

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

UNA REFLEXIÓN SOBRE EL RESONAR DEL NOMBRE SILVINA OCAMPO EN
BRASIL Y SU ESCRITURA DE UNA FUERZA DESESTABILIZADORA

Raquel Lima de Paula

Porto Alegre, 29 de Febrero de 2024.

Raquel Lima de Paula

**UNA REFLEXIÓN SOBRE EL RESONAR DEL NOMBRE SILVINA OCAMPO
EN BRASIL Y SU ESCRITURA DE UNA FUERZA DESESTABILIZADORA**

Tesis Doctoral

Prof. Dr. Ruben Daniel Castiglioni

Porto Alegre
2024

CIP - Catalogação na Publicação

Lima de Paula, Raquel

UNA REFLEXIÓN SOBRE EL RESONAR DEL NOMBRE SILVINA OCAMPO EN BRASIL Y
SU ESCRITURA DE UNA FUERZA

DESESTABILIZADORA / Raquel Lima de Paula. -- 2024. 159 f.

Orientador: Ruben Daniel Méndez Castiglioni.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto
Alegre, BR-RS, 2024.

1. Literatura Hispano-americana. 2. Silvina Ocampo. 3. Contos. 4.
Escritura desestabilizadora. I. Méndez Castiglioni, Ruben Daniel,
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a).

Raquel Lima de Paula

UNA REFLEXIÓN SOBRE EL RESONAR DEL NOMBRE SILVINA OCAMPO EN
BRASIL Y SU ESCRITURA DE UNA FUERZA DESESTABILIZADORA

Tesis presentada como requisito
para obtener la titulación en el
Doctorado en Letras, en el área de
Estudios de Literatura.

Porto Alegre, 29 de Febrero de 2024

Resultado: Aprobó con gran éxito

JURADO DE CALIFICACIÓN:

Cinara Antunes Ferreira

Instituto de Letras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Janaina de Azevedo Baladão de Aguiar

Centro de Idiomas da PUCRS

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Marli Teresinha Silva da Silveira

Programa de Pós-Graduação em Letras

Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc)

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

INSTITUCIÓN:

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras

ORIENTADOR:

Prof. Dr. Ruben Daniel Castiglioni

ALUMNA:

Raquel Lima de Paula

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN:

SOCIEDAD, (INTER)TEXTOS LITERARIOS Y TRADUCCIÓN EN LAS
LITERATURAS EXTRANJERAS MODERNAS

A todas las escritoras que ficcionalizan las verdades más impronunciables,
especialmente a Elena Ferrante, quien me impulsó a leer otras escritoras y que, de
una manera aviesa, me condujo a Silvina Ocampo.

AGRADECIMIENTOS

¡Esto es una *porquesis*!

Agradezco todas las veces que mi hijo llamó esta tesis de *porquesis*, lo que significa una porquería de tesis. Él no se refería al contenido del texto, obviamente, se refería a todas las veces que dejé de darle atención para dedicarme al texto, lo que generó bastante conflicto en familia. Me pareció sensacional su protesta, siempre queremos la atención de los que amamos. Le dije que él también se va a descubrir capaz de amar diferentes actividades que le van a exigir dedicación, tal como me pasa a mí. Amo ser madre, ser profesora, amo estudiar, leer. Hincho por él, quiero que descubra las fuentes que nutren su alma. Tal vez no me haya comprendido del todo, tiene nueve años, pero confío, por experiencia propia, que el motín y la frustración de ahora le van a dar herramientas para amortiguar otros sinsabores de la vida y, ojalá, llegue a (ad)mirarme como le (ad)miré a mi madre. Gracias a ella fui picada por el bichito de la literatura, ella me estimuló a cursar Letras y a ser profesora. Gracias, mami, por entregarme las llaves de los portales que tanto me han salvado.

Esta tesis tiene mucho de mí, de mi inmersión, fueron cuatro años de investigación, desafíos, y cuatro meses de producción intensa, de abrigo en el universo de Silvina Ocampo, pero también tiene un poco de cada persona y momento que integran mi formación. Cómo no agradecerle a Gustavo, con quien también descubrí un portal, un universo solo nuestro, que alimentamos juntos hace veintiún años. Las charlas sobre lecturas compartidas junto a mi suegra Inez y a mi tía Isa. La oportunidad de leer los cuentos completos de Silvina Ocampo, regalo que papá trajo de Argentina. Los asados y reuniones junto a mi familia: momentos de risas, desahogos, charlas, copas. Las indicaciones de lecturas de mi compañera y amiga Maira, con quien comparto el amor por Elena Ferrante y quien me habló de Silvina por primera vez. Mi colega de jornada Twyne, con quien dividí las alegrías y los dolores de esta etapa académica. La profesora Janaína, a quien le debo la sugerencia del tema recepción. Mi orientador Daniel, agradezco la confianza y autonomía.

ABSTRACT

In this thesis is I reflect on possible axes that mediated the resound of Silvina Ocampo's work in Brazil, such as the question of the increased need for female-authored readings, a reflection of the feminist protests and movements from 2010 onwards, which encouraged the expression of these voices in different media, stimulating a search for works of female authorship, culminating in the pandemic enclosure (caused by Covid19) and the proliferation of virtual reading clubs, which played an important role: to socialize the readings, to circulate the productions derived from different social voices, historically more on the margins of the conventional order, of the place of power. Another possible axis for the resonance of the name Silvina Ocampo in Brazil has to do with the success and popular reach of the writers of the New Argentine Narrative (NAN, in english) and of the Latin American authors of this XXI century, those born after the seventies, who write within what is called, recently, narrative of the unusual, because there are tonalities in common between that and this new generation.

