era un acto creador. Creativamente observaba su casa, su jardín, a su madre y a sus hermanas.

La perplejidad ante las contradicciones del mundo, la introspección y la pasión por las historias ya estaban, desde su infancia y adolescencia, en el origen de la escritora que fue años después. No hay más que leer atentamente la narrativa de Silvina Ocampo para verificar que no existe discontinuidad entre la chica que observaba el mundo y la que años después construyó una obra.

EL ARTE Y LA NATURALEZA

La educación recibida en el seno de una familia tradicional fue, sin duda, la simiente de una escritora que, ya durante los primeros años de su vida, tuvo intensa actividad artística. La infancia de las hermanas Ocampo transcurrió en estrecha relación con la pintura y con la música, y muchos de los cuentos y poemas de Silvina evocan (o presentan) en sí mismos huellas de ese primer contacto con las artes.

La obra de la autora está impregnada, en forma consciente o inconsciente, de lazos con las artes plásticas y con la música. Músicos como Brahms, Schumann, Grieg, Liszt y Mendelssohn son referencias frecuentes en su narrativa y su poesía. El piano, como instrumento musical reconocido y valorado, aparece en varios de sus cuentos y poemas. Así lo cuenta la propia Silvina:

En mi casa se le daba mucha importancia a la música. Una de mis tías tocaba seguido el piano; otra, el violín. La música nos puede salvar de cualquier sufrimiento. Durante los veraneos, recuerdo mis preferencias cerca de los árboles, en San Isidro. Llevaban otro piano para hacer conciertos con dos pianos, hasta con tres pianos se hicieron conciertos allá. Mi hermana Angélica tocaba muy bien. En la casona de San Isidro, conocí muchas obras de grandes músicos. Mi predilecto es Brahms, también Schumann me gusta mucho, así como Chopin, Ravel, Debussy y Rachmaninoff. (Ulla, *Inventiones a dos voces*, 2000: 62).

Lo que puede advertirse en los cuentos de *Viaje olvidado* (1937), su primer libro, es el inevitable referente del contexto artístico de los años veinte, que pobló de imágenes visuales la vida de la escritora durante sus largas estancias en París. Si los títulos de algunos cuentos de ese libro conservan la atmósfera de los impresionistas franceses, el desarrollo de los cuentos revela la enigmática fantasía que el cubismo y el surrealismo pictórico despertaron en la alumna de Giorgio De Chirico. Estas corrientes dieron otras posibilidades a su libre imaginación, un tanto sofocada por la formación artísticamente académica que hasta entonces la había contenido.

Es evidente que el cuestionamiento que presentan algunos cuentos y poemas de esta escritora respecto del arte de la representación y de la idea tradicional de la belleza tiene por germen aquellos años de experiencia artística en la capital de Francia. Pablo Picasso, Salvador Dalí, Max Ernst, Giorgio De Chirico, Joan Miró, entre otros, contribuyen a la ruptura de la escritora con ciertas formas clásicas en buena parte de su obra.

Una de las primeras experiencias del exceso en Silvina Ocampo se da con su carrera artística como pintora. Ella estudia, practica y se dedica a esta profesión hasta que, entre

otras cosas, sufre, por parte de su madre, la prohibición de exponer una serie de desnudos en París. El artista Pettoruti había organizado en esa ciudad una muestra de grandes desnudos femeninos dibujados por Silvina dentro de una concepción arquitectónica, pero la madre de ella, un tanto escandalizada, se opuso al proyecto.

En el poema “Epístola a Giorgio De Chirico”, del libro de poesía *Poemas de amor desesperado*, es notoria la relación no disimulada con lo autobiográfico: quien escribe el poema es la misma persona que poetiza al artista, y es la primera persona verbal. Silvina Ocampo estudió con Giorgio De Chirico en su juventud en París, estimulada por la búsqueda de un maestro de pintura. Ofrece su homenaje al pintor a lo largo del desarrollo del poema y, con el procedimiento de la enumeración, describe con detenimiento la estética del artista y la composición de sus cuadros.

Hay algunas observaciones que hacer a los rasgos personales de De Chirico en su calidad de maestro. Tanto los ojos como la mirada tienen en el poema un significado especial como instrumentos importantes del pintor:

su mirada,
me asustaba en su cara aprisionada;
Giorgio De Chirico, era usted paciente. (1949: 135).

Se da preferencia a la descripción del interior de los cuadros:

el viento azul
dos caballos con furia triangular

las alas del papel, los muros rojos
la oscura catedral, el cisne triste

el negro, el ocre y el azul –misterio
del aire de sus cuadros– me ha seguido
con fulgor en la vida. (136).

Se trata de imágenes reflejadas a través de los ojos que privilegian el arte del pintor y el arte de la pintura. Los colores que singularizan la pintura del maestro oponen lo sombrío al fulgor con que se fijan en la memoria de la autora del poema. El cubismo y el surrealismo pictórico contribuyeron a despertar en la alumna de De Chirico su enigmática fantasía.

También relacionado con el arte del dibujo y la pintura, el cuento “Del color de los vidrios”, de *Cornelia frente al espejo*, se organiza plásticamente en el cromatismo de los colores:

El color delirante de las botellas proyectaba una luz tan extraordinaria que empecé a reconciliarme con ellas y me abandoné al placer de contemplarlas. Me sentí muy feliz de que fueran muchas, y más, y tan hermosas. Concebí la gran idea de utilizar para algún fin esas botellas, cuyos vidrios tenían el sutil color de todos los verdes, desde el verde veronés al verde esmeralda; de todos los amarillos, desde el amarillo limón al amarillo anaranjado; y de todos los marrones, desde el más oscuro hasta el ocre más claro. Hice marcos con pedacitos de vidrios rotos, que parecían piedras preciosas: hice vasos con incrustaciones en forma de flores, con diferentes tonos de vidrios. (1988: 227).

Una casa hecha de vidrio, con pedazos de botellas rotas de todos los colores y de todas las formas, abre las puertas al conocimiento y al dominio plástico de la dibujante y escritora, cuyo ojo artístico, hecho a la observación de las tonalidades y de las líneas, pone otras vibraciones a la identidad de sus escritos.

En *Y así sucesivamente*, el cuento “La sinfonía” es un claro ejemplo del amor que sentía Silvina por la música. La protagonista del relato es una joven que encuentra su vocación a los cuatro años al oír *Carnaval* de Schumann en un viejo piano desafinado. Estudia en el Collegium Musicum de Buenos Aires y se distingue en armonía, contrapunto, fuga y orquestación. Ella navega entre dos aguas: la música moderna y la clásica. Obtiene premios en Francia y en Italia por sus creaciones como compositora de sonatas. En el verano de 1970, la mujer estaba en plena inspiración: por primera vez se le había ocurrido

el tema para una sinfonía. Su melodía, su ritmo y su composición estaban ya en su mente, sólo le faltaba escribirla, cuando la muerte la sorprendió. No advirtió su llegada, pues estaba en perfecto estado de salud. Durante el velatorio, se operó el milagro: la artista resucitó. Comenzó a escuchar una vaga música, tan vaga que parecía un recuerdo. La música salía de su cabeza. Tardó en reconocer que era la sinfonía terminada que había estado ideando antes de morir:

Podría haber sido una música de Mendelssohn o de Liszt o de Brahms o hasta de Wagner la que la abrumaba, en lugar de esa sinfonía, porque todo lo más lejano parecía más deleitable y en cierto modo más suyo por no serlo. Las notas musicales resonaban en ella con precisión. Se sentía una caja de música. (1987: 92).

La música, los compositores, el piano, entre otros, son elementos que la autora plasma en su obra literaria como recuerdo de las vivencias de su infancia y de su juventud.

Además del arte, la naturaleza fue otra de las destacadas influencias en la niñez y adolescencia de Silvina, que luego se reflejó en sus escritos. En especial, durante las estadias de verano en Villa Ocampo, la casona familiar de San Isidro, se conjugaban con maestría la música de los conciertos y la espléndida arboleda del parque que rodeaba la mansión.

La ausencia preside el poema “Los árboles de Buenos Aires”, en *Amarillo celeste*. En éste, la poetisa comienza lamentándose de que hayan derribado tantos árboles en la ciudad, para luego enumerar las plantas y diversos árboles típicos que conoció en su infancia. En la mención se da el vínculo estrecho que une su propia vida con la de las plantas:

Cedro, recuerdo de mi infancia intacto,
¡como si hubiera entre él y yo algún pacto!
¡Ombú, que fuiste casa de muñeca,
elefante, andador, armario, Meca! (1972: 15).

Esta poesía de Silvina sigue el trayecto recorrido en la niñez: las tierras húmedas y la costa del río en las barrancas de San Isidro. Ya de adulta, la escritora solía efectuar largas caminatas alrededor del lago de Palermo, cuyo esplendor vegetal le recordaba al campo, como espacio, en su sentido abierto, infinito.

En *Inventiones del recuerdo*, Silvina hace referencia a este particular lugar de la ciudad que tanto le gustaba:

Pero antes de partir se despidió de Palermo.
No sabía que se despedía.
En el momento de despedirnos
nunca sabemos que nos despedimos.
No volvería a ver el Pabellón de los Lagos,
sobre la orilla del lago.

Se despidió de Palermo.
Sola, en una larga calle de casuarinas,
como si se hubiera escapado de su casa
la veo haciendo nidos para los pájaros,
infinitos nidos
con las hojas de las casuarinas. (2006: 34).

La naturaleza no es, por lo tanto, la presencia distante que aparece como marco de la vida; es, por el contrario, un referente vivo, corpóreo, dialéctico, que no se deja eludir en la escritura de Ocampo y que le permitió a la autora encontrar inspiración en la geografía campestre y en los parques urbanos.

“¿Cuál es el lugar más hermoso de la Tierra? –le preguntaron en una ocasión–. El campo de la provincia de Buenos Aires, donde las nubes son las montañas; las flores moradas o el lino, el mar; los espejismos, la orilla de un lago. Hay lugares más hermosos, pero éste me cautiva, no sé por qué misterio”, respondió Silvina. (Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 2002: 83).

Con respecto a la naturaleza y a las estaciones del año, la escritora expresaba:

Estaba muy enojada con la primavera. Es inoportuna, surge como una bestia. Me habrá sucedido algo malo en primavera. Cortás una flor, y está llena de bichos; la llevás a tu cuarto, y se te llena de hormigas. Además, tiene demasiados adornos la primavera, carece de recato. A mí me gusta el otoño, las flores que tiene el otoño; tiene colores, es más plástico, más delicado. La primavera es como una persona muy rica que se pone todas las alhajas que tiene. En cambio en el otoño hay flores que se esconden. Al final del otoño empiezan las violetas, los junquillos. (2002: 84).

Silvina dedicó numerosos poemas a las arboledas de Recoleta y de Plaza Lavalle, sobre todo a la floración breve y espectacular de los lapachos y a los gigantes gomeros. También, y sin nombrarla, evocó la Avenida Sarmiento, con su camino de jacarandás florecidos en diciembre.

En 1979, la autora publicó el libro de poesía *Árboles de Buenos Aires*, con fotografías de Aldo Sessa y prólogo de Manuel Mujica Láinez. En “Palmeras de las antiguas prisiones”, escribe:

Que nos devuelvan el desierto, la arena, el silencio,
gritan las palmeras.
Que nos lleve el viento a Arabia,
que nos queme el sol.
Hay que amarte Buenos Aires
para ser árbol y no morir de miedo. (1979: 22).

En el poema “El balcón”, de la serie “Sonetos del jardín” en *Enumeración de la patria*, dedicados a la memoria de su madre, la poetisa presenta una situación de ambivalencia. Al viajar a Francia con su familia en su niñez y residir durante un tiempo allí, extraña el paisaje rioplatense y, ya de vuelta en su país, tiene remembranzas de la naturaleza europea:

En el verano de un balcón, en Francia,
mirábamos los cedros extranjeros
y un demasiado azul en la distancia
lago, lejos de ceibos y jilgueros.

Nos gustaba una patria más vacía:
No hay aquí una palmera, yo decía.
¡No nos despierta el canto de las aves
con las aguas barrosas, con las naves!

¡Ah! Yo prefiero el Río de la Plata.
Fiel a la ausencia y todavía ingrata,
soy a veces aquí una forastera:

falta ahora el balcón, no la palmera,
faltan cedros, y no costas barrosas.
¡Ah, qué azul era el lago y había rosas! (1942: 18).

Una mención especial merece el gusto de Silvina por las flores, pasión a la que se dedicó con esmero, por ejemplo, en los jardines de su casa de Mar del Plata. El placer por la jardinería lo compartió, primero, con su madre en la infancia y, luego, fue también un pasatiempo que practicó su hermana Victoria. “La predilecta rosa”, en *Poemas de amor desesperado*, es una muestra de la atracción de Silvina hacia las flores:

Ah, cuántas veces admirando el cielo
te vi entre los follajes acercarte
al agua de la fuente y alejarte,
luminosa y con sombras en tu pelo.

Cuántas veces corriendo en mi desvelo
te busqué entre árboles para llevarte
la predilecta rosa que al besarte
quedaba en los dobleces de tu velo.

En la araucaria, el cedro y las palmeras;
en el ombú que anida el sol de estío
junto a las pálidas enredaderas;

en el reflejo usurpador del río;
como en aquella rosa en mi memoria
quedó grabada tu dedicatoria. (1949: 21).

LOS IDIOMAS

“Yo hablo muy mal”, se la escuchó decir a Silvina Ocampo en reiteradas oportunidades. (Iglesias, 2002: 66). El alcance de esta opinión se refiere a la diferencia con su escritura. Y significa en ella que entenderla requiere cierto acostumbramiento porque los idiomas que conoció desde muy niña (el inglés y el francés) dejaron su huella imborrable, en especial el primero. Por ejemplo, se ha advertido en su primera obra poética, *Enumeración de la patria*, el uso de la preposición *con* en el lugar de la preposición *de*.

La autora hizo sus primeras experiencias con la escritura, partiendo de una zona lingüística algo fronteriza; aprendió desde niña los idiomas francés e inglés, y llegó al conocimiento de la literatura de esas lenguas mucho tiempo antes que al de la literatura en español.

Al comenzar a escribir, durante su niñez, Silvina descubrió, en este nuevo oficio, tempranas experiencias del exceso. Su primer cuento jamás se publicó. Era una nena cuando lo escribió. Su profesora de inglés le había encargado una composición como tarea. Silvina llenó doce cuadernos de composiciones escolares. En ellos contaba relatos que recordaba, tomados de la historia de Inglaterra, que la entusiasmaban mucho porque había asesinatos, personajes encerrados en una torre, príncipes y niños preciosos dentro de la torre. Le gustaba escribir eso largamente y de manera minuciosa, a pesar de que los demás no sabían descifrar lo que ella había escrito.

La profesora quedó admirada y asustada por la extensión de sus escritos. Le dijo: “Esto no se debe hacer. No hay que escribir tanto. Es muy caro. Se gasta mucho papel, mucha tinta, muchas plumas y mucho tiempo para leerlo”. Desde entonces, Silvina comprendió que la literatura debía ser “barata”, y para eso, había que escribir poco: “Por eso mis cuentos, en general, son breves. Por economía”. (López Gil, 2000: 43).

La diferencia entre el español y las lenguas inglesa y francesa, mencionadas como maternas, operó en la escritora como un rasgo distintivamente marcado. El español, para ella, pudo haber sido una ausencia inicial que sólo la escritura pudo nombrar.

El hábito de la lectura en otras lenguas le proporcionó, por un lado, el contacto con literaturas de tradición más prestigiosa, y por otro, provocó, en su práctica literaria inicial, una marcada tendencia al galicismo y al anglicismo.

Al moverse sin fronteras en el plano de las lenguas, siente el inglés y el francés como idiomas *ya hechos*, mientras que el español le requiere un trabajo constante de construcción y de invención. Si bien sus cartas están escritas en español (y no en francés, como muchas de las de su hermana Victoria), quedan en ellas rastros de los otros idiomas en la construcción de las frases, la sintaxis y el léxico. El uso de la lengua adecuada se impone, entonces, como otra lucha:

Escribí mucho tiempo sin que se enteraran de que yo escribía, algo totalmente informal, libre, ni verso ni prosa. Me parecía que no era apto para ser mostrado, hasta que un buen día empecé a leérselo a alguien. Cuando me di cuenta de que conmovía, me lancé a una especie de dedicación. Me ponía a escribir, pero no había un lenguaje para eso, escribía en inglés, en francés o en español. En este idioma las frases me salían gramaticalmente incorrectas y tenía que darlas vuelta. (2000: 45).

Silvina confesaba sentirse *despedazada* entre los tres idiomas al comenzar a escribir un cuento. Al principio, sus frases no eran gramaticalmente españolas, sino de pronto francesas, de pronto inglesas, sin que se lo propusiera. La elaboración de un cuento, que hacía en su mente, podía ser comenzada en inglés o en francés, y luego éstos se fundían en el español.

Algunos poemas los escribió originalmente en inglés y en francés, y después los tradujo. De estos dos idiomas, ella no escribía en francés con tanta soltura como en inglés.

Odiaba la gramática francesa porque era muy difícil y cometía faltas de ortografía en ese idioma. La escritora solía afirmar: “La creación es algo circular, uno va repitiéndose, igual que uno repite un argumento, sin querer. A veces, descubrís que lo que has escrito hace tiempo lo volvés a escribir. Es como una fidelidad involuntaria que está arraigada en uno”. (2000: 46).

En el momento en que Silvina Ocampo evoca sus primeros ejercicios literarios, se reconoce una desesperación gramatical que ella sitúa, principalmente, en los cuentos de su primer libro, *Viaje olvidado* (1937). Es posible que en ese texto el apremio de la joven escritora y los comentarios que recibieron los originales de ese libro hayan agudizado su autocrítica, su necesidad de ser solidaria con el castellano, de situarse en un registro común donde su gramática pudiera contextualizarse en la literatura argentina de esos años:

Cosa tediosa la sintaxis. Como el soneto es una jaula para los versos, la sintaxis lo es para la prosa. Muchos escritores tratan de huir de la sintaxis de alguna manera. Cada vez es más difícil escribir. Cuando uno escribe cosas, en el momento de escribirlas parecen siempre muy malas. Se necesita un tiempo, tomar una distancia, sentir que lo ha escrito otra persona. Siento odio por la gramática. Hay una especie de rebelión contra la gramática. Siempre existe un odio por lo que te impide moverte como querés, expresarte como sentís. (2000: 48).

Guarda mucha relación con este tema la gran tarea de traducción que realizó la escritora durante muchos años. Tradujo poemas, entre otros, de Pierre Ronsard, Alexander Pope, Andrew Marvell, Charles Baudelaire, Gérard Nerval, André Gide y Emily Dickinson. Silvina habla de su experiencia personal con la traducción:

Me parece que pasar de un idioma a otro es muy interesante. La traducción es el trabajo más satisfactorio. Hay que encontrar, aunque parezca vanidoso decirlo, algo mal hecho, una frase o una palabra, en algo perfecto y mejorarlo. Ocurre lo mismo con las cosas que uno hace: no te gustan, las vas corrigiendo, etcétera. (2000: 53).

La ubicuidad con respecto a los idiomas favoreció su actividad como traductora. Este trabajo que desarrolló, tal vez por no haber sido profesionalizado, ha quedado en el olvido. Silvina fue trazando con sus traducciones el itinerario de sus afinidades y de sus gustos literarios. A diferencia de sus otros tipos de escritura, que muchas veces la decepcionaban, las traducciones representaron siempre un trabajo placentero, satisfactorio:

Me gusta mucho traducir a Emily Dickinson porque la traducción es un ejercicio importante. Traduje a otros poetas, pero no tienen ese juego con las frases y las ideas que se van trenzando y que uno tiene que descifrar. Me quedo contenta cuando he descifrado lo que deseaba. Para mí la traducción es una verdadera búsqueda, allí se encuentra el placer de la investigación. Para hacer traducción hay que poner toda la voluntad. Meterse dentro del idioma, no mezquinamente, para poder transmitir a las personas que no han conocido ese idioma. Hay que hacer llegar al mundo esas cosas que uno puede rescatar. Creo que hay demasiado sentimiento de propiedad en las personas que escriben, y cuando traducen, no lo hacen generosamente pues no pueden meterse en el otro. (2000: 56).

En la escritura de Silvina Ocampo, el texto inglés y el texto francés son los que operan subterráneamente en su singular construcción sintáctica que, sin embargo, a pesar de haber querido castellanizarla, conserva vestigios de inusuales particularidades.

LAS CARTAS

Ya desde la infancia, Silvina Ocampo tenía predilección por la escritura de cartas. Ella recordaba las cartas como una de las maneras de aprender a escribir. Le encantaba redactar cartas. Le gustaba tanto que su madre se preocupaba y decía: “¿A quién escribís cartas tan largas?”. Su madre salía a la calle, volvía, y su hija seguía sobre el mismo papel, escribiendo. Escribía estas cartas a amigas reales, a los ocho o nueve años, y lo hacía principalmente en inglés. (Ulla, *Invenções a dos voces*, 2000: 86).