In addition, I analyze the reception of Ocampian's short stories in her country of origin during two moments, one closer to publication and the other linked to more recent criticism. I expose the circumstances and narrative elements that have given rise to the resonance of his name. I show that his narrative force comes from the unexpected, from the unusual, from the peripheral and improbable voices, which when they express themselves, exposing what they feel, are capable of exploding all chronology, all logic. I reinforce, through the stories analyzed, that the transgressive writing is revealed through the structure that corrupts norms, language, conventions, body, as revealed by the two collections of stories recently published in Brazil. With this text I intend to collaborate with those studies and critiques that place Silvina Ocampo's work in evidence and to spread my enthusiasm to other readers.

Keywords: Silvina Ocampo; practice reader; Ocampian storytelling; feminine writing; writing of a destabilizing force.

RESUMEN

En esta tesis reflexiono sobre los posibles eventos que mediaron el resonar de la obra de Silvina Ocampo en Brasil, como la cuestión del aumento de la necesidad de lecturas de autoría femenina, reflejo de las protestas y movimientos feministas a partir de 2010, que fomentaron la expresión de esas voces en diferentes medios, estimulando una búsqueda por trabajos, obras, de autoría femenina, lo que culminó con el encierro pandémico (causado por el Covid19) y la proliferación de clubes de lecturas virtuales, que tuvieron un rol importante: socializar las lecturas, hacer circular las producciones derivadas de diferentes voces sociales, históricamente más al margen de la orden convencionada, del lugar de poder. Otro eje posible para el resonar del nombre Silvina Ocampo por tierras brasileñas, tiene que ver con el éxito y el alcance popular de las escritoras de la Nueva Narrativa Argentina (NNA) y de las autoras latinoamericanas de este siglo XXI, las nacidas después de los setenta, que escriben dentro de lo que se llama, recientemente, narrativa de lo inusual, porque hay tonalidades en común entre aquella y esta nueva generación.

Además, hago un análisis sobre la recepción de la cuentística ocampiana en su país de origen durante dos momentos, uno más cercano a la publicación y otro vinculado a las críticas más recientes. Expongo las circunstancias y elementos narrativos que han suscitado el resonar de su nombre. Demuestro que su fuerza narrativa viene de lo inesperado, de lo inusual, de las voces periféricas e improbables, que cuando se expresan, exponiendo lo que sienten, son capaces de explotar toda cronología, toda lógica. Refuerzo, a través de los cuentos analizados, que la escrita transgresora se revela a través de la estructura que corrompe normas, lenguaje, convenciones, cuerpo, como revelan las dos colectáneas de cuentos publicadas, recientemente, en Brasil. Pretendo con este texto colaborar con aquellos estudios y críticas que colocan la obra de Silvina Ocampo en evidencia, esparcir mi entusiasmo, motivar nuevas prácticas lectoras.

Palabras Clave: Silvina Ocampo; práctica lectora; cuentística ocampiana; escritura femenina; escritura de una fuerza desestabilizadora.

RESUMO¹

Nesta tese eu reflito sobre os possíveis eventos que mediaram o ressoar da obra de Silvina Ocampo no Brasil, como a questão do aumento da necessidade de leituras de autoria feminina, reflexo dos protestos e das marchas feministas ocorridas a partir de 2010, que estimularam o surgimento dessas vozes em diferentes meios, aumentando a procura por trabalhos, obras, de autoria feminina, o que culminou com a reclusão pandêmica (causada pelo vírus da Covid19) e a proliferação de clubes de leituras virtuais, que tiveram um papel importante: socializar as leituras, fazer circular as produções derivadas de diferentes vozes sociais, historicamente mais à margem da ordem convencionada, do lugar de poder. Outro mecanismo possível para o ressoar do nome Silvina Ocampo por terras brasileiras, tem a ver com o sucesso e o alcance popular das escritoras da Nova Narrativa Argentina (NNA), movimento que traz nomes como Mariana Enríquez, Leila Guerriero, Samanta Schweblin, Selva Almada, todas elas com livros publicados no Brasil, são autoras que identificam na narrativa ocampiana uma fonte de inspiração. Além delas, encontram-se outras autoras latino-americanas deste século XXI, também nascidas depois dos anos setenta, que escrevem dentro do que se chama, recentemente, narrativa do inusual, elas compartilham contextos socioculturais semelhantes, nos quais a hostilidade e a violência, especialmente direcionadas aos corpos femininos, manifestam-se nas mais variadas esferas e de diferentes maneiras. Recorro ao conceito da escritora e professora de literatura hispano-americana Carmen Alemany Bay (2016) de “narrativa do inusual”, expressão que ela utiliza para se referir ao estilo narrativo das escritoras mexicanas do século XXI, expondo as características em comum entre as obras produzidas por elas, alegando que são narrativas emancipadas do fantástico e do realismo mágico, pois são escritoras que “ingressam de uma maneira menos ortodoxa no universo feminino: fazem uso de outras vias para falar da mulher, de sua identidade, em um anseio intimista e de busca”, desde uma perspectiva de identidade mais atualizada e adaptada ao desenvolvimento dos papéis de gênero. Os aspectos narrativos abordados sobre as escritoras mexicanas dialogam com a Nova Narrativa Argentina e dividem tonalidades com a contística de Silvina Ocampo, como reflexiono no segundo capítulo. Nesse momento também aproveito para mencionar uma tradição de gênero tipicamente

¹Según el artículo 46 del reglamento del PPG, toda tesis escrita en lengua extranjera debe presentar un resumen sustancial en lengua vernácula.

argentina: a produção de contos fantásticos, que ganhou muitos adeptos a partir do século XX, a maioria desses pertencentes ao seleto elenco da revista de Victoria Ocampo, a famosa revista *Sur*.

Além do mais, no terceiro capítulo, faço uma análise sobre a recepção dos contos de Silvina Ocampo em seu país de origem durante dois momentos, um mais próximo à publicação e outro vinculado às críticas mais recentes. Recorro às pesquisadoras argentinas como Sylvia Molloy, Judith Podlubne, Adriana Mancini, que têm uma riqueza analítica sobre a escrita de S. O., aproveito também para compartilhar os estudos do professor brasileiro Rafael Guimarães sobre a contística ocampiana. Exponho as circunstâncias e elementos narrativos que vêm suscitado o ressoar de seu nome. Demonstro que sua força narrativa vem do inesperado, do inusual, das vozes periféricas e improváveis, que quando se expressam, expondo o que sentem, são capazes de explodir toda cronologia, toda lógica. Reforço, através dos contos analisados no quarto e último capítulo, que a escrita transgressora se revela a través da estrutura que corrompe normas, linguagem, convenções, corpo, como revelam as duas coletâneas de contos publicadas, há pouco, no Brasil. Nesse momento da tese faço uso o termo *ensilvinada*, que inventei para expressar as reflexões mais subjetivas derivadas das análises dos relatos ocampianos, é um recurso que serve de aviso para quem está lendo meu texto, alertando que uma inserção textual está a caminho. E essa revela o efeito Silvina Ocampo, sua influência, sobre o processo de leitura e escritura desde um âmbito pessoal e apaixonado, atravessado por minhas memórias, minhas relações, minhas vivências, minha formação em construção. Pretendo com este texto colaborar com os estudos e críticas que colocam a obra de Silvina Ocampo em evidência, espalhar meu entusiasmo, motivar novas práticas leitoras.

Palavras-chave: Silvina Ocampo; prática leitora; contística ocampiana; escritura feminina; escritura de uma força desestabilizadora.

ÍNDICE

DEDICATORIA	iv
AGRADECIMIENTOS	v
ABSTRACT	vi
RESUMEN	vii
RESUMO	viii
ÍNDICE.....	ix
Capítulos	
Capítulo 1: Ideas Iniciales y Conceptos Basilares.....	12
1.1: Introducción.....	12
1.2: Conceptos Basilares	16
Capítulo 2: Silvina Ocampo: Recepción y Contexto Histórico.....	31
2.1: Recepción Inicial.....	35
2.2: Desde Brasil: El papel mediador de la Nueva Narrativa Argentina.....	39
Capítulo 3: La fuerza enunciativa en los cuentos ocampianos y la escritura femenina ..	53
Capítulo 4: Relatos elegidos de <i>La Furia y otros cuentos</i> y <i>Las Invitadas</i> : Textos publicados en Brasil	65
4.1: <i>La Furia y otros cuentos</i>	65
“La Liebre Dorada”	66
“La Continuación”	68
“El Mal”	71
“El Vástago”	73
“La Casa de Azúcar”	77
“El Sótano”	83
“La Furia”	84
“La Boda”	90
“Voz en el teléfono”	91
“El Goce y La Penitencia”	94
4.2: <i>Las Invitadas</i>	98
“Tales eran sus rostros”	98

“Éxodo”	106
“Carta Bajo La Cama”	110
“La Revelación”	114
“El Diario de Porfiria Bernal”	117
“Amelia Cicuta”	123
“La Boda”	128
“La Peluca”	130
“El Pecado Mortal”	135
“Las Invitadas”	140
CONSIDERACIONES FINALES	143
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y CONSULTAS	148