Desde ese entonces, la carta tiene para ella una importancia especial:

Yo creo que la mejor manera de aprender a escribir es escribiendo cartas. Tenés que prever todo, no sólo lo que vas a escribir: tenés que imaginar también el momento en que va a ser recibida la carta. Si estás muy enojado con alguien, tenés que controlarte porque no sabés qué le estará pasando cuando la lea. Es como inventar una historia. Además, las cartas son como una concentración de lo que ocurre cuando escribís un cuento, un poema: la distancia que existe entre lo que querés expresar y lo que no podés llegar a expresar.⁵

Silvina practicó una escritura donde el yo autobiográfico, en especial a través de los cuentos escritos a la manera de cartas, le permitió realizar diversos simulacros literarios, que fueron desde el enmascaramiento o cambio de sexo del narrador-protagonista hasta los pases de clases sociales y de niveles culturales. Mediante la utilización del discurso autobiográfico, la escritora descubre voces diversas. Por ejemplo, en el cuento-carta, se pueden oír voces como las de los niños, con sus diferentes niveles lingüísticos y culturales. Silvina, quien en sus primeros ejercicios narrativos entrevió el amplio espectro que ofrecía hacer hablar en primera persona, perfeccionó más tarde, ya en los años sesenta, la posibilidad del género carta como transporte de innumerables variaciones.

En el largo poema inédito “Como siempre” (citado en: Ulla, *Invenciones a dos voces*, 2000), la intimidad ficcional se nutre de los registros de la intimidad biográfica y es un ejemplo de lo que podría ser un poema-carta. En el ámbito afectivo de una infancia que transcurre en Europa, precisamente en París, la voz de una institutriz ordena a la niña cómo debe llamar a su hermana Victoria y desata los confusos sentimientos y asombros que ligan a la pequeña con su hermana mayor.

En una especie de viaje al pasado, la escritora recupera el instante en el que por primera vez, de niña, oye la palabra *marraine*, sin conocer su significado. A través del discurso directo se inicia el poema en la voz de Mademoiselle Bonnemaison: “Il faut que tu

⁵ M. Pichon Rivière (1974) “Así es Silvina Ocampo”, *Panorama*, 25, p. 7.

l'appelles marraine". ("Tienes que llamarla madrina"). (2000: 319). Además de *madrina*, el sonido de la palabra francesa *marraine* remite también a *ma reine* (*mi reina*).

La ambigüedad que suscita este término en la historia de la niña –y en la historia de la escritora– le hace pensar en el posesivo *mi reina*, entrecruzado con el apelativo *mi muñeca*, con los que la niñera española (más tarde empleada doméstica de Victoria) hace conocer a la niña las diferencias connotativas afectivas y la clara noción de jerarquía:

Cuando lloraba, mi niñera que era española,
(la que fue tu sirvienta maravillosa),
solía llamarme *mi reina* para consolar
los llantos más desvalidos.
Cuando mi llanto no era tan importante
bastaba que me llamara *mi muñeca*,
de modo que así comprendí la jerarquía
de las palabras y los consuelos. (320).

Los versos siguientes revelan, además, una situación autobiográfica de escritora, referida a las dificultades gramaticales de Silvina, a causa de su conocimiento tardío de la escritura en idioma español:

Pensé que ese *marraine* equivalía
a decir *mi reina* en francés,
con algunos retoques ortográficos
preparándome ya antes de saber escribir
a mis futuros asiduos errores ortográficos. (321).

Este poema representa, asimismo, las infinitas cartas escritas por Silvina a su hermana Victoria y nunca enviadas:

Tengo los cajones llenos de cartas
que nunca te mandé.
Pero ahora como un castigo
de no haberte mandado
las que podía mandarte
no encontré tu dirección... (322).

Tanto la distancia afectiva como los buenos recuerdos de la infancia y el acercamiento fraterno, en cierto modo como tutelaje intelectual que Victoria le brindó desde el bautismo, se advierten en el poema “Como siempre”. En parte la diferencia de edad (Victoria era trece años mayor que Silvina), y en parte la admiración hacia la hermana mayor, impedían a la menor demostrarle el cariño que habría querido manifestarle. El amor por la música y por la naturaleza la unía a Victoria.

Silvina utilizó la primera persona verbal para escribir cuentos-carta. Estos le otorgaban la libertad de jugar y de encontrar, en la parodia, las variaciones que su nueva estética literaria le proponía. *La furia* (1959) presenta tres cuentos-carta, en cuya construcción y lenguaje no vacila en abordar los diferentes cambios que la sociedad y la literatura empezaban a manifestar en ese período. “La continuación”, “La casa de los relojes” y “Carta perdida en un cajón”, abordan un lenguaje literario que se diferencia del libro anterior de la autora, *Autobiografía de Irene* (1948).

“La continuación” remite al contexto cultural de Silvina, es decir, al grupo literario que integraban el matrimonio Bioy Casares junto con Borges y otros escritores cercanos. Un componente importante de este cuento-carta es el referido a las lecturas de un escritor:

Yo vivía en la duda, en la insatisfacción. Salía de mi trabajo para esconderme en las páginas de un libro. Admiraba a los escritores más dispares, a los más antagónicos. Nada me parecía bastante elaborado, bastante fluido, bastante mágico; nada bastante ingenioso, ni bastante espontáneo; nada bastante riguroso, ni bastante libre. (1959: 29).

El narrador de la carta exhibe el dominio de su ejercicio narrativo como aspirante a la escritura de una novela. Una confesión del autor de la carta es una buena revelación del escritor, uno de los secretos del estado de concepción y gestación que impone la literatura:

Yo vivía dentro de mi personaje como un niño dentro de su madre: me alimentaba de él. Créeme, me importaba menos de mí que de él. Era más grave para mí lo que a él le sucedía que lo que a ti y a mí nos sucedía. Cuando caminaba por las calles pensaba encontrarme en

cualquier esquina con él, no contigo. Su pelo, sus ojos, su modo de andar, me enamoraban. (29).

En “La casa de los relojes”, un niño, con la perfección de sus frases simples, escribe a su maestra para comentarle un hecho terrible, una historia fantástica y perversa que el pequeño narrador describe con asombrada inocencia y que encamina el relato, con sus diferentes pausas, hacia el siniestro final. El niño vacila en la composición de la carta a medida que la va escribiendo y utiliza un lenguaje espontáneo, con el empleo de numerosos diminutivos y frecuentes interrogaciones y repeticiones:

¿Usted recuerda a aquel relojero jorobado que le compuso a usted el reloj? ¿Aquel que en los altos de esta casa vivía en esa casilla que yo llamaba La Casa de los Relojes, que él mismo construyó y que parece de perro? ¿Aquel que se especializaba en despertadores? ¡Quién sabe si no lo ha olvidado! ¡Me cuesta creerlo! Relojes y jorobas no se olvidan así nomás. (1959: 59).

El cuento “Carta perdida en un cajón”, escrito por el narrador de la carta bajo el dominio de los celos y del odio, tiene un impactante comienzo con el uso de un insulto a modo de vocativo. El término *imbécil*, al empezar el relato, permite liberar el odio a la víctima de la pasión y al lector sorprenderse por la extrañeza de la increpación:

¿Cuánto tiempo hace que no pienso en otra cosa que en ti, imbecil, que te intercalas en las líneas del libro que leo, dentro de la música que oigo, en el interior de los objetos que miro? No es posible que el revestimiento de mi esqueleto sea igual al tuyo. Sospecho que vienes de otro planeta, que tu Dios es diferente del mío, que el ángel guardián de tu infancia no se parecía al mío. (1959: 123).

Estos ejemplos, tanto de poemas-carta como de cuentos-carta, en la prolífica y abarcativa obra literaria de Silvina Ocampo, muestran un inagotable desplazamiento de perspectivas y enfoques en nuevos caminos de su producción.

TEMAS PRINCIPALES

EL AMOR

Los asuntos amorosos son una de las marcadas recurrencias de la narrativa de Silvina Ocampo: “Yo creo que la poesía puede definir el amor; en cambio la prosa puede analizarlo. El amor es el poder de vivir dentro de un deseo que nunca parece realizarse, inagotable”. (Ulla, *Inveniones a dos voces*, 2000: 123).

El tratamiento del amor en la literatura argentina ha heredado al de la tradición española, fuertemente marcado por el amor cortés. La fórmula básica en la lírica amorosa es, desde los poetas del Siglo de Oro español, la del poeta que canta a la dama dentro de un código de lealtad amorosa sin fisuras.

En la narrativa de Silvina Ocampo, tanto en poesía como en cuento, novela y teatro, hay una tendencia a dar al amor un espacio, si no predominante, al menos singular, señalado en gran medida por una visión poco corriente. Sus enamorados pueden pasar de la felicidad al infortunio con un movimiento natural, sin que la autora llegue a transitar las convenciones literarias frecuentes respecto del amor.

En el soneto “Amor”, de *Amarillo celeste*, se observa la ruptura del motivo clásico del amor cortés:

Quisiera ser tu predilecta almohada
donde de noche apoyas tus orejas
para ser tu secreto y ser las rejas
de tu sueño; dormida o desvelada

ser tu puerta, tu luz cuando te alejas,
alguien que no trató de ser amada.
Huir de la ansiedad que está en mis quejas,
poder a veces ser lo que soy, nada,

no tener nunca miedo de perderte

con variación y honda infidelidad,
jamás llegar por nada a concederte

la tediosa y vulgar fidelidad
de los abandonados que prefieren
morir por no sufrir, y que no mueren. (1972: 35).

En este soneto, su primer recorrido lleva a quien lo lee (habitado a la tradición amorosa cortesana) al feliz reconocimiento de alguien que celebra el amor y que, desde el octavo verso, se da a conocer en su condición femenina, deseosa de desaparecer, en el sentido de la no exigencia de posesión. Se pasa de la ofrenda en la entrega amorosa a la disolución de la identidad en comunión casi mística con el amante. Y de pronto, con un desvío que se inicia en el verso noveno, se introduce una ruptura con el tono cortesano anterior, como si irrumpiera una explosión en el contexto amoroso en que se venía discutiendo.

La yuxtaposición de un código amoroso tradicional y un código opuesto, donde la voz femenina propone el reconocimiento de su igualdad con el hombre, arranca en el primer terceto con la palabra *infidelidad*. Este sustantivo se introduce en el poema y se rebela contra toda una cultura del amor. El soneto comienza evocando el discurso del amor cortesano, pero en boca de una mujer, y se cierra en franca ruptura con ese discurso, en la medida en que la voz de la poetisa inaugura el comportamiento de la infidelidad como una manera natural del amor, en tanto prueba para el verdadero amor. “Amor” propone una nueva ideología amorosa en la literatura nacional: de la primera fusión que viven los integrantes de una pareja de amantes surge luego la libertad de cada uno, con todos sus riesgos.

La resolución de una historia de Silvina puede sorprender siempre con el estallido de algo inesperado que desvía la serena pendiente del desarrollo que el lector supone que el relato proponía. La metamorfosis es una de las constantes de la escritora y, en muchas de sus obras literarias, se deja en evidencia que, en toda transformación, hay gran sufrimiento.

La transformación abarca una nueva concepción del amor, aunque esta búsqueda implique un camino de dolor.

El cuento “Amada en el amado”, de *Los días de la noche*, entraña todo un conocimiento de los disfrutes y padecimientos amorosos de una joven recién casada muy imaginativa. El discurso amoroso se presenta allí como la trayectoria de un aprendizaje. El amor se observa como una sabiduría que se debe adquirir y, en consecuencia, aprender a respetar la libertad del otro sería una de las formas de educación o cultura amorosa. El cuento enlaza el significado de entrega amorosa de los amantes con la transformación o metamorfosis de la enamorada. En un principio, los amantes desean reflejarse, ser iguales, estar juntos, aun separados:

A veces dos enamorados parecen uno solo; los perfiles forman una múltiple cara de frente, los cuerpos juntos, con sus brazos y sus piernas suplementarios, una divinidad semejante a Siva: así eran ellos dos. Se amaban con ternura, pasión, fidelidad. Trataban de estar siempre juntos y cuando tenían que separarse por cualquier motivo, durante ese tiempo tanto pensaban el uno en el otro que la separación era otra suerte de convivencia, más sutil, más sagaz, más ávida. (1970: 18).

Luego, en la narración, se marca una diferencia entre ellos: él sueña, ella no. Ella quiere transformarse en él para vivir sus experiencias, meterse en sus sueños, enamorarse de las mujeres de las que él se enamora. La desaparición de la protagonista, al volatilizarse en su amado, designa una especie de muerte a la que el enamorado llama *conyugicidio*. La metamorfosis ha pasado a ser un sufrimiento. “¿Pero acaso la vida no es esencialmente peligrosa para los que se aman?” es la frase que clausura el cuento. (20).

Sonetos como “Amor” y cuentos como “Amada en el amado” exponen una teoría sobre el amor que entraña un diálogo de enlace y de ruptura con el amor cortés. En ellos se enlaza el significado de entrega amorosa de los amantes con el de la transformación de la enamorada. La dialéctica del amor que el existencialismo *sartreano* abrió en el universo literario es retomada por Silvina Ocampo en la travesía de sus escritos.

En sus historias de amor, Silvina instala sus personajes y los hace actuar en el momento excepcional e intransferible en el cual el sujeto amoroso y deseante acepta con naturalidad que su apariencia es engañosa y que su identidad se desvanece y, a partir de allí, se inicia en los avatares de la aventura y sus consecuencias. La conjunción entre erotismo y muerte es motivo conductor en sus relatos, que pueden ser historias de amor como modo de expresar la pasión amorosa, pero que también se manifiestan como discursos que surgen de los personajes regidos por ese estado doloroso, amenazante, en el que el sujeto se descubre, de pronto, durante la experiencia amorosa.

El amor y el odio, tensionados como elementos constitutivos de la entrega amorosa, y los celos, la envidia y la venganza, como pasiones derivadas, emergen en los cuentos de Ocampo, en los que se representan las relaciones afectivas y en los que no faltan los comentarios explícitos de los personajes acerca de la ambivalencia del afecto.

El cuento “El castigo”, de *La furia*, se estructura a partir de una escena única que representa el delirio amoroso. El relato parte del momento alarmante de la fusión o confusión de las identidades (de *ser en el otro*) y de lo borroso de los límites entre el sujeto amante y el objeto amado. El personaje se sitúa en el desesperado intento de desandar el camino: de volver a su *sí mismo*, aunque el intento de reconciliación con la realidad de su identidad lo conduzca a la muerte o a la locura:

–¿Qué te pasa? –le pregunté. Estaba pálida–. ¿Me ocultas algo?
–No te oculto nada. Este espejo me recuerda mi desventura, somos dos y no una sola persona –dijo, tapándose la cara–. Al verte tan severo, me siento culpable. Todo me parece una infidelidad. Tengo sólo veinte años. ¿Para qué me sirven? Por miedo a perderme no quieres que mire, ni que pruebe nada, no quieres que viva. Quieres, en cambio, que sea tuya definitivamente, como un objeto inanimado. Si te hiciera el gusto, terminaría por volver al punto de partida de mi vida o por morir, o tal vez por volverme loca. ¿No te da miedo? (1959: 185).

En esta cita del comienzo de la historia, están contenidos todos los elementos que desencadenan el gran conflicto. La joven se sorprende al tomar conciencia de los límites de

su cuerpo, por la imagen que ve reflejada en el espejo. Manifiesta celos en su relación con el otro y, de pronto, el objeto amado se transforma en un desconocido. Al mismo tiempo, vislumbra un tortuoso final para su existencia: volver al punto de partida de la vida (nacer), morir o enloquecer. Éstas son las alternativas que ve como desenlace de su historia de amor.

El cuento “Amor”, de *Las invitadas*, propone una historia amorosa de dos jóvenes que se quieren con intensidad y que disfrutan de su pasión durante un viaje en barco:

Durante el principio de la travesía fuimos felices. Era nuestro viaje de bodas, íbamos a Estados Unidos, mi marido para completar sus estudios y yo los míos, porque conseguí una beca. Nos amábamos profundamente con esa nueva dicha que consistía en alejarnos del mundo rodeados de gente a la que no conocíamos o a la que apenas conocíamos. (1961: 33).

Sin embargo, la relación se complejiza. La pareja inicia un juego peligroso de celos y de seducción, que transforma su paraíso en un infierno, y el amor en odio. Este mecanismo, cual demonio, domina cada gesto de los amantes y da vuelta su amor. Los personajes *ocampianos* conocen la experiencia de sentir la confusión que impera en los sujetos en el estado de enamoramiento y que los domina:

Ciertas veces, cuando todos los pasajeros se habían ido a dormir, permanecíamos en la cubierta, como dos espectros, odiándonos. A veces bastaba un pañuelo que hubiera caído, un movimiento de una mano, un “buenos días” que se hubiera dicho, la palidez de las mejillas o una contemplación demasiado prolongada frente al espejo, para que la ira desbordara. Un demonio se había apoderado de nuestras almas. (34).

También en el libro *Las invitadas*, otro cuento, “El lecho”, muestra nuevamente los celos como el sentimiento que produce la transformación de la pasión amorosa en odio. Las líneas iniciales del relato anuncian los materiales con los que se construirá la historia (el afecto amoroso, los celos y la incidencia de ambos estados en la pareja) y presentan el lugar

donde se cruzarán los afectos: un lecho. En éste se expondrán el amor y el odio, estados contradictorios de la pasión en la relación de pareja. Si en un principio el lecho parecería brindar una zona franca que da tregua al amor asegurando su continuidad, al final es una hoguera que, literalmente, funde los cuerpos de los amantes:

Se amaban, pero los celos retrospectivos o futuros, la envidia recíproca, la desconfianza mutua, los carcomía. A veces, en un lecho, olvidaban estos desventurados sentimientos y gracias a él sobrevivían. A una de estas veces, la última, me referiré. (1961: 54).

“El asco”, de *La furia*, es otro relato de interés para el análisis de la representación de la pasión amorosa en la cuentística de Silvina Ocampo. Como los cuentos precedentes, se centra en la conversión del amor en desamor, pero incorpora la repulsión como elemento condicionante de la transformación del afecto. La anécdota del relato es simple: un hombre y una mujer se aman y se desprecian alternativa y simultáneamente. Cuando uno se siente atraído y demuestra su amor al otro, éste lo rechaza y viceversa. Se ponen en marcha los mecanismos de atracción y de repulsión en forma sistemática:

Antes de casarse, Rosalía le tenía asco, y después de casada, parece mentira, más asco. No me lo dijo, pero yo lo sé de buena fuente. Creyó que nunca llegaría a soportarlo y a quererlo, pero a veces uno se engaña con las cosas que son o que no son posibles. Todo se logra cuando hay voluntad. A fuerza de proponérselo, Rosalía llegó a amar de verdad a su marido, más que la mayoría de las mujeres que pretenden ser fieles o virtuosas. Pero el alivio duró muy poco. Simultáneamente, el marido empezó a abandonar a Rosalía. Varias personas lo vieron en la calle, abrazado a una chica, que todos los días no era la misma. (1959: 205).

El cuento expresa así los movimientos contradictorios de la pasión, el placer de Rosalía en el asco y seducción que siente por su marido, y la inquietante sensación que le provoca el retrato de su esposo, símil de santo y de demonio, durante sus plegarias.

Un último elemento importante, dentro del contexto del amor en la obra de Silvina Ocampo, es el de la ausencia del ser amado. Esto se observa en el poema “Espera”, en *Amarillo Celeste*:

Cruel es la noche y dura cuando aguardo tu vuelta
al acecho de un paso, del ruido de la puerta
que se abre, de la llave que agitas en la mano
cuando espero que llegues y que tardas tanto. (1972: 23).

La ausencia en este poema es la del amante que no regresa en la noche, y cada movimiento de la casa acompaña a la que, en desvelo, aguarda. Tematiza la crueldad de la espera que se apropia de todos los actos y de todos los objetos que parecen animarse en la intemperie del abandono nocturno.

Silvina temía que Adolfo Bioy Casares pudiera dejarla por alguna de las hermosas mujeres con las que él salía. Conocía las aventuras de su marido. Y sufría mucho. Cuando Bioy tardaba en regresar, ella se ponía muy nerviosa. Hasta que un día decidió ubicar un sillón justo frente a la puerta de entrada del departamento de Posadas. No quedaba muy elegante, pero lo puso porque se acostaba ahí a esperarlo, como la *guardiana de la puerta*. Cuando escuchaba los ruidos que anunciaban su regreso, le volvía el alma al cuerpo. Y si él se iba de viaje, ella se ponía muy mal y no quería salir de la cama. (Iglesias, 2002).