1. IDEAS INICIALES Y CONCEPTOS BASILARES

1.1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio indica un recorrido posible para el resonar de la obra cuentística de Silvina Ocampo (1903-1993) en Brasil, partiendo de las primeras impresiones en Argentina y pasando por las más recientes, teniendo en cuenta dos ejes: primero, el aumento de la necesidad de consumir obras escritas por mujeres, un evento que quedó aún más visible durante los años pandémicos (la Pandemia del Covid19) 2020 y 2021, tiempos de confinamiento que fomentaron todo tipo de lectura, en diferentes medios, y posibilitaron la creación de clubes literarios *online*, también los libros por suscripción lograron una mayor adhesión durante el aislamiento social. Lo que viví como experiencia propia, me volví una lectora empedernida a punto de suscribirme en un club de libros para recibir una obra por mes en la puerta de casa, además acompañaba indicaciones de lecturas por las redes sociales y compartía mis impresiones y sugerencias en mi pequeño grupo de mujeres (mi suegra y mi tía), de repente ya habíamos creado un vínculo de intercambio de obras literarias. A través de los textos compartíamos impresiones, emociones vía mensajes de WhatsApp o por llamada telefónica, hicimos nuestra micro comunidad, nuestro miniclub, la lectura nos sacó del sofocante confinamiento físico, nos permitió leer otros mundos, solidarizarnos con otras vidas, reflexionar sobre las nuestras. La experiencia personal no fue una situación aislada, algunas encuestas y estudios realizados durante la pandemia y los que sucedieron a ese periodo comprobaron que la lectura fue una de las actividades que más ayudaba a sobrellevar la situación de encierro, después de mirar televisión y hablar por teléfono con amigos y familiares, según los resultados de una encuesta en línea con 4.013 personas adultas, residentes en España, realizada entre el 11 y el 19 de abril de 2020. El análisis de los datos se detuvo en las cuatro primeras semanas de confinamiento y reveló que hubo un aumento del tiempo dedicado a la lectura de ocio (cómicos, blogs, revistas, novelas, poesías, ensayos) especialmente en las primeras dos semanas, un 45,3 %. El estudio expone otros datos que me llamaron la atención para esta investigación: que las mujeres dedicaron más tiempo a la lectura que los hombres, hubo un incremento de la lectura en soporte digital en comparación con el periodo anterior al confinamiento, en definitiva, “que la evolución de las diferentes tipologías de lectura siguió patrones diferentes a medida que avanzó el

confinamiento y que la lectura de ocio aumentó de manera generalizada” (GUARDIOLA, E., & E. BAÑOS, J., 2021). Durante la pandemia el mundo digital fue esencial para superar el aislamiento social, se mostró indispensable para el área de la educación, incluso fue la única manera de que las clases llegasen a los estudiantes y a sus familiares. Hecho que evidenció otra desigualdad social de nuestros tiempos, relacionada al consumo, no todos los estudiantes tenían condiciones tecnológicas de acompañar las clases virtuales. En el caso de la enseñanza pública brasileña (de la cual formo parte como docente) lo que ya era caótico (sin estructura ni condiciones adecuadas para impartir clases, salarios indignos, falta de formación continua para los profesores) se volvió aún más nefasto: el aislamiento necesario para contener el contagio no vino acompañado de políticas públicas, lo que empeoró drásticamente la condición educacional de los menos favorecidos². Aunque en esta tesis celebre la posibilidad de acercarnos y formar comunidades literarias a través de las herramientas tecnológicas, me importa recordar que no para todos los estudiantes, no para todos los lectores, fue posible amortiguar los efectos del confinamiento por medio del reparto de textos literarios durante los tiempos pandémicos. Dicho eso, expongo ahora experiencias lectoras que se beneficiaron de lo compartido a través de las pantallas, tal como la vivencia de las profesoras brasileñas Alexandra Santos Pinheiro (UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados) y Clarice Lottermann (Universidade Estadual do Oeste do Paraná) que crearon, en agosto de 2020, una comunidad de lectoras. Ya hartas del confinamiento y de tanta incertidumbre, un grupo de profesoras y de madres decidió reunirse quincenalmente para compartir una lectura e intercambiar impresiones, sentimientos, vivencias. Lo que comenzó de modo informal, un año después, ganó contorno institucional a través de un proyecto de extensión llamado “*Mulheres e Literatura: diálogos contemporâneos*”, con la intención de ofrecer lecturas literarias para profesionales de la Educación Básica de la ciudad de Dourados-MS. Inicialmente abrieron treinta vacantes, pero la búsqueda fue mayor de lo esperado y sintieron la necesidad de extender a todas las personas interesadas, lo que hizo con que ese segundo grupo lograra un total de ochenta participantes³. Del mismo modo que el aislamiento físico fomentó la creación de comunidades virtuales, también hubo casos de algunas comunidades que antes funcionaban sólo de forma

²Fuente: https://www.cartacapital.com.br/blogs/sororidade-em-pauta/um-olhar-para-a-desigualdade-escolar-em-tempos-de-pandemia/#_ednref10. Acceso en: 21 de noviembre de 2023.

³PINHEIRO, Alexandra Santos; LOTTERMANN, Clarice. *Literatura em tempos de pandemia: leitura e afeto em encontros literários*. Leitura: Teoria & Prática, Campinas, São Paulo, v.40, n.85, p.77-92, 2022.