La casa de la calle Posadas parecía iluminarse, para Silvina, con la llegada de Bioy. Él traía las noticias de afuera; algún libro que se había presentado, comentarios sobre la gente que había visto, amigos que había encontrado. Bioy y Silvina tenían discusiones literarias frecuentes y vehementes en reuniones con invitados en su casa. Bioy era más entusiasta, mientras que Silvina se quedaba vagando por el silencio pero, si no estaba de acuerdo con algo, lo discutía con firmeza. Borges solía comentar: “Bioy es muy inteligente, pero Silvina es un genio, ¿a usted no le parece?”. (2002: 108).

Silvina fue novia, amante, esposa, y hasta madre de Bioy. Ella también tenía otras relaciones (hay cartas que atestiguan, por ejemplo, un vínculo amoroso con la poetisa Alejandra Pizarnik), pero sus historias no eran tan frecuentes como las de su marido. Siempre los unió un inmenso cariño; no podían prescindir uno del otro. Durante casi sesenta años, formaron una pareja mucho más tolerante y sólida que la de muchos matrimonios convencionales. Silvina adoró a Bioy incondicionalmente; de esto han dado fe todos los que los conocieron. Lo consideró su lector privilegiado.

LA VENGANZA

El deseo de posesión del objeto amado cuando irrumpe la furia desencadenada por los celos en la relación amorosa lleva a otros dos cuentos de Silvina Ocampo. Uno de ellos, “La expiación”, en el libro *Las invitadas*, presenta el comportamiento de un personaje celoso frente a las relaciones establecidas entre su objeto de deseo y un amigo que se convierte en rival. El otro, “Rhadamanthos”, del mismo libro, trabaja sobre el sentimiento de la envidia, una variable de los celos que se manifiesta como una mezcla de tristeza y odio hacia un adversario.

En “La expiación”, el personaje femenino comenta a modo de conclusión del relato del que es protagonista: “Se hubiera dicho que aquellas miradas eran indispensables para nuestro amor”. (1961: 43). Ella se refiere a las miradas que arman un triángulo en la relación amorosa desarrollada en este cuento: dos hombres amigos desean a la misma mujer. Uno la posee y la cela; el otro mira, afianzando el amor de la pareja; por último, la mujer cela a su marido, objeto de su deseo, porque supone que privilegia la amistad hacia otro sobre el amor por ella:

Antonio no dejaba traslucir ninguno de sus sentimientos, salvo en ese cambio de carácter que yo supe interpretar. Contrariando mi modestia advertí que los celos que yo podía inspirar enajenaban a un hombre que había sido siempre, a mi juicio, el ejemplo de la normalidad.

Mientras tanto la amistad de Antonio con Ruperto se estrechaba. Una suerte de camaradería, de la que yo estaba en cierto modo excluida, los vinculaba de una manera que me pareció veraz. [...] Nada había desunido a Antonio y a Ruperto, en cambio Antonio, injustamente en cierto modo, se había alejado de mí. Sufrí en mi orgullo de mujer. (40).

El cuento enlaza dos temporalidades: el presente del texto, definido por una confusa situación en la que los tres personajes se reúnen en una habitación mientras algunos pájaros amaestrados revolotean entre ellos; y el pasado, que interrumpe la situación presente con fragmentos de los recuerdos de la mujer de su vida matrimonial. El desenlace de la historia es trágico y se modela a partir de un lento y minucioso plan que, a modo de venganza, destruye, precisamente, aquello que sostiene el amor de la pareja: los ojos del amigo que miran a la mujer. La venganza tiene como blanco la mirada; el mirón queda ciego por los picotazos de pájaros entrenados para tal fin por el marido de la narradora.

“Rhadamanthos” es un cuento muy breve. Su materia es la envidia que una mujer, Virginia, siente por otra mujer, una amiga que se suicida en plena juventud. El relato refleja dos efectos provocados por este estado pasional: el sufrimiento que causa a la protagonista reconocer la imposibilidad de acceder a aquello que provoca su envidia, y la venganza sobre el rival por odio y por dolor. La rival envidiada se ha suicidado, y la mujer celosa envidia el recuerdo que su joven amiga, ahora muerta, evocará en los seres que la veneran y que exaltan sus virtudes:

La envidiaba por sus pecados, con una envidia que no la dejaba descansar, y ahora estaba ahí muerta. ¡Ni siquiera desfigurada! Joven, nada le quitaría su juventud; tranquila, nada le quitaría la tranquilidad; impura, nada le quitaría su aparente pureza. Injusticias de la suerte, pensaba Virginia, mientras subía las escaleras. Yo que he sufrido tanto, yo que soy pura, yo que tengo a veces cara de muerta, yo que no tengo miedo a nadie, yo no me he suicidado. Nadie llora por mí. (1961: 52).

El devenir de los sentimientos (celos, odio, dolor, envidia, venganza, etc.) acecha los espacios y elementos que definen la muerte. Cirios, flores, mortajas, lágrimas y veneración se impregnan de la envidia macabra del personaje femenino. Virginia observa el ritual mortuario de su amiga, rumiando una venganza que, finalmente, ancla en el armario de la fallecida en la casa velatoria, donde la envidiosa, dominada por el odio hacia su rival, deja un atado de cartas de amor fraguadas de manera minuciosa. Estas cartas mienten sin piedad un adulterio que mancillará el recuerdo de su amiga amada.

LA MAGIA

En los relatos de Silvina Ocampo hay apariciones fugaces de lo mágico, de lo maravilloso, pero siempre ofrecido como un don inservible o destinado a un empleo que no otorgará a su poseedor el menor poder sobre el mundo.

El don maravilloso reaparece en varios niveles en los cuentos de la escritora; casi siempre con esa temible eficacia no imaginada por el beneficiario del don. Así, los objetos perdidos a lo largo de una vida reaparecen, como entregados por una memoria despiadada, ante quien los poseyó alguna vez, y acosan y no deparan la dicha, sino la esclavitud.

La *sutileza* es un concepto clave en la autora. Como los niños de sus textos, ella sabe que lo maravilloso sólo puede narrarse por vías oblicuas, por ejemplo, insinuado en lo cotidiano como un azar desconcertante, irónico, distanciado y marcado por la duplicidad.

El anticipo de los hechos (la *presciencia*, como la denominó Borges) aparece con frecuencia en la narrativa de Silvina Ocampo. (Mancini, 2003). La escritora se anticipa a cosas que van a suceder y las escribe, sin tener conciencia; suelen aparecer así hechos que después resultan ligados a situaciones futuras. Según ella, “lo más importante es la intuición, y en algunos seres es lo más importante que hay. Hay cosas que uno aprende de chico que no volverá a aprender. Lo que se va aprendiendo después se olvida, pero los primeros encuentros son importantísimos”. (2003: 88).

Uno de los núcleos semánticos en su obra es la idea del saber anticipado, la predestinación. La anticipación de los hechos que van a suceder y su reverso, la memoria prenatal. Jorge Luis Borges comentó acerca de la presciencia de la autora: “Hay en Silvina una virtud que se atribuye comúnmente a los antiguos o a los pueblos del Oriente y no a nuestros contemporáneos: la clarividencia. Más de una vez, y no sin un poco de aprensión, la he advertido en ella. Nos ve como si fuéramos de cristal, nos ve y nos perdona. Tratar de engañarla es inútil”. (Tomassini, 1995: 37). La predestinación puede descubrirse en algunos poemas de la escritora, como “La eternidad”, en *Espacios métricos*:

Como por galerías de bondad
yo penetraba ese apacible mundo
alcanzando ya un tiempo más profundo
prenatal de silencio y gravedad. (1945: 31).

Y también en “Descubrimiento de América”, en *Los nombres*:

Yo en mi invisible reino prenatal registraba
tal vez la iridiscente luz oscura que aloja
el pasado, el futuro, la presente congoja
del mundo, y, ¿por qué no?
también yo te esperaba. (1953: 15).

Así se disemina en su escritura la concepción de un tiempo metafísico que atraviesa de dolor el proceso de ese reconocimiento.

La imaginación como conocimiento anterior o anticipado del futuro es el motivo del poema “Autobiografía de Irene” en *Espacios métricos*:

Yo veía las cosas transformadas
por el tiempo anhelante, reformadas.
Podía recordar sólo el futuro;
cómo iba a ser mi casa y no cómo era,
los niños todos ya con rostros de hombres,
marchitos los botones de las rosas,
floreceda la ausente enredadera. (1945: 39).

Esta historia que desafía al tiempo, especie de relato invertido donde la muerte forja una autobiografía, parte de la espera o de los últimos momentos de Irene agonizante. Sólo en el momento de morir, Irene adquiere la capacidad de recordar el pasado:

Recuerdo los jardines y las casas
donde jugué en mi infancia.

Recuerdo mis asombros, mis vestidos,
y mis parientes tristes reunidos.

Recuerdo de mi padre el paso lento
y el color implacable de sus ojos.

Recuerdo atardeceres despoblados,
el calor y los perros acostados. (44).

El don sobrenatural de imaginar el futuro y de adivinarlo se hace explícito por una argumentación donde la protagonista sostiene que su pensamiento, ocupado en el futuro, no ha podido demorarse en el pasado.

Otro ejemplo de anticipación se observa en la figura de Gabriel, joven enamorado y amado por Irene. Como otros seres presentidos, el joven aparece antes de ser encontrado por Irene:

Pero ya he penetrado en tu memoria,
oh Gabriel, cuyo asombro me deslumbra,
yo esperé este momento para verte
(este momento, el fin ya de mi historia).
Te conocí mucho antes de encontrarte:
ya presentía cómo iba a olvidarte,
y traté de esquivar tu encuentro en vano. (42).

Y también se presiente el olvido que, al igual que los otros presentimientos, es alcanzado antes de su llegada:

Sabía que serían olvidados
del amor nuestros diálogos.

Cansada
me alejé de tu lado sin recuerdos... (43).

Como escritora, Silvina concede, a algunos de sus personajes, los mismos atributos sobrenaturales que la singularizan como mujer. Puebla su obra con niñas afectivamente desvalidas y con mujeres sencillas que practican la adivinación; y con seres supersticiosos que resuelven los conflictos de la vida cotidiana o los males del amor con técnicas mágicas, un arte antiguo y secreto, casi exclusivamente femenino, originado como resistencia a la marginación y a la adversidad.

La magia que se observa en los cuentos de Ocampo es la magia que opera sobre la imaginación; aquella que posibilita potenciar la sensibilidad creativa del sujeto. Como una ciencia del imaginario, la magia de la autora lo explora con métodos propios y lo manipula según una determinada voluntad.

Las características de la figura del mago, de la bruja o sibila, la relación de la magia sobre los sujetos, los poderes del adivinador y los efectos de la magia en la vida cotidiana son motivos representados en muchos de los relatos de Silvina. Los textos permiten considerar, por un lado, la configuración de la bruja como personaje: su quehacer, la influencia de la práctica sobre su propio ser, el ejercicio de su poder sobre los sujetos; por otro, la representación de personajes que padecen la influencia de la magia y del erotismo. Son seres bajo la influencia de un erotismo mágico, donde el apaciguamiento del deseo que propone el mago no es posible en las dimensiones de lo real, sino en el plano de lo fantástico.

El cuento “El vestido verde aceituna”, en *Viaje olvidado*, de intenso magnetismo erótico, da cuenta de los vínculos entre el deseo, la posesión y la entrega amorosa, la fantasía, la magia y la memoria. Como en un juego de cajas chinas, el texto presenta a su personaje, una institutriz, bajo el influjo de un recuerdo que la hipnotiza porque ese

recuerdo la transporta a un momento de su pasado, cuando fue poseída por el deseo. La institutriz sale de compras una mañana:

Se encontró en la mercería El Ancla, comprando alfileres y horquillas para sostener sus finas y largas trenzas alrededor de la cabeza. Las vidrieras de las mercerías le gustaban por un cierto aire comestible que tienen las hileras de botones acaramelados, los costureros en forma de bomboneras y las puntillas de papel. Las horquillas tenían que ser doradas. Su última discípula, que tenía el capricho de los peinados, le había rogado que se dejase peinar. Miss Hilton había accedido porque no había nadie en la casa: se había dejado peinar por las manos de catorce años de su discípula, y desde ese día había adoptado ese peinado de trenzas que le hacía, vista de adelante, con su propios ojos, una cabeza griega; pero vista de espalda, con los ojos de los demás, un barullo de pelos sueltos que llovían sobre la nuca arrugada. Desde aquel día, varios pintores la habían mirado con insistencia y uno de ellos le había pedido permiso para hacerle un retrato. Los días que iba a posarle al pintor, Miss Hilton se vestía con un traje verde aceituna, que era espeso como un reclinatorio antiguo. El estudio del pintor era brumoso de humo, pero el sombrero de paja de la institutriz la llevaba a regiones infinitas de sol, cerca de los alrededores de Bombay. (1937: 16).

La imaginación, la fantasía, la soledad, la timidez, además de la capacidad para recordar acontecimientos lejanos por asociación de imágenes y lugares, configuran el carácter del personaje. Los sentidos de la protagonista están exacerbados, sus percepciones están llenas de fantasías. Los objetos que ve despiertan el placer.

La visión de las horquillas doradas la transporta al recuerdo de la posesión plena, su entrega al deseo en el *atelier* del pintor. El sombrero de paja en el estudio hipnotiza a la institutriz; puede considerarse un elemento que mágicamente interfiere en la percepción de las imágenes. Así, la magia se combina con el arte de la memoria. La inclusión de un pintor en el cuento exalta la función de la mirada y el poder de la fantasía. En su figura se condensa el principal material del relato: la magia. El pintor pinta lo que ve su imaginación: ver a Miss Hilton, pintar a Miss Hilton; para el artista del cuento, es ver a la institutriz desnuda, tal como aparece en su cuadro, aunque ella esté cubierta, en la realidad, por su vestido verde aceituna.

La resolución formal de la situación en el *atelier* es de extrema sutileza. La institutriz, aparentemente, ve en el estudio hermosos cuadros de paisajes y lleva a su discípula a verlos. Pero la niña sólo ve cuadros de desnudos, motivo por el cual la madre, enterada de las circunstancias a las que la institutriz expuso a su hija, se enfada y la despidió. El cuento termina cuando Miss Hilton, en perfecto dominio de sí luego de atravesar el recuerdo de la experiencia erótica en el *atelier*, y todavía en la mercería El Ancla, reencuentra en su cartera una tarjeta blanca con una leyenda que dice: “No queremos maestras que tengan tan poco pudor”. (17).

En los cuentos “La muñeca”, “La sibila” y “Clotilde Ifrán”, se configuran sus personajes en relación con la figura del mago/a o adivino/a: su *hacerse mago*, el poder de su práctica. Estos tres relatos remiten uno a otro y se complementan.

“La muñeca”, en *Los días de la noche*, está narrado en primera persona y es la historia de una mujer de origen humilde, que cuenta los avatares de su don de adivinar el futuro, de su *hacerse bruja*. Se resalta la condición de adivina de la protagonista, es decir, la capacidad del personaje de alcanzar el dominio de sí para ser maga. Se legitima, a su vez, una práctica por la cual se constituye como un sujeto social, a pesar de su marginación. La muñeca que da nombre al título del cuento es el objeto que la protagonista del relato adivina que va a recibir en el instante en que es consagrada como bruja.

La historia que “La muñeca” presenta es retrospectiva. Comienza con el personaje ya instalado en su profesión, en su *ser adivina*, y termina en el momento en que, aún niña, se la consagra en ese arte. Las palabras *bruja* o *ser una bruja*, pronunciadas por la distinguida señora burguesa de la casa donde vive y por la institutriz francesa, legitiman, al nombrarla, un don que fue manifestándose e incrementándose con ciertas prácticas inconscientes de la niña.

Este personaje adulto, bruja y adivina, que recuerda y narra su historia desde la infancia, no sabe a ciencia cierta su edad ni tampoco su origen. No tiene nombre, no puede

reconstruir una imagen certera de su madre. La persona que la recoge y la protege es una vieja sirvienta muy pobre, que la lleva a las casas de las familias burguesas donde trabaja, hasta que la deja en una de éstas al morir.

La carencia afectiva y la marginación social a las que la niña está condenada desde siempre se revierten cuando se manifiesta su capacidad de adivinar el futuro, cuando prevé las situaciones cotidianas de la vida de los dueños de casa y las resuelve:

Súbitamente, en medio de mis juegos, anuncié la llegada del ingeniero Kaminsky. El señor Kaminsky había visitado una sola vez la estancia. Su nombre y su estatura me habían impresionado. Con minuciosas mímicas describí su llegada, que tuvo lugar unas horas después. [...] Desde aquel día en que había anunciado la llegada del señor Kaminsky, algunas personas me trataron con más respeto. Comencé muy pronto a pronosticar el tiempo, a anunciar desde temprano si llegarían o no llegarían cartas, si los conejos morirían. El señor Ildefonso un día que salió para la feria me preguntó si los novillos se venderían bien. Contesté sin vacilar lo que probó después ser verdad. (1970: 89).

El cuento establece un itinerario y resalta las diferencias: de ser niña humillada a ser bruja y a pactar con el demonio; luego será la adivina consagrada por la representante de la cultura francesa en la familia y por la mujer celestial, dueña de la casa.

En su vida real, Silvina Ocampo admite tener dones de adivina y relata un par de experiencias que confirman su reputación y su éxito como tal. Ante la pregunta sobre el estado de su *ser adivina* (si había dejado ese tipo de actividad o si había perdido sus dotes), Silvina responde que ser adivina le resultaba una actividad inquietante porque los resultados de sus predicciones dejaban a los interesados en saber su futuro como en una *nave de condenados*:

Cuando me iba del salón dejaba de un lado un tendal de víctimas; del otro, los elegidos de la felicidad. Finalmente, me desencanté de la actividad. Mi etapa de adivina fue otra decepción: me aburrí. Siempre

lo mismo: los amantes que dejaban a sus amantes; las fortunas que se derrumbaban o las que se heredaban; muertes, nacimientos, traiciones.⁶

Al final de la entrevista, la escritora cuenta que ya tenía tanta práctica que se apartaba de lo que decían los libros y decía lo que se le ocurría, ya que confiaba en sus poderes.

Un joven y pícaro ladronzuelo es el narrador de la historia en primera persona de “La sibila”, en *La furia*, cuento que relata su encuentro con una niña rica y adivina. Humilde, golpeado por sus padres y hermanos, criado como chico de la calle, el personaje buscavidas que se desempeña como cadete de distintos negocios tiene una pequeña banda de salteadores de casas de ricos. En una oportunidad, recalca en la casa de Aurora (protagonista del cuento), una niña de familia acomodada, para asaltarla.

Mientras sus compañeros hacen de campana en la calle, en el interior de la casa, el ladrón se enfrenta con la pequeña; quien, oportunamente entrenada en el arte de la sibila, parece estar a la espera de alguien. Después de una larga y amigable conversación con el ladrón, Aurora predice la detención del joven; anticipa con tal firmeza el desarrollo de los acontecimientos venideros que el ladrón, bajo la influencia del arte de la magia de esta niña, se entrega con total docilidad:

Aurora mezcló las cartas, las colocó en fila, una por una, sobre tres de los escalones. El vaivén de sus manos empezó a marearme. Con su voz autoritaria, comenzó a enseñarme el significado de las cartas. [...] Quería irme, pero un sopor como el que siento después de haber comido, me detuvo. ¿Qué pensaría Torno, el jefe? Como un borracho me acerqué a la puerta y la entreabrí. Alguien hizo fuego; caí al suelo como un muerto y no supe más nada. (1959: 77).

⁶ H. Beccacece (1987) “Y así sucesivamente”, *La Nación*, 28 de junio, p. 10.

“Clotilde Ifrán”, en *Los días de la noche*, tiene como personaje principal a una modista que lleva el nombre del título del cuento y que se relaciona con una niña llamada *Clemencia*. El relato presenta inicialmente a la pequeña Clemencia muy triste porque había llegado su cumpleaños y su disfraz de diablo no estaba hecho. Su madre se desentiende del tema y le dice: “Buscate una modista. Ya tenés nueve años. Sos bastante grande para ocuparte de tus cosas”. (1970: 72).

Clemencia encuentra el número telefónico de una modista quien, según asevera el narrador, “había muerto hacía ocho años”. La niña no sabe el significado de la palabra *finada*, por lo tanto, la ignora. Es así como Clemencia puede comunicarse en el momento con Clotilde Ifrán, ya fallecida. La posibilidad de una venganza en contra de su madre, por haberla abandonado en esta situación, cobra forma cuando la niña proyecta su fuga. La modista llega puntualmente a la casa de Clemencia y hace su trabajo con diligencia. El disfraz de diablo queda terminado y la niña es muy feliz. Ambas se sienten mutuamente atraídas:

Clemencia sintió una gran simpatía por Clotilde Ifrán y se echó en sus brazos.

–Te llevaría conmigo a mi casa. Tengo bombones y una careta preciosa

–exclamó con ternura–, pero tengo miedo de que tu mamá no te dé permiso.

–Tengo aquí la plata para pagarle la hechura –dijo Clemencia abriendo un monedero de material plástico.

–Es mi regalo de cumpleaños –respondió Clotilde Ifrán, al despedirse.

–Quiero irme con vos ahora mismo –protestó Clemencia–. No me dejes.

–Vamos –dijo Clotilde.

Envolvieron el traje de diablo en un papel de diario para llevarlo y las dos salieron tomadas de la mano. (73).

En el relato se produce una huida fantástica orquestada por la niña, quien arma un escenario de fuga con un ser fantasmal que la transporta a ella y a su disfraz de diablo. La pequeña Clemencia halla la fórmula mágica para realizar su deseo y escapa con la modista Clotilde Ifrán.

Silvina Ocampo también trata el tema de la magia dirigido al público infantil. “La naranja maravillosa”, cuento que da nombre al libro, es el relato de dos amigas, Claudia y Virginia, una fea y la otra desconfiada, que un día reciben un telegrama donde les anuncian la existencia de unas naranjas *mágicas*, que acabarán con sus desventuras y les garantizarán resultados maravillosos. Después de varias peripecias, las niñas se vuelven inteligentes y bellas:

La naranja más chiquita y fea resultó ser la mejor porque su magia era permanente; nunca terminaban de comerla porque a medida que la comían se agrandaba. Por eso Claudia y Virginia volvieron a sus casas más hermosas e inteligentes y fueron felices probando un bocadito todos los días. (1977: 17).

En este cuento, las naranjas, tan brillantes que parecen de cristal, tienen un poder mágico, tal como otros elementos y personajes en la narrativa de Silvina Ocampo: adivinos, magos, seres que anticipan el futuro, leen las palmas de las manos y tiran las cartas del tarot desfilan por numerosos cuentos y poemas de la escritora.

LA CRUELDAD

“La crueldad siempre atrae. Los chicos de ahora tienen otro tipo de crueldad. Se inspiran en la televisión, que es la madre de la crueldad. Los niños de las próximas generaciones, ¿a qué perfección del horror llegarán? Aunque puede ser que haya una vuelta atrás”. (Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 2002: 113). En la misma entrevista, la propia Silvina ha confesado: “Los actos más crueles que hay en mis cuentos, están sacados de la realidad”. (114).

A propósito de esto, Borges comentó: “En los relatos de Silvina Ocampo hay un rasgo que aún no he llegado a comprender: es su extraño amor por cierta crueldad inocente u oblicua; atribuyo ese rasgo al interés, al interés asombrado que el mal inspira en un alma noble”. (Mancini, 2003: 193).

Tanto la puesta en tensión del estatus de lo real como las metamorfosis ocurridas en los personajes introducen el modo del exceso gótico en la literatura de Ocampo. Esa atracción por lo gótico (lo monstruoso, los ambientes sombríos y cerrados, y el horror), que data de su infancia, se confirmó en la entusiasta participación de Silvina en el proyecto de la *Antología de la literatura fantástica* que compiló con Borges y con Bioy en 1940.

La escritora prefirió la veta gótica del horror más que la del terror. Narradoras o protagonistas mujeres, víctimas o victimarias, pacientes o activas generadoras de sucesos siniestros o inexplicables poblaron sus cuentos. Los rasgos de la literatura gótica se potencian en sus textos cuando las transformaciones y los cuestionamientos se llevan al plano del sujeto. A veces en boca de los narradores de los cuentos, a veces en el sujeto lírico de enunciación, pero también en la narradora autobiográfica por excelencia que escribe y firma las cartas, las dudas sobre la identidad adquieren una dimensión cercana a la del horror.

La palabra *horror*, una de las favoritas de Silvina, aparece en las cartas referida de manera constante a múltiples instancias pero, fundamentalmente, a la del propio yo. Silvina va variando su propio nombre: *Silvina*, *Silvia*, *Sin*. Este último se asocia con la preposición negativa en español y con la palabra *pecado* en inglés. Se supone que ella tenía en cuenta estos significados y se complacía en denominarse de esta forma. En varios de sus textos, el tema del pecado está presente, casi siempre experimentado por personajes femeninos, que en más de una ocasión se revelan como el alter ego de la autora. (López Gil, 2000).

La crítica ha señalado con insistencia la crueldad que emana de muchos relatos de Silvina Ocampo. Numerosos cuentos de la autora proponen temas que rozan lo perverso o se instalan allí.

“Mimoso”, en *La furia*, representa una condensación de afectos en su manifestación perversa. Hay en el cuento una serie de marcas que sugieren con nitidez el desvío de la pasión amorosa; fragmentos de amor, odio, celos, envidia y venganza arman un mosaico de

donde surge lo perverso expresado a través del lenguaje. Los personajes del cuento son: una mujer apasionada, Mercedes; un hombre de perfil borroso, su marido; y Mimoso, el perro de la pareja que, ni vivo ni muerto, sino embalsamado, preside simbólicamente la casa con sus ojos de vidrio. Es Mercedes la que decide embalsamar al perro para mitigar el dolor que le causó su muerte:

Mercedes se sentó frente a él para mirarlo: ese perro muerto la acompañaría como la había acompañado el mismo perro vivo, la defendería de los ladrones y de la soledad. Le acarició la cabeza con la punta de los dedos y cuando creyó que el marido no la miraba, le dio un beso furtivo. (1959: 65).

No tarda en sumarse a la trama la condena de la gente por la actitud de Mercedes y de su marido con el perro embalsamado. La voz social que pone a resguardo los códigos religiosos, morales e ideológicos se materializa en un anónimo que, con un dibujo obscuro, marca el desvío pasional de la pareja, fundamentalmente, el de Mercedes. La intolerancia del marido ante los rumores que circulan se manifiesta en un ataque de furia contra el cuerpo inerte del animal, al que quiebra en varias partes como si fuera una rama seca y arroja al horno, que estaba abierto.

Mercedes, privada de su fetiche, trama una contundente venganza contra el que supone que es el autor del anónimo, un tenedor de libros que frecuentaba a la pareja y que era el invitado para la cena el día en que reciben el dibujo. Ella no duda en llevar adelante un plan siniestro: envenenará al causante de su desdicha, para lo cual cocina una tira de asado en el horno donde yacen los restos del perro contaminado con los venenos para la taxidermia:

Preparó la comida más temprano que de costumbre.

–Hay asado con cuero –anunció Mercedes.

Antes de saludar, junto a la puerta, el invitado se restregó las manos, al sentir el olor que venía desde el horno. Después, mientras se servía, preguntó:

–¿La carne con cuero se come con salsa?

–Es una novedad –contestó Mercedes.

El invitado se sirvió de la fuente, chupó un pedazo de cuero untado con salsa, lo mascó y cayó muerto. (66).

La muerte enmarca este cuento de Silvina: el texto comienza con la agonía de Mimoso y termina con la muerte fulminante del tenedor de libros, supuesto acusado del exceso pasional de la protagonista.

“El retrato mal hecho”, en *Viaje olvidado*, muestra a Eponina, una mujer rica, ociosa, misteriosa y lejana, madre de algunos niños a quienes desprecia y priva de todo afecto. Ana, la mucama, es inquieta, muy trabajadora y alegre; hace la limpieza, cocina y atiende a todos los hijos de su patrona:

Detestaba a los chicos, había detestado a sus hijos uno por uno a medida que iban naciendo, como ladrones de su adolescencia que nadie lleva presos, a no ser los brazos que los hacen dormir. Los brazos de Ana, la sirvienta, eran como cunas para sus hijos traviesos. (1937: 32).

Un día al mediodía, mientras Eponina hojea una revista de modas y la familia espera que Ana sirva el almuerzo, ésta asesina al niño más pequeño de Eponina y lo deposita en un baúl. La ausencia de la mucama a esa hora hace que la dueña de casa la busque en el altillo. Allí se enfrenta con la mujer que, con sus vestimentas manchadas de sangre, confiesa: “Lo he matado”. (33). Eponina se abraza largamente a Ana con un gesto inusitado de ternura. De esta manera, Ana se convierte en el doble de su ama. Es el brazo ejecutor de Eponina. Hace lo que la señora no se permite, ni puede, pero desea hacer.

La frecuente vinculación de lo perverso con acontecimientos ocurridos en la niñez o con la perspectiva infantil ha permitido deducir que Silvina Ocampo privilegia la infancia sobre la madurez como un modo de subvertir las estructuras sociales del mundo adulto (la familia, la amistad, la religión, la educación). El interés por esos ingredientes de crueldad parece sacar a la luz aspectos oscuros, pero fácilmente reconocibles, de la condición humana, pues esa crueldad se inscribe sin dificultad entre la variedad de los sentimientos que los relatos ofrecen.

Silvina Ocampo no explicó claramente las razones que la llevaban a preferir temas como los señalados: más bien parecía preocupada por los juicios que suscitaban sus relatos cuando se refería a su condición humorística, que significaba “salvar un poco esos cuentos que eran considerados tan crueles, porque la crueldad, si se la toma desde el punto de vista humorístico, ya deja de ser una crueldad”. (Zapata, 1992: 37).

En cualquier caso, es en los territorios habitualmente asignados a la inocencia, donde parece irrumpir con más fuerza lo extraño o lo siniestro, gracias, sobre todo, a que los niños alcanzan protagonismo como narradores y también como agentes o víctimas del mal. Desde luego, no son los únicos. Además, merecen atención los personajes y las voces narrativas que demuestran una condición popular y hasta marginal, y que acentúan el efecto de lo narrado por contraste con las limitaciones del narrador.

En el caso de los niños, éstos aparecen en las historias como representantes de la ausencia, como demonios que ofician de pontífices entre lo que se anhela y su presencia imposible. Si alguna vez parecen olvidar ese oficio, si pactan con el orden adulto y *normal*, traspasan sus poderes a los ancianos. Hay niños que fingen pactar con el orden adulto, pero estos niños extreman la argucia. Son observadores solapados, se dejan mirar y atisban, desde el centro del escenario, el espectáculo que ofrecen a los espectadores embaucados. Como una metamorfosis de situaciones y de actuaciones, el relato es una puesta en escena que deforma y parodia hasta el delirio o la exageración total. Sólo así este juego de niños se acepta desde la normalidad, como se aceptaría la falta de límites de un loco.

En los relatos de la escritora, hay muchos niños que son, a menudo, narradores de sus cuentos o protagonistas. En otros casos, el narrador ya adulto refiere un acontecimiento de su niñez. Se trata de niños que no deben perturbar un orden normal y serio, que no deben cruzar el límite impuesto ni romper la apariencia de lo aceptable. Es un mundo infantil delimitado, aislado por los adultos; no es en absoluto inocuo o amable. Y, cuando llega la transgresión, ésta adquiere proporciones tremendas, negativas, de sacrificio y de venganza. Los adultos de la autora, como sus niños, dicen todo, se permiten todo. Lo que el lector espera leer se da junto con lo que no espera leer.

En el cuento infantil “El pescado desconocido”, en *La naranja maravillosa*, el niño Rafael ayuda a su padre a pescar en el río y, cuando vuelve a su casa, guarda los pescados en la fuente del jardín. Una vez le toca llevar un pescado más grande que los otros; tiene una cara muy rara con ojos colorados y una cola retorcida como la de una serpiente. Su padre le advierte que lo deje, que parece malo, pero Rafael no le hace caso. A partir de allí se desencadenan episodios que muestran la crueldad de algunos seres hacia otros:

El pescado grande se comía a los otros pescados de la fuente. Los gusanos y la carne cruda no le alcanzaban. No contento con esto, amenaza a Roberto con devorarlo a él y a sus padres. Un día el niño encontró al pescado trepado a un árbol, torturando a una paloma, para comérsela; otro día lo encontró escondido debajo de una planta, tratando de matar con mucha lentitud a un gato. (1977: 25).

El cuento termina con un comentario del padre de Rafael, quien señala a su hijo: “Es la eterna historia: el pez grande se come al chico”. (27).

“El amigo de Gabriel”, otro cuento del mismo libro infantil, relata una historia que también presenta marcas de crueldad, en este caso manifestadas por un padrino a un niño. Gabriel es un niño huérfano que vive en la provincia de Córdoba con su padrino y se hace amigo de un puma, al que cuida y le lava las heridas provocadas por la escopeta del padrino, quien había salido a cazarlo. Antes de despedirse del puma, Gabriel le pone en el pescuezo la cadenita de oro con la medalla que, desde su nacimiento, llevaba colgada del cuello. Se suceden, entonces, varias muestras de la crueldad del padrino para con el ahijado, que se pueden observar en distintos diálogos:

–¿Qué hiciste con tu cadenita? –preguntó el padrino, mirando el cuello desnudo de Gabriel.

–La perdí –contestó Gabriel, sonrojándose.

–En penitencia tendré que ponerte el sombrero de plumas de mi abuelo.

–Como usted quiera.

–Cállese, insolente.

–Por favor, padrino. Iré a buscar la cadenita y la medalla –gimió Gabriel–. ¿Pero por qué no me pega como antes? ¡Lo hacía tan bien! (1977: 39).

Como Gabriel no consigue traer de vuelta su cadenita, el padrino se enfurece y le aplica nuevas penitencias: lo deja a pan y agua durante una semana entera. Además, en otra oportunidad, lo saca de su cama y lo hace dormir fuera, bajo la lluvia.

Nuevamente Silvina Ocampo, como lo hizo en varios cuentos para adultos, expone, de manera cruda y directa, la perversidad de ciertas actitudes de los adultos para con los niños.

En los cuentos de la escritora, el horror y el humor resultan a menudo indisociables. No se puede referir el horror sin aludir a los múltiples rasgos de humor que se ponen de manifiesto en los relatos. En cada una de sus versiones (chiste, parodia, sátira), el rasgo de humor conjura el efecto perturbador que produce la aparición súbita del motivo del horror. El estereotipo, componente esencial de la sátira *ocampiana*, juega con la ambigüedad, tanto en el nivel de los personajes como en el alcance de los relatos.

En los textos de la autora, para que el estereotipo sea eficaz y logre hacer reír, a pesar de la presencia obvia del horror (los cuerpos deformes, los crímenes, la violencia), debe poder ser reconocido por un público advertido.

El humor *ocampiano* actúa como un antídoto contra la crispación y contra la sorpresa que, súbitamente, produce la aparición del motivo de horror. El chiste levanta la barrera de lo prohibido: en vez de reírse del horror (aunque inconscientemente quizás lo haga), el lector tiene la sensación placentera de reírse gracias a la presencia del chiste.

En “El vestido de terciopelo”, de *La furia* (1959), las ocho secuencias que desembocan en la muerte de la señora Cornelia Catalpina, asfixiada por el vestido de terciopelo que se está probando con vistas a su viaje a Europa, van puntuadas por ocho

“¡Qué risa!”, proferidos por la voz narradora. Al cabo de las ocho secuencias donde la tensión va creciendo, al lector le queda la posibilidad de interpretar que el personaje de la niña que asume la narración, dada su corta edad, no ha entendido nada de la escena y se ríe sin tener conciencia de la tragedia. El lector puede reírse, a su vez, por la reiteración de los “¡Qué risa!”, sin darse cuenta de que se trata, nada menos, que de la representación de la muerte de una mujer.

En los textos *ocampianos*, la sátira utiliza como medios predilectos la evocación de la banalidad cotidiana, la descripción minuciosa del detalle *kitsch* y el cliché, en el lenguaje de los personajes clave. Lo que se produce es un retorno de lo conocido, lo visto y lo oído muchas veces. Los bastiones del mal gusto y de lo gastado, fuentes potenciales de horror en sí mismos, se vuelven, por el contrario, murallas que protegen contra lo que no se desea reconocer: el crimen, la muerte.

El estereotipo juega un papel ambiguo en los textos de Silvina. En el mencionado cuento “El vestido de terciopelo”, aparece la imagen estereotipada de Europa. “Pensar que allí hay nieve. Todo es blanco, limpio, brillante”, dice la señora, tras haberse quejado del hollín de Buenos Aires, que ensucia el *campo de nieve* que debería ser la colcha de su cama. (1959: 144). Otra imagen preconcebida se observa en el cuento anteriormente citado, “Mimoso”: “En China me han dicho que la gente come perros, ¿será cierto o será un cuento chino?”, pregunta Mercedes. (1959: 67).

Aquí la mujer es víctima de las leyes del género, que se traducen en la mirada y las bromas del embalsamador (“El perro no está tan gordito como su dueña”), y en la maledicencia masculina (“Un dibujo obscuro ilustraba las palabras”. “Sé quién es el hombre perverso que hace anónimos”). El objeto *kitsch* en que se ha transformado el perro embalsamado, “con los ojos de vidrio y el hocico barnizado, apostado en el vestíbulo de la casa, junto a la mesita del teléfono”, logra incluso que Mercedes sea más feliz con él que con el original vivo.

Con respecto al género, cabría dar numerosos ejemplos de imágenes estereotipadas de la mujer y su aspecto físico, sus obsesiones y su destino. En los cuentos de Silvina, por todas partes se tejen historias de sacrificios, celos y venganzas, hasta llegar al colmo de la autoeliminación.

Así, en el cuento “La furia”, del libro del mismo nombre (1959), la señora dueña de la propiedad, obsesionada por su físico, no cesa de someterse a regímenes alimenticios y tratamientos hormonales que le hacen aumentar cuarenta kilos o perderlos, comiendo “como un tiburón o como un pajarito”. Pero de nada sirven los sacrificios de la señora: una vez que un hombre irrumpe en su vida, toma las riendas de la casa y la obliga a comer lo que él considera adecuado (por ejemplo, pasteles con decorados *kitsch* que reproducen figuras macabras); ella va a morir, no sin dejar una buena herencia al seductor inescrupuloso.

En cuanto a la representación femenina, los relatos de Ocampo se estructuran a partir de una dialéctica que representa al personaje femenino como un ser que se debate entre lo convencionalmente aceptado y el deseo de subvertir esa situación. (Espinoza-Vera, 2003).

Esta ambivalencia está presente en los rasgos de los personajes femeninos que se caracterizan por ser transgresores con respecto a la maternidad y a la fidelidad marital, pero también esclavos de la apariencia física, por lo tanto sometidos al deseo del hombre. Silvina aborda sus textos con todas las contradicciones de la sociedad, sin hipocresía o sin falsa protección, trascendiendo las barreras de la tradición y ofreciendo una percepción más completa del rol femenino.

Víctimas del género son también los tres personajes femeninos de “La boda”, en *La furia*. Roberta está convencida de que “a los veinte años las mujeres tienen que enamorarse o tirarse al río” (1959: 163), y por eso su prima Arminda tiene más suerte que ella. La prima Arminda, como corresponde, se compromete a la edad debida, organiza su boda

minuciosamente, dedica gran atención a su apariencia y a su peinado. El personaje de la niña, tras un pacto tácito con Roberta, logra eliminar de la escena a la infortunada Arminda.

Las amigas que se reúnen en “Voz en el teléfono”, de *La furia*, juegan a hablar de corpiños y de medias, y a tomarse las medidas de la cintura, el pecho y la cadera. También ellas parecen esclavas de su apariencia física y, sobre todo, del efecto que su cuerpo produce en los hombres que las miran: “No se trata de lo que vos sentís, sino de lo que ellos sienten”. (1959: 177). Ellas terminarán muriendo.

En este mismo cuento, cada cual ocupa el lugar que le corresponde, según su rango, edad u ocupación: las niñeras en la antecocina, las madres en la salita más íntima de la casa, los niños en la sala desmantelada, sin alfombras ni objetos de valor en las vitrinas. Cada cual recibe el regalo adecuado: “caballitos de cartón con sorpresas y automovilitos de material plástico, matracas, cornetas y flautines” para los varones y “pulseras, anillos, monederos y corazoncitos” para las mujeres. También la comida y la bebida serán lo que la ocasión impone: los infaltables sándwiches de miga, los merengues rosados y el espeso chocolate para los niños.

Otra fiesta perfecta se prepara en casa de Ana María Sausa, con motivo de un bautismo, en “La casa de los relojes”, en *La furia*. Tampoco allí faltan los sándwiches de *tres pisos* ni los merengues rosados, la gran torta y los alfajores. Todos estos estereotipos, acompañados de los clichés verbales y de las descripciones de objetos *kitsch*, resultan fácilmente reconocibles en las historias de Ocampo. Los elementos satíricos permiten descargar la tensión por las vías de la legalidad y, así como ciertos personajes de los cuentos parecen eludir el meollo del drama y concentrarse en un detalle nimio, el lector dispondrá de una coartada para justificar su risa, aun en presencia de un motivo de horror.

Silvina Ocampo consideraba que el humor era uno de los aspectos importantes en su escritura y se lamentaba de que la crítica no se hubiese mostrado más interesada en este aspecto de su obra. La autora se divierte con la escritura e invita al lector a sonreír con ella,

a reconocer como propios los defectos que descubre en el mundo y en los seres humanos.