presencial y migraron para el medio virtual, durante ese periodo, y así, casi doblaron el número de participantes, fue el caso de *Clube de Leitura Brasília*⁴, ese tipo de acción generó una práctica más compartida de lectura, además los clubes buscaron incluir los más variados títulos y las más diversas voces, así surgieron los clubes con enfoque en la diversidad, algunos que ya trabajaban con los clásicos del canon literario pasaron a incluir obras escritas por mujeres, personas negras, obras con temática LGBTQIA. Otros dos clubes que fomentan las voces femeninas son *Chicas & dicas*, que funciona por una suscripción mensual y a cada mes los participantes votan entre dos títulos y eligen la lectura del próximo encuentro, realizado en línea por la plataforma *Zoom*, la idea principal de ese club es mantener una comunidad para reflexionar y dialogar sobre las obras. Ya el club *Amora* enfoca en diferentes programaciones relacionadas al consumo de lecturas y práctica de escritura, además ofrece talleres con escritores y expertos en el área de la literatura. Para suscribirse es necesario elegir entre tres planes: el anual, el semestral o el mensual, en cualquiera de las situaciones el lector recibe un libro en su casa y, conforme el plan, cortesías relacionadas a la obra del mes. Ambos clubes son brasileños y movilizan un público interesado esparcir el repertorio de autorías femeninas. El mercado editorial atento a esas nuevas demandas, atento a las discusiones y comentarios en las redes sociales, ofrece un torrente de títulos “bajo una determinación ideológica de roles y posiciones”, como advierte Martín Kohan (escritor y ensayista argentino) sobre el (mal) dicho “boom de escritoras argentinas”, en el intento de separar lo que es modismo (algo pasajero como sugiere el término boom) de la buena literatura escrita por las autoras argentinas galardonadas en este siglo XXI⁵. El artículo de Kohan está directamente relacionado con el segundo eje que favoreció el resonar del nombre Silvina Ocampo en tierras brasileñas: las escritoras de la Nueva Narrativa Argentina (Mariana Enríquez, Leila Guerriero, Samanta Schweblin, Selva Almada, todas ellas con libros publicados en Brasil), movimiento literario que identifica en la narrativa ocampiana una fuente de inspiración. Cuando esas escritoras de la actualidad, que tienen notoriedad internacional, que circulan en ferias literarias, dan entrevistas, participan de podcasts, se expresan en las

⁴RIBEIRO, Raquel. *Encontros de conhecimento: clubes de leitura conquistam adeptos*. **Correio Braziliense**, 31 out. 2021. Disponible en: <https://www.correio braziliense.com.br/revista-do-correio/2021/10/4958635-encontros-de-conhecimento.html>. Acceso en: 18 nov. 2023.

⁵KOHAN, Martín. *Escritoras premiadas: no es un boom*. En un año pródigo en galardones para autoras argentinas, Martín Kohan reivindica su calidad literaria por encima de cuestiones de género. **Clarín. Revista Ñ-Ideas**, 30 dic. 2019. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-n/ideas/escritoras-premiadas-boom_0_dcnfBwr.html. Acceso en: 16 nov. 2023.

redes sociales, tienen, de ese modo, un alcance gigantesco, global, empiezan a nombrar otras escritoras, artistas influyentes en sus trabajos, hay una repercusión, afecta a todo un público de lectores, de seguidores, interesados en escucharlas e ir detrás de las fuentes nombradas, de investigar más sobre el universo que las rodea e inspira, generando así nuevas acciones y moviendo una cadena de consumo. Todo ese combo, en mi opinión, aportó en la construcción de un puente que acorta distancia, que une fronteras, que facilita el cruce constante, el intercambio. El impacto provocado por las obras de esas mujeres medió y pavimentó el camino para que el nombre de la cuentista argentina resonara con más fuerza por estas bandas, en territorio brasileño, resultando, de una manera inédita, con la publicación de dos volúmenes de cuentos.

Divido la tesis en cuatro capítulos, el primer capítulo abarca la motivación que impulsó a escribirla, teniendo en cuenta los conceptos básicos de la estética de la recepción, una vez que la figura lectora tiene un papel decisivo en la dinámica autor / autora—obra—público; además, relaciona el aumento del consumo de obras escritas por mujeres y el incentivo de los movimientos y clubes literarios como elementos facilitadores en el rescate de obras y autoras, funcionan también como fomentadores de nuevas producciones de escritura femenina. La segunda parte es sobre el contexto histórico y cultural en el cual estaba inserida Silvina Ocampo y las recepciones en su tierra natal, con un breve análisis sobre el horizonte de experiencias (del pasado y de una realidad más contemporánea) en Argentina; la popularidad de la Nueva Narrativa Argentina como mediadora en el despertar para otras narrativas que sobresalgan voces femeninas, cuestiones vinculadas a la violencia, a personajes y voces periféricos, potenciando de ese modo el resonar del nombre Silvina Ocampo, tal como de otras escritoras que fueron fuente de inspiración para las autoras connacionales del siglo XXI. También analizo qué elementos en la escritura ocampiana llamaron la atención en producciones y reportajes del lado brasileño, especialmente en los medios académicos, revistas científicas especializadas en literatura y el aporte de las publicaciones, de 2019 y 2022, de dos obras cuentísticas de Silvina Ocampo. El tercer capítulo aborda la fuerza enunciativa en los cuentos ocampianos y los mecanismos transgresores de una escritura femenina, reforzando la actualización de su obra narrativa por parte del público lector. El cuarto y último, trae un análisis de los cuentos seleccionados dentro de los dos tomos traducidos en Brasil, *La furia y otros cuentos* (1959) y *Las invitadas* (1961). Lo que pretendo es hacer una invitación a los lectores para que se dejen influenciar por una narrativa que casó impacto, extrañeza e inquietación luego de la publicación en

Argentina, pero a su vez cautivó quien reconoció en su escritura un tono inédito, un estilo único dentro de la cuentística latinoamericana, no es coincidencia que hayan elegido para publicar *A furia e outros contos* (Companhia das Letras, 2019) y *As convidadas* (Companhia das Letras, 2022) en territorio brasileño, son colectáneas que contienen lo que llamo de “extracto de Silvina Ocampo”, expresan su humor, su libre imaginación, su don de fluir por caminos y emociones en suspenso, evidencia seres marginados, ignorados, socialmente, dándoles protagonismo, voz, comando; convoca el lector a participar activamente del universo narrado, en el cual no hay nada dado por seguro, se aflojan los límites, donde las contrariedades, los antagonismos conviven, se mezclan, la lógica externa racional es colocada a prueba. Ese capítulo generó la expresión [Ensilvinada], la inventé para hacer referencia a las reflexiones más subjetivas derivadas del análisis de los relatos ocampianos, es más bien un aviso a quienes leen mi trabajo de que una inserción textual está a camino. Y esa revela el efecto Silvina Ocampo, su influencia, sobre el proceso de lectura y escritura desde un ámbito personal y apasionado, atravesado por mis memorias, mis relaciones, mis vivencias, mi formación en construcción.