En varios de sus cuentos, trabaja con elementos de cierta incongruencia, que muchas veces ridiculizan a sus personajes y también a sus historias. El humor se manifiesta de formas diversas y en grados diferentes, a veces con una intención irónica más fuerte que en otras. En la escritura cómica de Silvina Ocampo, se encuentran aspectos esencialmente contradictorios, ambiguos y de duplicidad que provocan incertidumbre en el lector.

OTROS TEMAS RECURRENTE

EL KITSCH

Silvina Ocampo abandona los recintos del refinamiento para acudir a los de la decencia pequeño burguesa, donde las leyes de la buena conducta y de los buenos sentimientos se obedecen con puntualidad obsesiva. Se dirige a los barrios modestos, a las casitas como *de azúcar*, a los patios de las fiestas vecinales, a los caserones donde se ignora la comodidad en nombre de la austeridad, o bien a los dormitorios suntuosos en los que solamente entra siguiendo a unas costureras que prueban un vestido de terciopelo a una señora dominante, enamorada de sí misma.

La escritora invade esos espacios sin rechazar el incómodo detallismo. Al contrario, fascinada, rellena el vacío con detalles que no rehuyen la vulgaridad o la cursilería: sobre las mesas de los festejos, en los patios familiares, se acumulan los sándwiches de verdura y jamón, el florero con gladiolos anaranjados y otro con claveles blancos, las botellas de sidra, el calor y las moscas. Los cuentos de Silvina recogen implacablemente detalles mínimos y reveladores, y los exaltan: los merengues rosados, con gusto a perfume; un pisapapeles de vidrio con flores pintadas o un frasco de agua de colonia, de la más fina.

De pronto, la subversión. La obediencia a la norma es la ilegalidad extrema: el patio de la fiesta es escenario de muertes; el caserón austero es el lugar de la avaricia; el vestido de terciopelo sofoca y asesina, entre las risas de la costurera, a la señora del dormitorio suntuoso. Todo ha quedado librado a la imaginación del lector.

El detallismo caracteriza con minucia el espacio del decoro, mientras hace que de él mismo surja la infracción, lo ilegal. Causa gracia el detallismo de lo cotidiano, cuyas incoherencias se subrayan hasta los bordes del absurdo.

Estos detalles se proponen con el fin de proveer fondos verosímiles contra los cuales

cobren pleno valor los desvíos a los que la autora somete a sus personajes y que terminan por integrar el relato de manera mucho más compleja. A la vez que los detalles crean una circunstancia real, la acusan de tal modo que la transforman en una parodia, en un escenario teatral, en un armazón deliberado en que los comportamientos adquirirán necesariamente otra dimensión. En muchos cuentos, el lector se encuentra con la idea de un permanente espectáculo, de un continuo festejo que se toma y no se toma en serio.

Hay, en Silvina Ocampo, una clara atracción por ese mundo de los detalles, de carpetas de macramé y de medallas de la Virgen de Luján. Su mirada señala, fascinada, las pequeñas manías, la vulgaridad, la cursilería. No las señala para denunciarlas ácidamente ni tampoco para compadecerse de ellas. La escritora no establece jerarquías, se detiene con placer en la descripción. No hay desdén, no hay patetismo, no hay resentimiento. Hay, sí, deleite por explorar a fondo las posibilidades de un mundo declarado de antemano como deleznable, limitado, pequeñísimo. En ese mundo, gracias a la autora, nada hay de malo, todo funciona. Lo trivial, lo ridículo y lo literal coinciden, no se excluyen.

La búsqueda de Silvina de un orden diferente del que impone la vida se manifiesta en rupturas, desvíos que su obra ofrece sin cesar. Títulos, objetos, palabras son lo que son, pero también se relacionan inesperadamente entre sí, cargándose de nuevos sentidos. Con una simplicidad aparente, Ocampo toma todo: lo prestigioso y lo secundario, lo terrible y lo trivial, y lo cuenta todo, sin prejuicio ni cobardía. En palabras de ella: “Los proyectos de mi imaginación me llevan a veces a lugares que no acepto, pero que me fascinan”.⁷

El niño o el adulto que, según nuestros cálculos, tendrían que comportarse como lo que son, no lo hacen. Las emociones que creíamos saber distinguir (el amor del desprecio, la pureza de la lujuria, la pena de la risa, etc.) se dan claramente para confundirse de inmediato en la ambigüedad. Lo que se aceptaba por ser nítidamente extraño, lo fantástico,

⁷ Molloy, S. “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, *Lexis*, Nueva Jersey, Universidad de Princeton, 2, p. 3.

lo monstruoso ocurre, pero de manera tan normal, tan trivial incluso, que se vuelve inquietante.

Los detalles y objetos que asegurarían la materia del orden impuesto aparecen en su plenitud y, también, irónicamente desplazados: a la vez que siguen componiendo ese orden, lo corroen. En los cuentos de Silvina, se expresa que todo es imposible, pero que todo también es posible.

Las combinaciones que realiza la autora no son fáciles ni tranquilizadoras. Resulta curioso que esta escritura que lo dice todo, proponiendo fortuitos encuentros de situaciones, personajes y palabras, y llevándolos a sus últimas consecuencias, sea al mismo tiempo tan silenciosa, tan sola.

En lo que se refiere a la atribución social del espacio, la estilización del lenguaje le permite a Silvina Ocampo construir un espacio privado, íntimo, tajantemente diferenciado de la alta burguesía a la que pertenece por origen. No faltan en los cuentos choferes perversos, médicos o pintores seductores que se aprovechan de la ingenuidad de los personajes femeninos con quienes tratan; tampoco faltan los niños o las mujeres que tienen incorporada la magia y la adivinación en su práctica de la vida cotidiana. No se elude, en los cuentos, la conflictiva relación entre amas distinguidas, niños burgueses y criadas; una mirada cándida e inofensiva demuestra los sentimientos, las reglas de cortesía, los preceptos morales y las costumbres.

Todo parece precario, endeble y arbitrario en el universo diseñado por la autora. Los espacios definidos por sobresaturación de objetos *kitsch* son multiplicados por espejos que, en muchos casos, se comunican con el interior sin límites de los personajes. Predominan las voces femeninas: institutrices, peluqueras, modistas, sombrereras, criadas; mujeres que hacen trabajos con sus manos y cuyo lenguaje, lleno de estereotipos y clichés, retumba en ambientes adornados con voladitos de plástico, colchas rosadas e imágenes religiosas.

Casitas azucaradas, muñecas sobre almohadones brillantes, cajitas con moños y mesas de cumpleaños con tortas almidaradas crean la atmósfera adecuada para lograr la temática de los espacios textuales, que dejan de ser sólo un lugar de acción para ser lugares de actuación y para convertirse en objetos de presentación.

Refugiados en ambientes *kitsch*, los personajes *ocampianos* intercambian un habla saturada de lugares comunes y de expresiones cristalizadas. Portadoras de chismes, las heroínas del quehacer cotidiano encuentran un modo particular de relación con un mundo caracterizado por la acumulación de objetos de mal gusto pero que, frente a la zozobra de la vida moderna, les ofrece la ilusión de la felicidad, como si se tratara de una promesa de protección, confort y bienestar.

En muchos sentidos la obra narrativa de Silvina Ocampo entabla un diálogo con la narrativa de Julio Cortázar y, cuando ambos representan el modelo del discurso de lo cursi, aquello se hace más notorio lingüísticamente. En Silvina hay entonación y oído para registrar los vaivenes de la degradación del léxico, que a su vez nombra objetos cuya jerarquía se ha perdido. Son los emblemas de la cultura *kitsch* y los hábitos lingüísticos de esa cultura los que parodian la representación del modelo de discursos ajenos, como se da también en muchos cuentos de Julio Cortázar. La escritora reflexiona de esta manera:

La cursilería siempre me atrajo, es una forma del horror. No puedo dejar de mirar los objetos cursis, me causan gracia y me horripilan al mismo tiempo. Son peligrosos. Cuando uno introduce la cursilería en un cuento para reírse de ella, corre el riesgo de que todo lo que ha escrito se vuelva cursi. Sobre todo cuando se escribe sobre los sentimientos. Cuando uno interpreta con sentimiento una pieza, a veces cae en lo cursi.⁸

Los cuentos del libro *La furia*, “El asco”, “El vestido de terciopelo” y “Las fotografías”, son buenos ejemplos para analizar la presencia de lo *kitsch* en la obra de Silvina Ocampo.

⁸ H. Beccacece (1987) “Y así sucesivamente”, *La Nación*, 28 de junio, p. 11.

En “El asco”, una casita con jardín habitada por Rosalía y su marido, y una peluquería donde trabaja la narradora de la historia configuran un espacio textual paradigmático del mundo femenino, recortado sobre la cursilería, el ir y venir de los chismes y los lugares comunes del lenguaje. En este relato, la descripción de la casa de Rosalía responde a las características del espacio *kitsch*; objetos vulgares y aparatos eléctricos se acumulan augurando confort y bienestar. La atracción que ejerce la casita *kitsch* del cuento sobre la peluquera, fascinada por los rosales y las bignonias del jardín de Rosalía, hace que se apropie de estos objetos y los compare con las cosas que pertenecen a su mundo cotidiano:

La casa de Rosalía es preciosa; queda frente a la peluquería donde yo trabajo. Dos rosales rojos que en primavera, de lejos parecen manojos de uñas pintadas, una bignonia cuyas flores me recuerdan mi carpeta de paño, un jazmín del cielo que no tiene que envidiar a ninguna cretona floreada, llaman la atención de cualquier indiferente que pasa por la calle. (1959: 205).

Asimismo, los objetos diversos que se amontonan en el interior de la casa, justificados por la tiranía del confort, manifiestan la acumulación posesiva que predomina en la estética *kitsch*:

Tenía una heladera donde cabían media docena de pollos, cualquier cantidad de frutas, manteca y botellas, una máquina de lavar importada, una máquina de coser eléctrica, con un mueble de madera clara, para adorno y entretenimiento tenía un televisor, una vajilla, y una mantelería envidiable. En el patio, que en el verano servía de comedor, por su frescura, había un sinfín de jaulas con pájaros como violinistas que cantaban en concierto. (205).

Este texto de Silvina Ocampo muestra una de las características principales del *kitsch*: se establece un modo de relación sentimental con las cosas. Rosalía se relaciona con su casa a partir de las vicisitudes de su vínculo amoroso con el marido. La casa apetecida en el barrio por su aspecto primoroso recibe las consecuencias de los cambios afectivos del personaje que la habita. La convivencia con las cosas resulta de los caprichos sentimentales

de su dueña, quien alterna su amor y su odio hacia un hombre, que reacciona demostrándole sistemáticamente el afecto contrario. Cuando Rosalía ama y sufre, porque el marido no responde a su amor, abandona el cuidado de su casa, y la condena a la desidia.

Por el contrario, cuando Rosalía odia, dominada por la repulsión hacia su marido, mientras éste comienza la tarea de amarla, ella, libre de la preocupación que gobierna a todo sujeto que ama, vuelve a entregar los favores a su refugio *kitsch*, asemejándolo nuevamente a una casa de muñecas.

La peluquería representa el lugar de la circulación de los rumores, el ir y venir del chimento, el uso constante de clichés:

Nosotras, empleadas de la peluquería, sabemos todo lo que sucede en el barrio, las idas y venidas de la gente, cualquier cosa turbia que pasa. Somos como los confesores o como los médicos: nada se nos escapa. Pocos hombres y pocas mujeres pueden vivir sin nosotros. Cuando teñimos, ondulamos o cortamos el cabello, la vida de la clienta se nos queda en las manos como el polvillo de las alas de las mariposas. (206).

“El asco” condensa los estigmas de lo femenino. Y, si la casa es el albergue perfecto para las baratijas que pretenden obnubilar a su dueña en asuntos del corazón, la peluquería funciona como un espacio alternativo donde se engendran los rumores que otorgarán a los hechos del barrio un estatuto de verdad.

En “El vestido de terciopelo”, un viaje programado a Europa, un nombre y un apellido para el personaje, una casa con jardín en la calle Ayacucho, la fuente de la Recoleta, una empleada doméstica que atiende la puerta y una modista, Casilda, que llega para probar un vestido de terciopelo a la señora de la casa, marcan que el espacio social del cuento es el de las capas medias. El dormitorio de la casa es el escenario donde se encuentran los tres personajes del relato: la modista; una pequeña sobrina, que acompaña a su tía a desgano y es la narradora de la historia; y Cornelia Catalpina, la señora que ha encargado el vestido. La excentricidad del nombre y apellido de este personaje remite a los

exponentes de la nueva burguesía quienes, por enriquecimiento repentino, logran una colocación social que les permite acceder a espacios que, hasta cierta época, fueron exclusivos para familias de linaje, cuya marca de clase, por sobre todo, era la distinción y el buen gusto.

El comportamiento grosero y ufano del personaje (“...la oíamos hacer gárgaras y discutir con voces diferentes. Entró su perfume y después ella con otro perfume. Quejándose nos saludó...” (1959: 143) y la decoración estridente de su habitación (“El dormitorio era todo rojo, con cortinajes blancos y había espejos con marcos dorados...” (144) distancian al personaje tanto de la alta burguesía como de las clases sociales más bajas (empleada doméstica, modista). Esta cuestión es indispensable en un universo donde la mujer debe cultivar el ocio en el hogar para demostrar el poder económico del señor de la casa.

La inclinación hacia la cursilería de Cornelia Catalpina alcanza a su vestido de terciopelo, verdadero protagonista del cuento. Si el terciopelo es un género que distingue a las prendas por su sobriedad y sugestión, la señora desestima la genuina elegancia y transforma el vestido en un vestuario complicado con un dragón bordado de lentejuelas negras que brilla sobre el lado izquierdo de la tela (adorno *kitsch* por excelencia). El dragón cobra vida sobre el cuerpo de ella y transforma el vestido en una trampa mortal:

La señora cayó al suelo y el dragón se retorció. Casilda se inclinó sobre su cuerpo hasta que el dragón quedó inmóvil. Acaricié de nuevo el terciopelo que parecía un animal. Casilda dijo melancólicamente:
–Ha muerto. ¡Me costó tanto hacer este vestido! ¡Me costó tanto, tanto!
¡Qué risa! (145).

“Las fotografías” permite completar ciertos aspectos de la representación del modo de existencia dominado por el *kitsch* en la narrativa de Silvina Ocampo. La ocasión es la fiesta de cumpleaños en el patio de una casa de barrio de clase media baja. Se destacan los nombres y apodos de los invitados, así como el uso del artículo definido para nombrar a los personajes:

Estaban la Clara, estaba Rossi, el Cordero, Perfecto y Juan, Albina Renato, la de los anteojos, el bodoque de Acevedo, con su nueva dentadura, los tres pibes de la finada, un rubio que nadie me presentó y la desgraciada de Humberta. Estaban Luqui, el Enanito y el chiquilín que fue novio de Adriana, y que ya no le hablaba. (1959: 89).

La homenajeadada, Adriana, es una joven que sufrió un accidente y quedó parálitica. Está de vuelta en su casa, luego de haber pasado mucho tiempo en el hospital. Por ese motivo, sus allegados le ofrecen un gran festejo para celebrar el día de su cumpleaños. La descripción de los elementos que conforman el ritual social (vestido, torta, brindis) se traduce en exceso de cursilería:

Adriana tenía una falda muy amplia de organdí blanco, con un viso almidonado, cuya puntilla se asomaba al movimiento más leve, una vincha de metal plegadizo, con flores blancas en el pelo, unos botines ortopédicos de cuero y un abanico rosado en la mano. En el patio, debajo de un toldo amarillo, habían puesto la mesa que era muy larga: la cubrían dos manteles. Los sándwiches de verdura y de jamón y las tortas muy bien elaboradas despertaron mi apetito. Media docena de botellas de sidra, con sus vasos correspondientes, brillaban sobre la mesa. (90).

La escena central del cuento es la sesión de tomas de fotografías. Se trata de una puesta en escena que interrumpe la continuidad natural del festejo para crear situaciones que lindan con lo morboso: ocultar los pies deformes de Adriana, ignorar sus quejas, su cansancio, su desmayo y, finalmente, su muerte. La atmósfera de dramatismo marca un *crescendo* que culmina con el fallecimiento de la protagonista. Este relato se instala en el límite de las posibilidades estéticas de la representación de lo feo, ya que es en la caricatura donde el poder de la fealdad alcanza su mayor intensidad y se torna casi insoportable.

En las historias de Silvina Ocampo, los nombres de los personajes tienen gran importancia. A veces son tan artificiosos que parecen seudónimos de actores. Muchos de sus relatos despliegan todas las posibilidades de un nombre estrafalario: Edimia Urbino, Gilberta Pax, Leopoldina Yapurra, Irma Peinate, entre varios otros.

El cuento “Las esclavas de las criadas”, del libro *Los días de la noche* (1970), podría leerse en el marco de la dependencia de las señoras burguesas respecto de las criadas. El texto presenta a una criada maravillosa que cuida con devoción a su ama; por tal motivo es objeto de deseo de todas las amigas de esta señora quienes, por sus gustos y comentarios, responden a la tipología de señoras burguesas, exponentes de todas las expresiones del *kitsch*.

Cuando estas mujeres van de visita a la casa de la amiga envidiada por la criada que ha conseguido, no dudan en ofrecerle a la sirvienta todo tipo de placeres (golosinas, comodidad, independencia, tiempo de recreación, viajes) para incorporarla al inventario de sus hogares. Pero la fiel criada, consciente de la traición hacia su ama, no sólo rechaza las propuestas de estas mujeres que dicen ser *esclavas de sus criadas*, sino que presta tal dedicación a su ama que ésta llega a ser una longeva famosa, mientras las amigas hipócritas van muriendo una a una en misteriosos accidentes. Un castigo para las mujeres que llegan hasta la traición para mantener la desmesura de sus ambientes *kitsch*.

Al ubicar preferentemente lo narrado en lugares de escasa localización o en ambientes de clase media cursi, Silvina Ocampo puede ofrecer, a la vez, la visión desdeñosa de los barrios de Buenos Aires propia de la clase alta argentina y una sátira dedicada a socavar los fundamentos de la ideología burguesa.

Los relatos en que lo real está más sutilmente distorsionado por una inquietante extrañeza invitan a buscar en ellos un sentido profundo e, incluso, a pensar que la escritura de la autora descubre en la banalidad del individuo y de la sociedad fisuras imperceptibles por donde surgen fuerzas reprimidas, conductas que se pensaban superadas definitivamente, pulsiones que la vida social tiende a dominar, pero que permanecen al acecho.

Las enumeraciones regidas por la diversidad de materiales crean efectos de realidad en la descripción de las tortas que la escritora realiza en el cuento “Los amantes”, de *Las invitadas*. Lejos de la descripción ingenua, ésta tiende a provocar el empalago, meta que se

propone alcanzar el narrador para poner énfasis en la rusticidad de la pareja de amantes que, después de comer hasta el hartazgo, mantendrá relaciones bajo una frazada sobre el pasto en un parque de la Recoleta:

Una parecía el Monumento de los Españoles con penachos abigarrados y frutas brillantadas, formando flores; otra, parecía un encaje, era misteriosa y muy negra, con adornos lustrosos de chocolate y de merengue amarillo, salpicado de grajeas; otra, parecía un pedestal de mármol roto, era menos hermosa pero más grande, con café, crema pastelera y nueces machacadas, y nieve en la parte superior. (1961: 93).

Con la misma morosidad y rigor descriptivo con que se presentan estas tortas, el narrador se detiene en la masticación que hace la pareja de las ocho tajadas y en los buches que hacen con la crema, gestos signados por la gula y por la voracidad.

Las enumeraciones descriptivas, con una tonalidad casi teatral, organizan el mundo de la ridiculez, como en “La boda”, de *Las invitadas*. En este cuento, un gracioso equívoco obliga al casamiento de Armando con la narradora del relato. Los regalos que se exhiben llevan también la marca de lo *kitsch* y apuntan al señalamiento de objetos inútiles o de objetos necesarios estropeados por el mal gusto que la destinataria no atina a percibir:

Los regalos estaban ordenados en el dormitorio: una colcha con una enorme dalia en el centro; una fuente de plata con una cigüeña labrada; un salto de cama rojo con bordados azul Francia; un collar de perlas; una virgencita de Luján que sirve de velador; una frazada de pura lana; un florero divino alto; una bombonera de material plástico muy novedosa; un par de chinelas de quedarse boba. (1961: 39)

La enumeración estilo *bazar* es utilizada casi siempre por Silvina Ocampo para connotar la ironía y la burla.