1.2. CONCEPTOS BASILARES

Los dos caminos nombrados anteriormente tienen como figura central el lector, la práctica lectora y su relación con el texto literario, el vínculo social con la literatura. Las palabras de Todorov traducen acertadamente esa relación:

La literatura, más densa y más elocuente que la vida cotidiana, pero no radicalmente diferente, amplía nuestro universo, nos invita a imaginar otras maneras de concebirlo y de organizarlo. Todos nos conformamos a partir de lo que nos ofrecen otras personas: al principio nuestros padres, y luego los que nos rodean. La literatura abre hasta el infinito esta posibilidad de interacción con los otros, y por lo tanto nos enriquece infinitamente. Nos ofrece sensaciones insustituibles que hacen que el mundo real tenga más sentido y sea más hermoso. No sólo no es un simple divertimento, una distracción reservada a las personas cultas, sino que permite que todos respondamos mejor a nuestra vocación de seres humanos (TODOROV, 2009, p. 8).

El vínculo con la persona que lee el texto empezó a ser valorado con el aporte teórico de la Estética de la Recepción, a fines del siglo XX. Al consumir una obra literaria se vive una experiencia estética, que depende de la aprobación o del rechazo de quien lee: “todo acto de recepción presupone una elección, y una parcialidad, respecto de la tradición previa” (JAUSS, 1979. In: Revista de Cultura, Año IV, número 12, 1981, p. 38); por lo tanto, la mirada sobre la obra de Silvina Ocampo y sobre los textos críticos pasan por una lectura personal, son mis molduras (basadas en una óptica actual de una lectora brasileña,

bilingüe, fronteriza, madre, profesora, feminista, blanca y cisgénero presente en este siglo XXI, aunque nacida en el siglo pasado) las que van a realizar las actualizaciones de las obras, entendiendo que el público y el contexto son totalmente distintos de los que recibieron las publicaciones de la autora en el momento en que esas fueron lanzadas. Hay que considerar el transcurso del tiempo, las comprensiones varían con el transcurrir de los años, además, los textos responden a nuevas cuestiones en épocas diferentes, lo que para Hans Robert Jauss, teórico de la estética de la recepción, también conocida como Escuela de Constanza (Alemania), “se ha ido transformando, a partir de 1966, en una teoría de la comunicación literaria”, que enfoca los estudios e investigaciones en la historia literaria, “definida como un proceso que implica siempre tres factores: el autor, la obra y el público” (JAUSS, 1979. In: Punto de Vista Revista de Cultura, Año IV, número 12, 1981, p. 34). El teórico trae el concepto de historicidad, que refuta la idea de que una obra posee un valor atemporal, un sentido fijo:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, pp. 44-45).

Eso se debe a la combinación de dos factores: “el horizonte de expectativa (o código primario) implicado en la obra, y el horizonte de experiencia (o código secundario) suplido por el receptor” (JAUSS, 1979, p. 34). Se trata de un engranaje dinámico, que implica interacción e intercambio continuo entre autores, obras y públicos, “entre la experiencia artística presente y la pasada” (*Ídem*, p. 35). Para Jauss la literatura cumple un papel comunicador, así como otras manifestaciones artísticas, y entre la obra literaria y su destinatario (el lector) hay un conector con implicaciones estéticas e históricas, momento en el cual la literatura se viabiliza para una historiografía. La implicación estética tiene que ver con la comparación que hace el lector de una obra (recepción primaria) con las demás obras leídas. Por otro lado, la implicación histórica está relacionada con una serie histórica de recepciones de una obra a partir de la comprensión de los lectores en el momento de la producción. El lector es la figura que representa la fusión entre los dos aspectos, es quien experimenta el arte, la palabra *estética* gana otro sentido, no más relacionado a lo bello, ni a la tradición formalizante y descriptiva de estudiar la teoría literaria, sino con base en la hermenéutica, situándose “en el campo de las ciencias del sentido” (*Ibidem*).

Señalo en este estudio algunos aspectos recurrentes de la recepción crítica de la obra ocampiana en las letras hispánicas, especialmente en Argentina, desde los textos iniciales, que se siguieron a las primeras publicaciones de la escritora, llegando a los más recientes, dejando claro que no se trata de una compilación, característica que se puede encontrar en el libro *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo* (DOMÍNGUES, Nora; MANCINI, Adriana, 2009). De este modo, la investigación puede evidenciar el intercambio entre la literatura de Silvina Ocampo y el lector, a partir de lo que está en el texto literario, no en el destinatario, es el concepto de *hermenéutica literaria*, de Jauss (1979, p. 35). De la interacción e influencia mutuas entre literatura y público resulta la *concreción de sentido*, nomenclatura que Jauss tomó prestada de su compañero de universidad, Wolfgang Iser (*id*). La cual ocurre cuando el texto, que permanece el mismo, no cambia, que trae el lector implícito (una vez que fue prefigurado por el texto, una figura inventada) se cruza, se suma, con la recepción del lector, aquel constituido de vivencias personales, cargado de códigos colectivos, el llamado lector explícito, el que está vinculado a condiciones subjetivas, a condicionamientos sociales; por otro lado, aquel depende de las estructuras objetivas de la obra. Dicho concepto refuerza la importancia del lector, que da vida a la obra y dialoga con ella, permitiéndole una experiencia estética de placer a la que se suma conocimiento (algo experimentado cuando se entra en contacto con el arte), logrando emanciparse, transformarse, una vez que renueva la percepción del mundo circundante:

Caracterizando la experiencia estética, Jauss explica por qué es lícito pensarla como propiciadora de la emancipación del sujeto: en primer lugar, liberta el ser humano de las vergüenzas y de la rutina cotidiana; establece una distancia entre el individuo y la realidad convertida en espectáculo; puede preceder la experiencia, implicando en la incorporación de nuevas normas, fundamentales para la actuación en la y comprensión de la vida práctica; y, en fin es concomitantemente anticipación utópica, cuando proyecta vivencias futuras, y reconocimiento retrospectivo, al preservar el pasado y permitir el redescubrimiento de acontecimientos enterrados. (ZILBERMAN, 1989, p. 54)⁶.

La obra pasa por un proceso histórico, no lineal, siendo recibida e interpretada de diferentes maneras, de eso se trata la recepción. Es importante tener en cuenta la alerta de Jauss sobre visitar las recepciones en un pasado y compararlas con lo que la obra suscita en el presente: el hecho de estar en un lugar más adelantado en la línea del tiempo no implica avanzar, evolucionar históricamente, como lo pensaban los positivistas. En la

⁶Trecho traducido por mí de la edición en portugués: ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. Editora Ática, São Paulo, 1989.

literatura hispanoamericana el nombre Silvina Ocampo es reconocido, se han escrito críticas, reseñas, desde su primera publicación, en 1937. Por otro lado, no se puede afirmar lo mismo al cruzar la frontera Argentina-Brasil. Hoy día su nombre suena bastante en la prensa y en la academia brasileñas, especialmente después de la publicación brasileña realizada recientemente, en 2019. Antes de la publicación hubo un intento de publicar a Silvina Ocampo dentro de la colección “*Mulheres Modernistas*”⁷, de la editorial Cosac Naify, proyecto ideado por la actual traductora Livia Deorsola y que no se confirmó porque la editorial encerró sus funciones en un abrir y cerrar de ojos, fue cuando ella buscó a *Companhia das Letras* para ejecutar su plan y la editorial compró su idea⁸. Con todo, es válido recordar que un cuento de Silvina Ocampo ya había aparecido por aquí en el año 2013, dentro de la colección “*Antogia da literatura fantástica*” (Cosac Naify, 2013) organizada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y la propia Silvina Ocampo, que contiene el relato “La expiación” (*A expiação*, 2013). Me gusta pensar en la traducción como una posibilidad de superar límites, fronteras, dejarse invadir por la cultura ajena y saber que nuestra cultura también viaja y penetra en otros territorios a través de la lengua traducida. Elena Ferrante (2019) declara que los traductores son sus únicos héroes: “quienes traducen transportan naciones dentro de otras naciones, son los primeros en enfrentarse a formas de sentir lejanas” (p. 37). Gracias a las traducciones la italianidad de Elena Ferrante, la brasilidad Conceição Evaristo, la argentinidad de Silvina Ocampo, para nombrar algunas autoras, (y todas las demás *-idad*) se desplazan “por el mundo enriqueciéndolo y el mundo, con sus muchas lenguas, atraviesa la italianidad” (*id*), la brasilidad, la argentinidad, las transforma. Para la escritora italiana, traducir implica superar todas las fronteras, principalmente, las de género, es lo que Gloria Anzaldúa nombra de “feminismo de la diferencia”, se trata de la diversidad cultural, racial, de clase, que contribuyeron para las más variadas experiencias de las mujeres, entre las mujeres y entre las mujeres y los hombres. La autora chicana también expone el concepto de *amasamiento* cuando se refiere a la constitución del sujeto, es la persona que se constituye en el acto de juntar y unir en un proceso de traducción cultural, formando un sujeto que no sólo cuestiona lo preestablecido, sino reformula, resignifica los

⁷Coleção Mulheres Modernistas. Cosac Naify, 2004-2013. El diseño de la colección imita las ediciones clásicas que abreviaban el primer nombre para ocultar la condición femenina, además daban más énfasis al apellido en lugar del título del libro, lo que subvierte la lógica comercial contemporánea, según relató la diseñadora Luciana Facchini en su página. Disponible en: <https://www.lucianafacchini.com.br/colecao-mulheres-modernistas>. Acceso en 7/3/2023.

⁸Entrevista con la traductora de la obra ocampiana y editora Livia Deorsola el 18 de noviembre de 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MSIBJzTP-OM>. Acceso en: 28/08/2023.

conceptos, perturba los binarismos culturales. Son conceptos que aparecen en su libro de 1987: *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*⁹.