LA IMAGEN REFLEJADA

Espejos, fotografías y reflejos son artificios de la imagen que la poesía y narrativa de Silvina Ocampo prefieren como una forma de poetizar las percepciones de lo aparente y de lo real. De esas imágenes reflejadas surgen la invención y el recuerdo, el terror y la belleza, mundos alucinantes que testimonian la existencia de otras vidas y de otros seres, que se reproducen infinitamente buscando la dimensión de lo extraño y que sólo la imaginación puede dar a conocer. La realidad, la apariencia y los dobles figuran en varios de los poemas y cuentos de la escritora.

Los espejos surgen como presencias inquietantes en su obra. La autora se conmueve especialmente con esa visión real duplicada. La imagen reflejada que devuelve el espejo es lo extraño que motiva el descubrimiento de un enigma y pone en funcionamiento los sutiles mecanismos de la fantasía para rastrear la otra realidad que vive en el misterio.

Es notable el empleo de los espejos que hace Silvina como símbolo. Esta recurrencia actúa como puerta de entrada a un más allá del sentido de los textos considerados inquietantes de esta autora. En el espejo, tanto nos encontramos como desaparecemos.⁹

¿Qué es ese *tiempo de los espejos* para una narrativa que ostensiblemente disemina dobles, retratos, fotografías y simulacros? Es una matriz imaginaria del relato y una fascinación que incita a la fábula. Los espejos, en su eterno presente narcisista, no tienen tiempo, salvo el tiempo que les atribuimos en una suerte de comparación con las imágenes del pasado o con las también imaginadas escenas del porvenir.

“Escribir antes o después de que sucedan las cosas es lo mismo: inventar es más fácil que recordar”, dice Porfiria Bernal en “El diario de Porfiria Bernal” (1961: 453) de

⁹ Panesi, J. (2003) “El tiempo de los espejos”, *Signos literarios y lingüísticos*, Universidad Nacional de La Plata, 40: 27.

Las invitadas. La misma niña escribe en su diario: “Todas las expresiones de mi cara las he estudiado en los espejos grandes y en los espejos chicos”. (453).

No existe un ser, una identidad irreductible, sino el espejismo del cual el personaje es deudor, un espejismo que sirve, ante todo, para componerse dentro de un marco inestable. La fascinación de los espejos, para Silvina, no es solamente el encantamiento letal de la propia imagen en sus propias aguas o el beso de amor que el personaje se brinda a sí mismo, sino el sustento para que penetre lo otro, las otras imágenes, las imágenes del mundo refractadas, compuestas también con la implacable lógica del espejo. “El odio es lo único que puede reemplazar al amor”, según apunta en su diario la misma Porfiria Bernal. (454).

Un espejo de arena (un reloj de arena) puede significar la dispersión total, pero también proponer una dimensión de multiplicidad. El espejo no es sólo imagen de quien se contempla o su caleidoscopio sino, además, la certeza de la diversidad de imágenes que son los otros.

En “Las dos casas de Olivos”, de *Viaje olvidado* (1937), la matriz especular enfrenta, abre y cierra dos mundos extremos reflejados a través de dos niñas: una vive en las barrancas de Olivos, en una casa muy grande; la otra, en una “casita de lata de una sola pieza en el bajo de las barrancas de Olivos”. Un contraste cerrado y una especularidad extrema se observan en el intercambio de casas, familias y destinos que propone el otro lado del espejo, siguiendo el afán de las niñas de ser otras. *Volverse otra* sería la consigna o la matriz especular de los relatos de Silvina.

En *La naranja maravillosa*, libro de cuentos infantiles escrito por la autora, el relato para niños “Los dos ángeles” es una recreación del tema del doble tratado en el cuento para adultos antes mencionado. La versión infantil narra la historia de dos niñas de diez años, Lila y Violeta, que viven en las barrancas de Olivos. Una de familia adinerada y la otra de familia humilde. A través de las rejas que rodean el jardín, se conocen y se vuelven amigas.

Día a día las dos se parecen cada vez más (el mismo color de ojos, la misma altura...). Hasta que en un momento dado, deciden intercambiarse la ropa, los nombres y las casas. Lo único que se olvidan de cambiar son los ángeles de la guarda:

Era la hora de la siesta. Las dos chicas cruzaron por encima de la reja; Lila, que estaba en el jardín grande, cruzó a la calle; Violeta, que estaba en la calle, cruzó al jardín. Se despidieron en secreto.

–No te pierdas: mi dormitorio queda en el fondo del corredor a la derecha –dijo Lila.

–No te pierdas: hay que seguir caminando hacia el fondo del callejón –contestó Violeta.

Y se fueron corriendo, cada una a la casa de la otra. Nadie advirtió el cambio, ni ellas mismas. Reconocían las casas porque las habían descripto diariamente a través del cerco. (1977: 7).

El relato finaliza con las dos niñas que se van al cielo (sufren un accidente cada una por su lado y no tienen a su ángel protector con ellas) y se transforman ellas mismas en ángeles guardianes.

“La casa de azúcar”, de *La furia*, refiere la transformación de su protagonista, Cristina –mujer supersticiosa que vive amparada por el amor de su marido y por la calidez de su casita *kitsch*– en Violeta, una antigua habitante de esa casa, mujer misteriosa que termina su existencia acosada por la locura. La casa se muestra como prisión especular y es la que vuelve otra a Cristina. Siendo otra, Cristina finalmente huye de esa casa: “Soy otra persona, tal vez más feliz que yo”. (1959: 49). Es como si en Silvina la huida fuese siempre una metamorfosis. La casa-prisión 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”. (51). Este cuento presenta uno de los momentos de mayor porosidad del espejo.

Los relatos “El sótano”, en *La furia*, y “Malva”, en *Los días de la noche*, podrían ser la curva que cierra la imagen hasta agotarla en sí misma. En “El sótano”, la otra, aparentemente una prostituta, vive como una *mujer del subsuelo* entre ratones, esperando encerrada la demolición de la casa o la aniquilación total de su mundo. “Tengo sed: bebo

mi sudor. Tengo hambre: muerdo mis dedos y mi pelo”. De este lado del espejo, el límite último de la imagen es el canibalismo. “Me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda”. (1959: 85).

El canibalismo de la propia imagen se amplifica burlescamente en “Malva” (1970), donde la protagonista, por impaciencia con el mundo, se fagocita a sí misma: comienza por un dedo, sigue por una rodilla, por un hombro y así hasta la aniquilación. Malva es un espejo que no refleja el mundo (como otros espejos en Silvina Ocampo). Las estrechas situaciones cotidianas de espera, en que la carcomían los nervios, sólo le provocan una impaciencia suicida, el punto máximo de la especularidad aniquiladora.

“Cornelia frente al espejo”, en el libro del mismo nombre, es un marco que parece leer en forma retrospectiva, la pasión especular, la muerte en el espejo o el ansia de suicidio y la reduplicación simétrica del espacio social:

En lugar de ver el cuarto reflejado, vi algo extraño en el espejo, una cúpula, una suerte de templo con columnas amarillas y, en el fondo, dentro de algunas hornacinas del muro, divinidades. Fui víctima, sin duda, de una ilusión. ¡Estos días he oído hablar tanto de las iglesias en llamas! (1988: 227).

La narración del cuento se dispersa y avanza a través de diálogos: el diálogo es otra forma de porosidad con que el espejo permite hacer entrar las voces de los otros. El espejo habla en este relato, le habla a Cornelia y le dice: “Siempre tendrás una variedad de voces infinita”. La misma protagonista asevera: “Siempre jugué a ser lo que no soy”. (228).

En la narrativa de Silvina, se puede observar la certeza de ser habitada por otras voces, por las voces de lo otro y de los otros. La propia autora confiesa: “Cuando era muy niña tenía conversaciones con mi propia imagen. Le hablaba con un millón de voces. De noche soñaba con el espejo; tal vez fuera por influencia de mis lecturas: *Alicia en el País de las Maravillas* me fascinaba”.¹⁰

¹⁰ Torres Fierro, D. (1995) “Silvina Ocampo: un retrato parcial”, *La Nación*, 20 de agosto, 18.

En los cuentos de Ocampo, presentar el mundo como un sueño, un reflejo o una imagen afirma la complejidad de las representaciones y la relación siempre múltiple entre la representación literaria y las variadas facetas de la realidad. Sorpresa siempre; es lo que se desprende de esa vertiginosa correspondencia que, en la obra de la autora, se ve como *ser otra, convertirse en otra*, o también como *la multiplicidad de voces que nos habitan*.

Sobre la metamorfosis, opina Silvina Ocampo :

¿No te parece maravilloso que una cosa cambie y se transforme en otra? Yo acepto esos cambios. Hay gente que los rechaza. Yo no. Me gusta ver cómo una cosa se hace otra; tiene algo de monstruoso y de mágico. Además en la vida todos nos metamorfoseamos. ¡Qué palabra más horrible! Cambian nuestras caras, cambian nuestros sentimientos. (Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, 2002: 215).

La escritora se mostró especialmente conmovida por la visión real duplicada. La realidad, su apariencia y los dobles pueblan poemas y cuentos suyos. La imagen del espejo es lo extraño que motiva el descubrimiento de un enigma y pone en funcionamiento los sutiles mecanismos de la fantasía para rastrear la otra realidad que vive en el misterio. Dos poemas del libro de poesía *Amarillo celeste* describen la dimensión de lo extraño que la autora tiende a descubrir: “Los espejos” y “La cara apócrifa”.

“Los espejos” muestra el gusto u horror por los espejos, la atención por aquellos objetos que se relacionan con el doble, el infinito, la multiplicación de las escenas. En este poema se recoge la vieja creencia de que los espejos deben ser cubiertos para evitar el reflejo y también para contradecir la misma superstición:

Inútil sería tapar los espejos
para que no salgan de su interior
las personas que se han alojado en él
esperando que alguien se refleje
y puedan, inadvertidos, ominosamente
o piadosamente
salir de la morada

luminosa en donde viven,
atacarnos o protegernos o pervertirnos. (1972: 23).

Se piensa que esas personas están al acecho en el reflejo, ya sea para proteger o para atacar, y que es inútil tapar los espejos para evitar que salgan los seres que los habitan. Al poema se incorpora un relato autobiográfico, compuesto por diferentes experiencias con la imagen reflejada. Varios sujetos diversos participan de la composición de la biografía y acompañan la salida de las voces del espejo:

La niñera:
Cuando mi niñera Celestina se abotonó la bata
(es cierto que estaba tiñéndose el pelo
y que para sorprenderla me aventuré junto a su reflejo)
cuatro libélulas revolotearon
anunciando lluvia, una me rozó la mejilla y salieron
del recinto donde se reflejaba:
me siguieron o la siguieron a ella
con su muerte desaparecieron,
salvo las vísperas de una tormenta. (24).

La madre:
Cuando mi madre se vistió de baile para ir al teatro
y anudó la cinta del cinturón de terciopelo violeta
un ángel salió con ella al apagarse la luz
la acompañó hasta el coche
y por eso creo que volvió aquella noche
en que temblé de miedo por su muerte. (24).

La profesora de baile:
Cuando la profesora de baile
hizo una reverencia dentro del marco de ébano,
tres enmascarados
salieron cantando y me visitaron en un sueño. (25).

“La cara apócrifa” describe una cara que, al pasar por sucesivas emociones y edades, cuenta toda una vida en conflicto con un rostro que la dueña no ha elegido. Este poema también incorpora la relación de una historia biográfica, pero no intervienen otros sujetos, y se diferencian así del poema “Los espejos”. Sólo se revelan experiencias de vida

personal; sin embargo, se toma distancia de la cara, como si fuera un objeto de conocimiento separado del sujeto que la posee, recordando con nitidez la articulación del doble:

Sin hacerse ver por mí
pero mostrándose a los demás
como una máscara
que jamás se quita,
me sigue.

Fue espejo de quien la miraba,
amiga o enemiga de sí misma
revelando, ocultando secretos
desmentida por las palabras.
Aborrecida por las emociones.
Horrible para sus detractores
y hermosa para los que la amaban. (1972: 35).

En este poema, la imagen reflejada del espejo agrega otro artificio para el encuentro e interrogación de la propia identidad: la fotografía. En la enumeración y descripción de más de once fotografías, se descubre cómo una niña de clase alta adquiere la práctica de la pose, como un artificio, un ensayo o una prueba de gestualidad:

En la primera fotografía toda rosada
aprendió con mucha facilidad
la preocupación que puede expresar la boca
mirando una mano
en el acto de lanzar una pelota
sin desanudar el moño cariñoso del peinado.

En la segunda aprendió
con una muñeca de frondosa cabellera
la postura que requiere el incipiente amor maternal
para iluminar un retrato impuesto por la familia.

En la tercera
el ademán absorto que inspira la soledad
del mundo de las personas mayores
la crueldad secreta de los niños
en un patio de hotel a la hora de la siesta. (36).

En un tiempo aún alejado de la televisión y de las computadoras, los espejos y las fotografías, y las imágenes que ellos reflejan como medios de exploración de la imagen propia, fueron un móvil para Silvina Ocampo, quien hizo de la imaginación un ejercicio de los misterios del ser humano.

En el poema “La eternidad” en *Espacios métricos*, aparece el concepto de *estereoscopio* como el instrumento óptico que permite ver en relieve las imágenes fotográficas. En esta poesía se mantiene la idea de que el estereoscopio es una suerte de vínculo con el arte de la copia o la fotografía, cuya imagen remite a la eternidad y, más precisamente, a la eternidad de la madre, en momentos de alejamiento y de pérdida:

En el estereoscopio me dejabas
y en la tierra inclemente te alejabas;
allá para mí sola me tenías
en el jardín de las fotografías. (1945:18).

El entrecruzamiento ocular fascina a la niña, a través de la presentación en escena de imágenes superpuestas para la seducción de la mirada infantil. La imagen invertida y doble logra los fastuosos relieves de la plástica, donde Silvina, pintora y dibujante, trata de recuperar aquellas artes de alguna forma.

LAS CONFESIONES

Otro de los aspectos relevantes en la obra de Silvina Ocampo es la metamorfosis que sufren las voces narrativas de la autora en relatos de confesión o confidencia. A menudo, los cuentos de Silvina son la ocasión en la que una voz, interesada en revelar sus secretos personales, muestra sus inclinaciones íntimas. Una abierta disposición a hablar de sí mismas y a descubrir sus deseos, sus pasiones o sus faltas distingue a muchas de las voces que son estos personajes. La intimidad está en ellos siempre ligada al acto de contar la vida.

Voces en conversación con interlocutores a veces no identificados claramente, pero cuya presencia, explícita o indeterminada, resulta siempre insoslayable. Cualquiera sea el género en que esta conversación se realice (la carta, el monólogo interior, el diálogo privado o la charla telefónica), la voz asume, con frecuencia, la fuerza de la confesión o de la confidencia.

“Tengo que hacerte una confesión, tenía que hacértela desde hace tiempo”, dice la voz narradora de “La cara en la palma” (1961: 89), en *Las invitadas*. “No me confesaré con un sacerdote, sino contigo. Y toda la noche la pasaré en tu compañía”, declara Laura, la protagonista de “La oración” (1959: 193), en *La furia*. “Detesto el teléfono. Sí, ya sé que te encanta, pero a mí me hubiera gustado contarte todo en el auto, o saliendo del cine, o en la confitería. Tengo que remontarme a mis días de infancia”, se queja Fernando, el narrador de “Voz en el teléfono” (1959: 177), en *La furia*, anticipándose a que éste es un medio inapropiado para hacer confidencias.

En general, se piensa que tanto quien se confiesa como quien realiza una confidencia personal busca ser escuchado. El confidente necesita entregar a otro su intimidad, quiere descubrirla porque ella se le ha vuelto insostenible. Sólo encontrará alivio sacándola a la luz, poniéndola en conocimiento de los demás y compartiéndola con ellos.

No es esta confianza, sin embargo, la que impulsa a los personajes de Silvina Ocampo. Rara vez en sus cuentos, quienes se confiesan se preocupan de que sus mensajes lleguen a destino (los mensajes se pierden, las cartas se olvidan); apenas si demandan interés o comprensión a sus interlocutores y casi nunca se muestran atentos a lo poco que ellos tienen para decirles. En algunas oportunidades, parecen olvidar con quién están hablando. Lo que quieren los personajes de Ocampo es hablar, y a ellos poco les interesa quiénes los escuchan o cómo lo hacen.

La confesión aparece en los cuentos de la escritora como el acto en el que una subjetividad se fortalece afirmándose en falta. Aquellos que se confiesan no reaccionan a la

presión que ejerce sobre ellos un secreto que los aflige o los mortifica. Por el contrario, exhiben una atracción particular por lo que tienen para contar, y una exaltación jubilosa se desprende del relato que esto pone en marcha. De estos personajes podría decirse que hasta parecen felices. El exceso y la exageración son los atributos principales de estas voces. Expresan todo, expresan de más, no tienen límites y muestran una total indiferencia hacia las convenciones.

Aunque se trata muchas veces de secretos atroces, de faltas graves, como un crimen o un encubrimiento, ellos raramente admiten la responsabilidad que les cabe en los sucesos que relatan. “Yo fui el que cerró la puerta con llave, yo fui el que sacó la llave y la guardó en el bolsillo”, declara Fernando en “Voz en el teléfono” (1959: 178). Este relato narra la historia de cómo él, cuando era niño, asesinó a su madre y sus amigas, encerrándolas en una habitación a la que le prendió fuego. El entusiasmo creciente que invade su historia ilumina la mórbida satisfacción narcisista que obtiene al exponer su rol protagónico en lo sucedido.

Por graves o terribles que resulten los secretos que revelan estas voces, los personajes que cuentan su confidencia funcionan siempre como un extraño principio de individuación, como una original marca de subjetividad que los distingue del resto, de las otras voces, de las *malas lenguas*, de ese coro de *lenguas de víboras* con que se identifica habitualmente a los otros en los textos de Silvina. Admitiendo sus faltas, confesándolas, estos personajes no sólo se vuelven reconocibles, sino que además transmiten un especial regocijo ante la posición, muchas veces brutal, que se otorgan a sí mismos en el relato.

“Carta perdida en un cajón”, en *La furia* (1959), el cuento lúcido en el que una narradora declara su odio intacto a una antigua compañera de colegio, puede ser leído como una confesión aparentemente catártica, en la que se repiten la repulsión y el desprecio que la protagonista experimenta por su interlocutora. La práctica activa del odio y el ejercicio asertivo del resentimiento alientan la eufórica declaración de la protagonista y la despojan de toda vocación expiatoria.

La confesión de Laura, protagonista de “La oración”, presenta también ese tono enardecido que afirma su falta. “No me explico bien por qué motivo me siento tan feliz”, dice Laura (1959: 193), mientras revela que esconde en su casa a un niño de ocho años que asesinó a un amigo durante una pelea por un barrilete, y a quien todo el barrio está buscando para linchar. Ese secreto, que ella sólo pudo confiar a su doctora, porque siempre la aconseja, y a Dios, ante quien se está confesando en esta oportunidad, compromete móviles oscuros que su declaración expone y que permiten explicar la exaltación que ostenta su relato.

Entre lo que cuenta (la infelicidad de su matrimonio, sus encuentros furtivos con un albañil, la protección brindada a un niño criminal) y lo que calla (las ganas de terminar con su marido, su idea de que el niño cumpla con ese propósito), Laura despliega, con una claridad asombrosa, sus ambiciones más entrañables. El juego de lo dicho y lo silenciado, ese juego de doble fondo en que se trama su confesión, contribuye menos a disimular el horror de su deseo que a transmitir el placer con que ella se acerca a su realización.

La metamorfosis imperceptible, pero decisiva, que sufren estas voces hace que, mientras exponen lo que están contando, mientras revelan sus secretos personales, queden súbitamente expuestas, arrojadas fuera de sí, con una violencia festiva. Estas voces dejan al descubierto su más imperturbable intimidad. No salen de su asombro, y este asombro ilumina, en ellas, el fondo íntimamente impersonal en el que las situaciones pierden su definición.

Extraviadas, estas voces se vuelven otras, parecidas a sí mismas, pero otras. No son voces completamente ajenas, sino voces extrañas en su proximidad. Son lo otro de ellas mismas, que no es su doble o alter ego, sino su desdoblamiento, la íntima distancia que aparece cuando toda comprensión se ha vuelto imposible.

En este punto en que los personajes de Silvina se ahogan a menudo, cada vez que sienten como extraños la propia voz o el propio cuerpo, quien habla ya no puede confesarse

ni exponerse. No puede hacerlo porque ha sido destituido de sí mismo (ya no es nadie), y otro habla en su lugar y dice lo inconfesable, lo que no es posible confesar, pues escapa a toda revelación, y no hay quien lo reconozca como una falta, como un pecado, ni hay tampoco a quién atribuirle su culpabilidad.

LA VEJEZ

Opacados por la irreverencia de las nenas *terribles*, pero diseñados con firmeza, los personajes de *viejos* habitan en los relatos de Silvina Ocampo como representación de la vejez y de la muerte. (Mancini, 2003). Y, si bien en general no se distinguen por la edad cronológica, la gestualidad, las reacciones, los vicios y las virtudes que despliegan definen algunas de las características más notables de una etapa en que la vida se difumina en experiencias múltiples y comportamientos tan variados que es dificultoso precisar acerca de ella.

Para Silvina, entre la vejez y el proceso de envejecimiento, y entre el saber sobre la muerte y lo que se llegará a saber en el propio morir, existe una distancia insalvable. La edad parecería asaltar y sorprender y, aun así, el sujeto no puede comprender el estado que lo afecta. En cuentos de su primer libro, *Viaje olvidado*, la autora traza, sutilmente, rasgos que otorgan la categoría de viejos a ciertos personajes que, aunque muchas veces secundarios, tienen una función relevante en la anécdota.

Por ejemplo, la ejecución de la niña celestial, Celestina, en el mundo fantasmal que anticipa la hora del sueño de la pequeña protagonista de “Cielo de claraboyas”, es llevada a cabo por el personaje de una tía. Ésta se encuentra representada como imagen visual (“un diablo negro con los pies embotinados de institutriz perversa”) y logra una síntesis perfecta de la vejez femenina pergeñada por la mirada infantil: una mujer diabólica vestida de negro con zapatos abotinados (“tal como si fuera una bruja vieja y odiosa”). (1937: 11).

En “La casa de los tranvías”, también de *Viaje olvidado*, la idea de ser viejo que surge del personaje de mayoral del tranvía se construye a partir de la soledad de este señor, manifestada por el impulso irresistible de poseer, a través de sus objetos fetiche, a una mujer muy joven que viaja diariamente en el tranvía.

La perspectiva del personaje es la de un hombre mayor que conduce un tranvía y que, en uno de los viajes, roba la cartera de la muchacha, se apodera de sus pertenencias, descubre su nombre (“Agustina le quedaba bien. Sintió que una intimidad muy grande había crecido con la posesión de su nombre”) (1937: 79) y la busca con desesperación entre todos los rostros que se cruzan en su trayecto cuando la muchacha desaparece.

Un día cree verla entre la multitud y no duda en abandonar el tranvía, toda su vida anterior, y perderse entre la gente y los automóviles para salir en busca de ese rostro promisorio de futuro: “Corría detrás de un rostro que aparecía y desaparecía, lejos del tranvía abandonado, que quedó como un muerto que nadie resucita”. (80).

La intolerancia que, en muchos casos, los ancianos despiertan en los adultos se manifiesta generalmente en burlas o maltrato, y Silvina lo demuestra en “Los sueños de Leopoldina”, en *La furia*. Allí, Leopoldina, una viejita bruja que hace milagros con sus sueños porque encuentra de día las *bagatelas* con las que sueña de noche, padece la intimidación despiadada de sus codiciosas hermanas menores, que pretenden obtener objetos de valor de los sueños de Leopoldina: “Los días siguientes, las hermanas Leonor y Ludovica se sentaban junto a la anciana Leopoldina para verla dormir. A cada rato la despertaban y le preguntaban qué había soñado”. (1959: 149).

La complicidad entre niños y ancianos adquiere un matiz intimista en la relación entre el abuelo y los nietos. El cuento de Ocampo “El vástago”, en *La furia*, puede pensarse como un modo de presentar este vínculo. Dos hermanos adultos padecen a un padre despótico y cruel que ejerce sobre ellos un poder soberano al mejor estilo del siglo XIX, época en la que el padre tiene autoridad legal y efectiva sobre su familia. Las desgracias de

los personajes del cuento son consecuencia de la necedad del viejo que, por error, obliga a casarse a uno de sus hijos con la novia embarazada del otro y provoca el calvario de los tres.

Cuando nace el niño, el hombre mayor, sin dejar de sojuzgar a sus hijos y a su nuera, se transforma en un abuelo bondadoso y permisivo con su nieto: “En la casa todo era para Ángel. El abuelo no le negaba nada. Cuando el niño cumplió tres años, lo fotografiaron en los brazos del abuelo”. (1959: 43). El título del cuento sintetiza el rol que cumple el niño en la historia: el vástago es el hijo de los dos hermanos (biológico de uno y adoptado por el otro). Cuando el niño crece, adquiere las mismas características despóticas de su abuelo implacable y se impone a sus padres hasta dominar con igual despotismo a la familia cuando el anciano muere.

En 1988, Silvina publicó su último libro de cuentos, *Cornelia frente al espejo*. Esta obra es una producción de la vejez. Varios de los relatos contienen íntimas reflexiones sobre la vejez y la muerte, por ejemplo, “Los retratos apócrifos”, “La próxima vez” y “El miedo”. En estas narraciones predomina un yo autoreflexivo o una tercera persona con una perspectiva muy cercana a un personaje único que expresa el estado anímico que lo domina o se deja llevar por su pensamiento. Los relatos son fragmentados y no presentan coherencia narrativa. Una línea delgada que separa la vida de la muerte (y que también la une a ella) diluye la posibilidad de toda anécdota.

En “Los retratos apócrifos”, un largo discurrir sobre el envejecimiento es la introducción a una serie de recuerdos sobre un episodio particular de la infancia de la narradora:

Cuando estoy sola no estoy tan sola porque miro las cosas que me gustan. A veces lo que prefiero no es lo que amo. Lo que me hace bien tampoco es olvidar. A veces pienso que morimos porque nos gusta estar acostados. Vivir se torna intolerable cuando conocemos las tretas de la muerte: demasiado sinuosas o simples. [...] Envejecer 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. Nadie acepta ser viejo porque nadie sabe serlo. (1988: 44).

El mismo cuento también contempla, desde otra perspectiva, las afinidades entre vejez e infancia, y ensaya un motivo para justificar la relación, de tal manera que refuerza la idea de la falta de conciencia del viejo de su ser viejo y, a su vez, marca la fascinación que emana de la experiencia acumulada:

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. En la infancia me gustaban los viejos: eran como países o cajas de música para mí; no formaban parte del mundo común. Ahora, en la vejez, me gustan los jóvenes porque son más rápidos y menos precavidos. (45).

El cuento “La próxima vez” presenta a una mujer que, al borde de la muerte, se imagina personaje de su propia muerte y pretende escribirla. El cuento está narrado en tercera persona y el texto se encarga de explicitar esta elección formal y otorga verosimilitud a la historia. La duplicidad del punto de vista se instala en la primera línea del cuento. Durante la narración, el narrador funde las dos perspectivas o las separa y, de este modo, el relato logra acercar la distancia que media entre el anciano y su vejez, o entre la muerte y la idea de la muerte.

Finalmente, “El miedo”, que es una carta a una supuesta amiga desde un lugar impreciso, aborda el tema de los temores que asedian en la vejez y, principalmente, se hace particular hincapié en el miedo a la soledad y a la muerte. Pero la muerte, una vez alcanzada, zanja soledades y temores:

Cuando no hay miedo, no hay ganas de morir, y lo atroz se vuelve hermoso, de modo que todo lo que no me había gustado antes empezó a gustarme. [...] Decime ahora si vale la pena morir. En mi próxima carta te contaré mis aventuras de este mundo. (1988: 26).

CONCLUSIÓN

Más leída en el extranjero que en el país durante mucho tiempo, Silvina Ocampo nunca pensó en alejarse de la Argentina para radicarse en otro lugar. Como motivo de su obra eligió la ciudad y el campo. En sus últimos libros, empleó el habla coloquial que caracteriza al Río de la Plata para describir la naturaleza: los árboles, las plantas y las flores, que hizo lucirse en hermosos poemas.

Durante casi cincuenta años vivió, trabajó y albergó sus fantasías en la casa de la calle Posadas. Los viajes por diversas capitales del mundo, como Londres, París o Roma, dieron a su vida emociones, personajes, resonancias de otros idiomas que, sin duda, potenciaron su creatividad literaria. También contribuyó a abrir la imaginación a las modalidades de otras culturas y de otros lenguajes, al ocuparse de traducir poemas de los idiomas inglés y francés al castellano.

Silvina Ocampo fue una escritora oculta durante mucho tiempo. Sin embargo, su obra resulta deslumbrante por la originalidad de sus temas y por la innovación de los procedimientos formales. “Irisada, sabia, compleja, mesurada, inocente, cruel” es la impecable síntesis con que Jorge Luis Borges la caracterizó. (Ulla, *Inventiones del recuerdo*, 2000: 153).

Una escritura vertiginosa que subleva los cánones estancos. El amor y sus múltiples manifestaciones (odio, celos, venganza), la magia y su relación con el erotismo, las niñas adivinas y los espacios saturados de baratijas son los materiales con los que Silvina Ocampo trabaja sus cuentos. Todos ellos se enlazan con cartas, sueños y anotaciones, diseñando una identidad múltiple que permite desplegar los textos como si fueran el mapa de un tesoro secreto.

La literatura de Silvina es circular, es una pequeña historia del mundo, una miniatura. Es, quizás, la invención de su autobiografía. Aunque no haya sido su deseo, que

era, inalcanzable como la mayoría de los deseos, tal como lo señala en la última frase de “Anotaciones”, en *Cornelia frente al espejo*: “Escribir un libro sobre nada”. (1988: 22).

El lenguaje narrativo de Silvina Ocampo insta un equilibrio propio entre lo cotidiano y lo extraño. Lo cursi y lo siniestro, lo sobrenatural y lo cómico dialogan en sus cuentos, poéticamente transformados.

En su trayectoria literaria, la autora presenta una preocupación fundamental: el descubrimiento del detalle inadvertido o la exploración del costado más ignorado de las cosas; de ahí que en sus cuentos lo minúsculo se transforma en modelo del mundo.

La libertad que le ha permitido a Silvina explorar los límites de lo representable, ignorando los patrones de gusto literario y los criterios convencionales de decoro estético, ha hecho de su escritura un espacio donde lo cómico y lo poético, junto con la risa y con la compasión, convergen finalmente y caminan abrazados.

Los cuentos de la escritora subyugan al lector y lo desarmen: lo hacen verse una y otra vez desprevenido ante unos textos irresistibles y anómalos, instalados en una suerte de ilegalidad que les permite remitirse a varios referentes posibles y a la vez negarse a todos ellos. Las historias de la autora incitan a una empresa de redescubrimiento que sólo podrá iniciar un lector deliberadamente desprevenido, olvidado de rótulos y de pactos de lectura consabidos.

Los textos de Silvina se niegan a ser leídos como testimonio de la realidad o como lo opuesto, como vías de escape. Con su aire insidiosamente familiar, deparan la vertiginosa experiencia del reconocimiento unido a la extrañeza. Crean el ámbito de la norma fingidamente admitida y así se muestran como infracción, como desacato.

Los relatos narran anécdotas o exponen situaciones revestidas de una atmósfera familiar, y casi trivial. La autora se demora en unos minuciosos registros de conductas y de

modos de hablar que parecen corroborar, a cada instante, la vigencia del orden imperante en el mundo de la llamada *normalidad*. Pero la curiosidad misma con que destaca y elabora cada detalle, arrancándolo de su contexto, lo vuelve anormal, le concede una resonancia imposible de definir. Lo que parece obedecer a la verosimilitud realista se contamina de corrosión, se contagia de ilegalidad una y otra vez.

Se observan en la obra de Ocampo los buceos en el alma y los sentimientos de los personajes, los obsesivos registros de amores, odios y amistades, quizás excesivos, pero siempre reconocibles. Estos sentimientos, reunidos y enfrentados, proponen una fascinante combinatoria de atracciones y repulsiones, a la que obedecen no solamente los comportamientos humanos, sino también los objetos, de pronto animados, que atiborran el mundo cotidiano.

Las historias de la escritora aparecen tan distantes de las valoraciones éticas como de cualquiera de los códigos que tiranizan la realidad exterior. Silvina expulsa de sus relatos las pautas del decoro, aun cuando lo haga en términos burlones e insidiosos para imponer el desasosiego, la ilegalidad o la corrosión. Todo aparece a tal punto contaminado que es imposible dictaminar qué es infracción y qué es obediencia.

Los textos muestran ambigüedad. El orden se siente como un bien que se ha perdido; el orden ausente sólo puede manifestarse como amenaza, como puro riesgo. Sólo tienen una visión radiante del orden ausente los marginados, los que se niegan a toda forma de pacto con el orden habitual: los niños, los enfermos, los animales y los moribundos de las historias de Silvina Ocampo.

Se advierte en la producción de la escritora una preocupación por el ser humano (innegable protagonista de su obra), un afán por dilucidar los motivos de las reacciones inesperadas, de colocar bajo la lupa hechos aparentemente cotidianos, pero que revelan la más desnuda soledad del individuo.

Interesa destacar en su obra la novedosa e inusual concepción del amor de la mujer hacia el hombre. Si se hace un corte histórico, se observará que, desde sus comienzos, la autora ha ido elaborando una ideología del amor femenino que rompe con lo tradicional en la literatura del Río de la Plata que la precede. Si Alfonsina Storni cantó al hombre y lo cortejó, Silvina Ocampo, que es también una continuadora del amor apasionado, fue más lejos todavía: le recordó que la mujer es un ser con los mismos derechos que el hombre. La libertad con que se mueven sus personajes femeninos no tiene casi tradición en la literatura argentina.

El discurso amoroso se presenta en su obra como la trayectoria de un aprendizaje. El amor es un conocimiento que se debe adquirir y, por lo tanto, aprender a respetar la libertad del otro deviene una de las formas de la cultura amorosa. No se encuentra, en la literatura escrita por mujeres en el país, ninguna propuesta similar hasta ese momento. Se puede observar en los textos de Silvina toda una lectura histórica del tratamiento del amor y las últimas concepciones heredadas del existencialismo que la autora tuvo en cuenta.

Su pertenencia a una clase social (con los prejuicios que acarrea), sus elecciones estéticas no convencionales y sus conductas extravagantes fueron distintas razones por las cuales la escritora no fue tenida en cuenta seriamente dentro del canon de la literatura argentina.

Sólo en el último tiempo, y después de su muerte, empezó a ser más reconocida, tanto en el mercado editorial como en el académico. A partir de allí, el significado de todo lo que ha escrito la autora comienza a valorarse, aun por los detractores de antaño, quienes le criticaban su imaginación y su mundo de fantasía, y le reprochaban su falta de compromiso, al embarcarse en el género fantástico en lugar del testimonial o de denuncia.

Después de varios años, su obra ha sido reconocida por la crítica, pero aún faltan estudios completos, sistemáticos y profundos sobre su obra. No hay que olvidar que Silvina Ocampo es autora, en el campo literario y en solitario, de más de una veintena de obras

(poéticas y narrativas), además de colaboraciones varias en revistas, diarios y antologías, así como de numerosas traducciones.

En el presente trabajo de investigación, se profundizó en el análisis de la obra completa de Silvina Ocampo, se reunió información dispersa acerca de la escritora y se dieron a conocer aspectos no tan develados de su literatura. Asimismo, se expusieron las características generales de su producción y los factores que más influyeron en la autora para la creación de sus textos. Finalmente, se desarrollaron los principales temas de su obra literaria, con ejemplos de cuentos y de poemas, para contribuir a la difusión de su valiosa y original escritura y para alcanzar nuevos públicos que puedan interesarse en su narrativa.

La obra literaria de la escritora nos deja el mensaje de que en la vida todo es posible; nada es categórico ni determinado. La riqueza y complejidad de su producción invitan a recorrer innumerables caminos para su análisis. Los textos de Silvina exigen siempre más de una lectura. Nada más apasionante, para quien se asoma al interior de esta autora, que poder penetrar en sus misterios.

Despreocupada de las modas, y sin proponérselo, Silvina Ocampo se ha impuesto como lectura obligada en la actualidad y ha ingresado en ámbitos académicos universitarios, tanto del país como del extranjero. El talento, la particular innovación de la escritura, las traducciones de poesía, entre otros atributos, reclaman un lugar insoslayable en la literatura universal, que esta escritora se merece con holgura.

ANEXO 1

BIOGRAFÍA DE SILVINA OCAMPO

Nació el 28 de julio de 1903 en la casa familiar de la calle Viamonte 550, frente a la iglesia y convento de Las Catalinas en la ciudad de Buenos Aires, con el nombre de Silvina Inocencia María Ocampo. Sus padres fueron Manuel Silvino Ocampo (1860-1930), arquitecto e ingeniero, y Ramona Aguirre (1866-1935), ambos nacidos en familias eminentes del patriciado argentino.

La habían precedido cinco hermanas: Victoria (1890-1979); Angélica (1891-1980); Francisca (1894-1967); Rosa (1896-1968); y Clara (1898-1911). El nombre de Silvina fue significativo: el matrimonio Ocampo, luego de seis intentos, había renunciado al hijo varón. Le pusieron a la recién nacida el postergado nombre del padre. Alguna vez ella declaró que, por ser la menor de todas, durante su infancia se había sentido “la etcétera de la familia”.

En verano, la familia se trasladaba a Villa Ocampo, la quinta de San Isidro construida en 1890, cuyos terrenos llegaban entonces hasta el río. También se quedaban temporadas en La Rabona, la estancia que el abuelo de la autora, Manuel Anselmo Ocampo, tenía en Pergamino, provincia de Buenos Aires.

Silvina pasaba mucho tiempo en las sierras de Córdoba, en la estancia La Reducción, en Villa Allende, veranos enteros, inviernos también. Le gustaba estar en contacto con la naturaleza y observar los pájaros y los animales.

En noviembre de 1908, toda la familia viajó a París, donde permanecieron unos dos años. Allí nació la afición de Silvina por el dibujo y por la pintura. Durante el verano europeo, pasaban algunos días en Biarritz. A principios de 1911, regresaron a Buenos Aires; pocos meses después, tras una fugaz convalecencia, falleció Clara Ocampo.

Silvina fue, durante varios años, la única niña en una casa de adolescentes y de mujeres jóvenes. La muerte de su hermana, cuando ella tenía seis años, la distanció aún más del grupo de las otras cuatro, que en ese tiempo tenían entre quince y veinte años. Debido a la diferencia de edades, las hermanas se dividían en grupos: uno, inseparable, estaba formado por Victoria y por Angélica; otro, por dos de las más chicas: Rosa y Clara. Francisca, que tenía muy buen carácter, era aceptada con naturalidad en los dos grupos. En esa estructura, sólo una hermana quedaba aislada: Silvina, quien construyó su mundo en soledad. Esto la condujo al aislamiento pero, como se verá luego en su obra literaria, también a la libertad.

Durante su juventud, estudió artes plásticas en la capital francesa con Giorgio De Chirico y Fernand Léger. En la infancia y en la adolescencia, lo que más hizo fue pintar. En 1935, luego de conocer a Adolfo Bioy Casares (1914-1999), con quien se casó en 1940, se dedicó por entero a la literatura, aunque nunca dejó de pintar o de dibujar. En 1937, Silvina publicó su primer libro de cuentos: *Viaje olvidado*.

A Bioy (Adolfo Vicente Perfecto Bioy Casares), un estanciero que iba todos los días al Buenos Aires Lawn Tennis Club, lo conoció en 1933 en la casa de la calle Posadas, donde Silvina vivía con su madre (el padre había muerto en 1930) y con su hermana Angélica (las otras hermanas, Victoria, Francisca y Rosa, ya se habían casado). Acerca de este encuentro, Bioy comentó: “Fui a conocerla a su *atelier* de la calle Posadas, por sugerencia de mi madre. El amor comenzó de inmediato. Ella me deslumbró, era la mujer menos convencional que yo había conocido”. (Iglesias, 2002: 186). La madre de Bioy, Marta Casares, lo había alentado a conocer a Silvina, “la más inteligente de las Ocampo”, y de quien era amiga.

Luego de vivir juntos varios años en la estancia de la familia Bioy en Pardo, partido de Las Flores, en la provincia de Buenos Aires, la pareja se casó en 1940. El casamiento con Bioy se produjo el mismo año en que él publicó una de sus obras fundamentales, *La invención de Morel*, y el mismo año en que se publicó la *Antología de literatura fantástica*,

que Silvina había realizado con Jorge Luis Borges y con Bioy. Borges, íntimo amigo de la pareja, fue uno de los testigos de casamiento. La concreción del matrimonio provocó el descontento familiar, no sólo porque Silvina le llevaba once años a Bioy, sino porque éste tenía fama de seductor incontrolable.

Fueron a vivir al departamento de Avenida Santa Fe esquina Ecuador. Todo el edificio, de diez pisos, le pertenecía a Silvina. En la planta baja había una tienda y, en el primer piso, una pileta de natación para ella sola, donde tomaba clases con un profesor particular, y su *atelier*, donde pintaba. El matrimonio ocupaba los pisos del sexto al décimo y tenía un ejército de personas a su servicio: mucamas, mayordomos, cocinero, chofer, secretaria, etc. Recibían a muchos amigos artistas, como Xul Solar, pero sobre todo a escritores: Jorge Luis Borges, Carlos Mastronardi, Rodolfo Wilcock, Enrique Pezzoni, entre otros.

Silvina era el miembro fantasma del selecto grupo que, por entonces, se reunía en esa casa: el grupo *de los Bioy*. En él descollaba el joven Borges, junto a Eduardo Mallea, Manuel Peyrou y los *íntimos* José Bianco y Juan Rodolfo Wilcock –sin duda, sus dos amigos más afines–. Según allegados, aquel tiempo vivido en el edificio de Santa Fe y Ecuador fue la mejor época de Silvina y Bioy.

En 1954, se mudaron a la casa de la calle Posadas y Schiaffino, en Recoleta. Se trataba de un edificio de seis pisos que había sido construido por el arquitecto Bustillo a pedido del padre de Silvina, para que cada una de las hijas tuviera su lugar. Silvina heredó el quinto y sexto piso. En ese espléndido y soleado sexto piso, ella tenía su *atelier*. Era el lugar donde la había visitado Bioy por primera vez y donde había nacido el amor entre los dos. Los libros cubrían totalmente las paredes del departamento, inmenso, acaso uno de los pocos símbolos que quedaban de la aristocracia porteña, con arañas con caireles de cristal, buenas pinturas y un piano de cola. Era uno de los lugares más sobrios y elegantes de Buenos Aires.

Con Bioy adoptaron una hija, Marta Bioy Ocampo (1954-1994). Era hija biológica de Bioy con otra mujer, pero Silvina la adoptó como suya. Fue una madre devota, por elección y por pasión. Marta fue una niña muy mimada por su familia. Tanto Silvina como Bioy la adoraban. A los once años se enteró de que Silvina no era su madre biológica.

Los escritores y su hija pasaban mucho tiempo en la estancia de Pardo. También frecuentaban, durante las temporadas de verano, la casa de Mar del Plata en Punta Mogotes, zona desierta por aquella época. Villa Silvina ocupaba toda una manzana y se encontraba en diagonal a la casa de su hermana Victoria, Villa Victoria.

Como lo prueba la enorme cantidad de obras inéditas que dejó al morir, Silvina Ocampo desarrolló una prolífica actividad como escritora, y su vida tuvo una pasión dominante: escribir. Aunque su producción más reconocida fue la narrativa, fue importante su trabajo como poeta y traductora (por ejemplo, de la obra de Emily Dickinson tradujo más de quinientos poemas).

Si bien en sus comienzos participó (junto con Bioy y con Borges) en el grupo Sur, comandado por su hermana Victoria, Silvina prefirió mantener un lugar marginal, y no cultivar una imagen pública. Entre los autores que más gravitaron en su concepción artística, recordaba a William Shakespeare, Pierre Ronsard, Franz Kafka y John Donne. Sus escritos iniciales fueron redactados en inglés, francés o castellano, indistintamente, aunque en este último idioma no se sentía tan hábil, ya que había sido criada y educada principalmente en los dos primeros.

Publicó, entre otros, *Viaje olvidado* (cuentos, 1937), *Enumeración de la patria* (poesía, 1942), *Autobiografía de Irene* (cuentos, 1948), *La furia* (cuentos, 1959), *Las invitadas* (cuentos, 1961), *Lo amargo por dulce* (poesía, 1963), *Los días de la noche* (cuentos, 1970), *Árboles de Buenos Aires* (poesía, 1979) y, luego de ocho años, se publicaron sus últimos libros de cuentos: *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988).

En colaboración con Adolfo Bioy Casares, publicó la novela policíaca *Los que aman, odian* (1946) y, con Juan Rodolfo Wilcock, la obra de teatro *Los traidores* (1956). Junto a Bioy y a Jorge Luis Borges, publicó la célebre *Antología de la literatura fantástica* (1940) y la *Antología poética argentina* (1941).

Su obra fue publicada por las editoriales más prestigiosas del mundo, como Gallimard, Einaudi, Sellerio, Suhrkamp y Penguin. En 1954, recibió el Premio Municipal de Literatura por su poemario *Espacios métricos*; en 1962, el Premio Nacional de Poesía por *Lo amargo por dulce*; y, en 1988, el Premio del Club de los Trece por *Cornelia frente al espejo*.

Su producción literaria se vio interrumpida algunos años antes de su muerte, ocurrida el 14 de diciembre de 1993 en Buenos Aires, a causa de una enfermedad progresiva, el Mal de Alzheimer, que la tuvo postrada durante un tiempo.

El interés de la crítica por la obra de Ocampo se intensificó en los últimos años. En la década del noventa, comenzaron a publicarse tesis de doctorado, principalmente en universidades extranjeras, como las de Belinda Corbacho, Annick Mangin, Graciela Tomassini y Mónica Zapata. Corbacho analiza la configuración de un mundo femenino en la narrativa de Ocampo; Mangin estudia el tiempo como coordenada estructurante del relato y las relaciones que se establecen con las otras instancias de la narración; el estudio de Tomassini ilumina los recursos formales de la estética *ocampiana*; y Zapata trabaja el tema del horror en la narrativa de la autora.

Enmarcan estos estudios una antología, *Las reglas del secreto*, preparada por Matilde Sánchez en 1991, la reedición en el año 1999 de los *Cuentos completos* de Silvina Ocampo y la publicación de textos inéditos de la escritora a partir de 2006. Guiones para cine y televisión basados en sus cuentos, puestas teatrales de sus piezas, documentales sobre su vida y su obra, y una *Antología esencial*, distribuida por la Biblioteca Argentina *La Nación*, son muestra del reconocimiento de una literatura mordaz e irreverente que construyó un lugar en el estrecho espacio del sistema literario argentino.

ANEXO 2

FRASES DESTACADAS DE LA ESCRITORA¹¹

“Siempre pensé que las edades son todas crueles y que se compensan o tendrían que compensarse las unas con las otras”.

“Todo disfraz repugna al que lo lleva”.

“No viviré si no es para buscarte y cruzaré el dolor para adorarte”.

“Nadie acepta ser viejo porque nadie sabe serlo, como un árbol o como una piedra preciosa”.

“...y siempre tengo miedo porque soy valiente”.

“No quiero ser única ni distinta, quiero desaparecer como desaparece una nube de colores brillantes cuando termina el día o se prepara para una tempestad que vencerá al mundo y examinará la cara de los hombres con indiferencia”.

“Las caras de los hombres que en mi vida he encontrado me persiguen y viven dentro de mi espíritu”.

“Yo temblaba al mirarte, yo temblaba como tiemblan las ramas reflejadas en el agua movida por el viento”.

“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. *The only thing I love, ABC. The rest is lies*”. (“Lo único que amo, ABC. El resto son mentiras”).

¹¹ S. OCAMPO (2008) *Ejércitos de la oscuridad*, Buenos Aires: Sudamericana.

“Tengo menos miedo de morir que de vivir: lo primero sucede en una vez; lo segundo nadie sabe en cuántas veces”.

“Vivir nos roba tiempo para hacer algo mejor”.

“Con qué pasión dejan de amar los que amaron”.

“La desesperación es una forma de estar menos triste”.

“Sin una cierta dosis de crueldad, no conservaríamos el cariño de nadie”.

“Morir por el amante, ¡qué fácil! Vivir por él, ¡qué imposible!”.

“Toda la vida es un proceso de asombros por cosas esperadas o perdidas”.

“Hay personas que en el amor buscan situaciones y no una persona para amar”.

“Amar nos lleva más tiempo del que podemos disponer”.

“Recuerdo lugares donde nunca estuve”.

“¡Aprender a estar solo! Qué dura lección para el que la olvidó, para el que no puede aprenderla”.

“La vejez parece un disfraz; la niñez también, pero menos ambicioso”.

“La fealdad parece tener más carácter que la belleza, por inolvidable que sea la belleza”.

“Lo peor de hablar es tener que hacerlo convivir con lo que pensamos”.

“Mi heroína dilecta era la sirenita de Andersen porque no hablaba”.

ANEXO 3

RASGOS SOBRESALIENTES DE SU PERSONALIDAD¹²

Silvina amaba los árboles, los animales y la música. Adoraba a los perros, al igual que Bioy; pero, a diferencia de éste, a ella le encantaban los niños y tenía fascinación por sus nietos.

Silvina casi no daba nombres de escritores que había leído y que hubiera querido recomendar. Ella se resistía a nombrar su genealogía literaria. Rara vez mencionaba espontáneamente algo que la sedujera, como la correspondencia de Gustave Flaubert.

Le gustaba la escritora brasileña Clarice Lispector. Coincidió con ella en ciertos sentimientos, en ser un poco caprichosa, en tener mucha gracia. Apreciaba lo evanescente que tenía la obra de Clarice.

Silvina era muy amiga de Manuel Puig y hubo una época en la que él visitaba todos los días el piso de Posadas.

Era muy celosa, sobre todo del personal que trabajaba para ella y hasta competía con Bioy por esto.

Era claustrofóbica: se descomponía si, por ejemplo, se quedaba encerrada en un ascensor.

Le tenía terror al contagio de enfermedades; cuando alguna persona del servicio se enfermaba, ella ordenaba que no saliera de su cuarto. No sólo lo hacía para que esa persona se cuidara, sino porque era ella la que sentía que estaba en peligro.

¹² J. IGLESIAS (2002) *Los Bioy*, Buenos Aires: Tusquets.

Era muy miedosa. Le tenía pánico a los médicos y a ir al dentista, y buscaba cualquier excusa para cancelar los turnos.

Cuando se replegaba en sí misma, no había quién la sacara de su mundo.

Silvina era muy supersticiosa. Le gustaba mucho leer las manos y tirar las cartas.

Creía en muchas cosas: en la reencarnación, en la divinidad, en Santa Rita (porque llevaba un misterioso libro en la mano), en el Espíritu Santo, y en el alma de las plantas y de las rosas. Lo convencional, el lugar común y lo previsible le eran tan extraños como familiares le eran lo insólito, lo caprichoso y lo extravagante.

Era una mujer muy difícil a la hora de tomar decisiones. Dudaba, por ejemplo, de qué comprarse. Decía que ella no sabía comprar.

Una de las pocas cosas que la ponía fuera de sí era el temor a perder toda la fortuna. Por eso se cuidaba muchísimo en los gastos y le llamaba la atención a Bioy cuando le parecía que él derrochaba con exageración.

Silvina no aceptaba ninguna invitación social; ella y Bioy recibían muchísimas. Primero decía que sí y, cuando llegaba la fecha, ponía cualquier excusa para no asistir. Y no iba a ninguna parte. Nunca salía de la casa. Ni siquiera iba a las presentaciones de sus propios libros.

Silvina conquistaba a todos aquellos a los que conocía: era muy seductora.

Era tímida, huidiza, irónica, secreta y misteriosa, de conversación sorprendente, rica en ocurrencias y en salidas de humor.

ANEXO 4

SIMILITUDES Y DIFERENCIAS ENTRE HERMANAS¹³

Victoria se exhibe, espléndida, altiva, lujosa como una reina, expone su cara y su cuerpo. Silvina, en cambio, se oculta: los anteojos, las manos, el pelo, todo le sirve para escamotear su imagen.

Victoria ha dejado anotado y explicado cada episodio de su historia, ha precisado ancestros y contextos, ha aportado documentos: su vida era un hecho público.

La vida de Silvina, por el contrario, asoma en girones, ambigua y misteriosa en entrevistas y en quienes la conocieron. Es un caudal secreto y muy rico con el cual ha construido su ficción y su obra poética.

Victoria tenía una actitud entre protectora y autoritaria para con Silvina. En Victoria convivían sentimientos contradictorios. Por su carácter, era una mujer rebelde y contestataria; por su inteligencia, era crítica de las arbitrariedades de su clase; por pasión de protagonismo, era la depositaria de la tradición familiar. Le gustaba ser la protagonista de la casa.

Silvina, por su parte, emergió a la conciencia en un ámbito protector, pero de contornos borrosos. No se sentía esperada en este mundo en el que ya todos eran grandes y estaban bien definidos. Era una chica solitaria que observaba el mundo de los mayores y tramaba juegos que no eran diversiones, sino invenciones.

Al contrario de lo que pasaba con Victoria, la sensibilidad de Silvina se desarrollaba al margen del poder. Este estado de asombro ante las cosas la preserva de interpretar el mundo

¹³ M. E. DE MIGUEL (1998) *Mujeres argentinas: el lado femenino de nuestra historia*, Buenos Aires: Santillana.

desde una estructura de poder.

A Victoria le fascinaba resplandecer en las reuniones; a Silvina, quedarse silenciosa, en un rincón. Las dos amaban la música y las plantas, a las dos les gustaba reírse.

Extrovertida, Victoria entraba a los lugares como quien está convencida de que es hermosa. Silvina se guardaba, se encubría como un secreto.

Victoria contó su historia, la construyó, la interpretó y la expuso como quien no quiere dejar dudas sobre sí misma y su circunstancia. Silvina ignoró fechas, cronologías y definiciones; sólo fue dejando señales distorsionadas de sí misma, y armó un dibujo ambiguo, cautivador e incesante.

Silvina decía que Victoria era muy mandona. Victoria, como hermana mayor, se creía con autoridad sobre Silvina. Y la ejercía, aun de adultas.

ANEXO 5

IMÁGENES FOTOGRÁFICAS DE SILVINA OCAMPO

Fuente: fotos 1 a 5: Google Imágenes. Disponible en: www.google.images.com.ar



1



2

Foto 1: Silvina en Villa Ocampo, San Isidro. Año: 1920.

Foto 2: La autora en la playa de Mar del Plata. Año: 1925.



3



4



5

Foto 3: Silvina Ocampo en París, Francia. Año: 1973.

Foto 4: Silvina y Adolfo Bioy Casares en París, Francia. Año: 1973.

Foto 5: La escritora en su casa de la calle Posadas, Buenos Aires. Año: 1957.

ANEXO 6

MATERIAL GRÁFICO



Programa de la obra *Invenciones* en el Teatro Presidente Alvear, sobre la base de textos de Silvina Ocampo, protagonizada por Marilú Marini. 28 de agosto de 2009.

Si a Victoria Ocampo se le hubiese concedido el don de volver a la vida, habría comprobado feliz que su regia casa quinta de San Isidro, después de tanto sufrimientos, indiferencias y deterioros, está volviendo a ser lo que era.

Pablo Sirvén, *La Nación* 15 de julio 2007



www.villaocampo.org

**Sea amigo de Villa Ocampo asociándose a partir de \$100 anuales,
ayudando a preservar y continuar el legado de Victoria Ocampo.**

Folleto de Villa Ocampo, en San Isidro. Visita guiada 20 de septiembre de 2009.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS ESCRITOS POR SILVINA OCAMPO

LIBROS DE CUENTOS

- OCAMPO, S. (1937) *Viaje olvidado*, Buenos Aires: Sur.
----- (1948) *Autobiografía de Irene*, Buenos Aires: Sur.
----- (1959) *La furia*, Buenos Aires: Sur.
----- (1961) *Las invitadas*, Buenos Aires: Losada.
----- (1966) *El pecado mortal*, Buenos Aires: Eudeba.
----- (1970) *Los días de la noche*, Buenos Aires: Sudamericana.
----- (1970) *Informe del cielo y del infierno*, Caracas: Monte Ávila.
----- (1987) *Y así sucesivamente*, Barcelona: Tusquets.
----- (1988) *Cornelia frente al espejo*, Barcelona, Tusquets.
----- (1991) *Las reglas del secreto*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

LIBROS DE CUENTOS INFANTILES

- OCAMPO, S. (1974) *El cofre volante*, Buenos Aires: Estrada.
----- (1975) *El tobogán*, Buenos Aires: Estrada.
----- (1976) *El caballo alado*, Buenos Aires: De la flor.
----- (1977) *La naranja maravillosa*, Buenos Aires: Sudamericana.
----- (1979) *Canto escolar*, Buenos Aires: Fraterna.

LIBROS DE POESÍA

- OCAMPO, S. (1941) *Antología poética argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
----- (1942) *Enumeración de la patria*, Buenos Aires: Sur.

- (1945) *Espacios métricos*, Buenos Aires: Sur.
- (1946) *Los sonetos del jardín*, Buenos Aires: Sur.
- (1949) *Poemas de amor desesperado*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1953) *Los nombres*, Buenos Aires: Emecé.
- (1962) *Lo amargo por dulce*, Buenos Aires: Emecé.
- (1972) *Amarillo celeste*, Buenos Aires: Losada.
- (1979) *Árboles de Buenos Aires*, Buenos Aires: Crea.
- (1985) *Breve Santoral*, Buenos Aires: Ediciones Gaglione.

ANTOLOGÍAS

BIOY CASARES, A.; J. L. BORGES; S. OCAMPO (1940) *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana.

BIOY CASARES, A.; J. L. BORGES; S. OCAMPO (1941) *Antología poética argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.

NOVELA

BIOY CASARES, A.; S. OCAMPO (1946) *Los que aman, odian*, Buenos Aires: Emecé.

TEATRO

OCAMPO, S.; J. R. WILCOCK (1956) *Los traidores*, Buenos Aires: Losange.

PUBLICACIONES POST MÓRTEM

OCAMPO, S. (2006) *Las repeticiones*, Buenos Aires: Sudamericana.

- (2006) *Invenções del recuerdo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (2007) *La torre sin fin*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (2008) *Ejércitos de la oscuridad*, Buenos Aires: Sudamericana.

TEXTOS ESCRITOS SOBRE LA OBRA DE SILVINA OCAMPO

LIBROS

- CORBACHO, B. (1998) *Le monde féminin dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*,
París: L'Harmattan.
- D'AMICO, A.; S. FACIO (1973) *Retratos y autorretratos*, Buenos Aires: Crisis.
- DE MIGUEL, M. E. (1998) *Mujeres argentinas: el lado femenino de nuestra historia*,
Buenos Aires: Santillana.
- ESPINOZA-VERA, M. (2003) *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*,
Madrid: Pliegos.
- GIARDINELLI, M. (1993) *Así se escribe un cuento*, Buenos Aires: Beas Ediciones.
- IGLESIAS, J. (2002) *Los Bioy*, Buenos Aires: Tusquets.
- LÓPEZ GIL, M. (2000) *Mujeres fuera de quicio: literatura, arte y pensamiento de mujeres
excepcionales*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- MANCINI, A. (2003) *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Buenos Aires: Norma.
- MANGIN, A. (1996) *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*,
Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

PEZZONI, E. (1984) *Páginas de Silvina Ocampo*, Buenos Aires: Celtia.

TOMASSINI, G. (1995) *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo*, Buenos Aires: Plus Ultra.

ULLA, N. (2000) *Invenções a dos voces*, Buenos Aires: Del Valle.

ULLA, N. (2002) *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires: Leviatán.

ZAPATA, M. (1992) *El engranaje de la estereotipia y el horror ocampianos*, Tours: Universidad Francois Rabelais.

ARTÍCULOS DE DIARIOS Y REVISTAS

BECCACECE, H. (1987) “Y así sucesivamente”, *La Nación*, 28 de junio, p.p. 10-11.

BERMÚDEZ, M. (2003) “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia”, *Anales de la literatura española*, Universidad de Alicante, 16, p.p. 22-27.

BIANCIOTTI, H. (1998) “Juan Rodolfo Wilcock. La felicidad del poeta”, *La Nación*, 1.º de febrero, p.p. 14-15.

MOLLOY, S. (1978) “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, *Lexis*, Nueva Jersey, Universidad de Princeton, 2, p.p. 2-8.

OYOLA, G. (1999) “Reseñas”, *Signos literarios y lingüísticos*, Universidad de La Plata, 32, p.p. 45-47.

PANESI, J. (2003) “El tiempo de los espejos”, *Signos literarios y lingüísticos*, Universidad Nacional de La Plata, 40, p.p. 27-28.

PICHON RIVIÈRE, M. (1974) “Así es Silvina Ocampo”, *Panorama*, 25, p.p. 6-7.

PODLUBNE, J. (2003) “La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo”, *Boletín Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, Universidad Nacional de Rosario, 7, p.p. 88-102.

RUSSO, M. (1994) “Recuerdos de Adolfo Bioy Casares”, *Página 12*, 11 de septiembre, p.p. 15-16.

TORRES FIERRO, D. (1995) “Silvina Ocampo: un retrato parcial”, *La Nación*, 20 de agosto, p. 18.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

Jiménez, R. (2004) “La paradoja en Silvina Ocampo” [en línea], Montevideo, [consultado el 22 de junio de 2009].

Disponible en: <http://www.actualidadliteratura.com>

Molina, J. (2005) “Escritoras hispanoamericanas” [en línea], Madrid, [consultado el 13 de septiembre de 2009].

Disponible en: <http://www.bibliotecasvirtuales.com>

Santander, M. (2007) “La menor de las Ocampo” [en línea], Buenos Aires, [consultado el 8 de agosto de 2009].

Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com>