Llama la atención que sólo recientemente haya llegado a Brasil la publicación de la obra de una escritora del porte de Silvina Ocampo, si se compara con sus colegas contemporáneos, connacionales: J. L. Borges, Bioy Casares, José Bianco, Julio Cortázar, autores bastante conocidos, traducidos, estudiados y publicados por aquí, que integran el canon de la literatura latinoamericana, canon constituido mayoritariamente por hombres blancos, como el canon literario en general, dato que revela una estructura de poder.

É preciso lembrar que muitas mulheres ao longo da história, tiveram que usar pseudônimos masculinos para publicar as suas obras. Como exemplo, tem-se a escritora inglesa Mary Shelley que, no início do séc. XIX, não pode assumir a autoria do seu famoso livro *Frankenstein*, publicando-o sob o nome do seu esposo (Percy Bysshe Shelley). Mais de cem anos depois, no século XXI, a autora da saga *Harry Potter*, teve que esconder seu primeiro nome, abreviando-o (J. K. Rowling) nas capas dos seus livros, sob pedido do seu editor (DE LIMA, 2022, p. 110).

En esta tesis vinculo el resonar del nombre Silvina Ocampo al hecho de la necesidad de crear y la propagar grupos dedicados a la lectura, y posterior debate, de obras escritas por mujeres. La competencia lectora debe romper las fronteras de los salones de clase y de los currículos escolares y académicos, una vez que la mayoría de esos siguen moldeados por el canon, ya los clubes de lectura y los proyectos de extensión posibilitan que las más variadas voces literarias circulen en diferentes contextos, promoviendo una mayor diversidad de público lector, un movimiento comunitario que puede hacer presión para que los cambios estructurales ocurran:

A proposta de um clube de leitura reforça o caráter de fruição da literatura ao mesmo tempo que permite uma prática dialógica. Existe um diálogo entre a autora e a leitora, e entre leitora e leitora. A prática dialógica traz o conhecimento de novas possibilidades de sentido, novos significados e representações sobre o texto lido e sobre o mundo. É nesse contexto que pode surgir a ressignificação das subjetividades femininas e a linguagem passa a ser uma ferramenta de poder e emancipação do sujeito (SANTOS. J. G. P. *Leia Mulheres: leitura literária e ressignificação da subjetividade feminina*. Anais do XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura. p. 486-393. 2019 Disponible en: <https://editoracriacao.com.br/wp-content/uploads/2019/12/mulhersite.pdf>. Acceso en: 23 marzo de 2024).

Proyectos como los de las autoras de los extractos expuestos comulgan con las reivindicaciones sociales que exigen la igualdad de género en todos los espacios públicos:

⁹Llegué al nombre de Gloria Anzaldúa a través de dos obras: *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade* / Heloisa Buarque de Hollanda—2ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2018; *Gloria Anzaldúa a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”* / Cláudia de Lima Costa e Eliana Ávila. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3): 691-703, setembro-dezembro/2005.

“Los historiadores, los enciclopedistas, los académicos, los guardianes de la cultura oficial y de la memoria pública han sido siempre hombres, y los actos y obras de las mujeres han pasado raramente a los anales” (MONTERO, 2006, p. 19). Abrir espacio para las discusiones que dan visibilidad a las voces y expresiones que fueron históricamente silenciadas, subestimadas, es combatir la “amnesia sexista”, como se refiere Rosa Montero (2006), que felizmente viene cambiando: “la creciente presencia femenina en los niveles académicos y eruditos empieza a normalizar la situación, y se ha abierto todo un campo de investigaciones, hechas mayoritariamente por mujeres, que intentan rescatar a nuestras antepasadas de la bruma” (MONTERO, 2006, pp. 19-20).

Me parece imprescindible recordar las manifestaciones, marchas y ocupaciones feministas contemporáneas que fueron ganando aliento y cuerpo desde 2011, año que ocurrió “La Marcha de las Putas” (*SlutWalk* en inglés) que tuvo inicio en Toronto, Canadá, después de una serie de violaciones en la Universidad de York, sobre la cuales un policía emitió un comentario, justificando las agresiones a través de la vestimenta de las universitarias, que se vestían como putas. La indignación fue mundial, la marcha llegó a Brasil en ese mismo año y el mensaje fue puntero: “la mujer tiene autonomía sobre su propio cuerpo” (HOLLANDA, 2018, p. 33)¹⁰. Y es ese mismo cuerpo que se transforma en herramienta de protesta, en él se escriben las palabras de orden:

Mais do que reivindicar demandas que devem ser atendidas por autoridades, o que está em jogo nas marchas é a possibilidade de uma vivência pública coletiva e afetiva que não se enquadre nos padrões normativos. Os corpos fogem tanto ao padrão estético do feminino, apresentando, por exemplo, a nudez das gordas e das não depiladas, como ao padrão comportamental, afirmando publicamente o desejo de mais liberdade em suas práticas sexuais (HOLLANDA, 2018, p. 34).

Para la ensayista brasileña estamos viviendo lo que ella llama de “cuarta ola del feminismo”, que tuvo inicio alrededor de 2010, ganó mucha fuerza con las manifestaciones callejeras, en diferentes lugares del planeta, del año 2013, como el 15M español, las manifestaciones turcas, en Brasil: MPL (movimiento que reclamaba la reducción del precio de los transportes públicos, bien como su gratuidad, los *black blocs* pedían el fin de la Policía Militar y mejoras en los servicios públicos. En común, esos movimientos compartieron la autonomía, no estaban vinculados a partidos políticos, “mostraron que podían tener voz sin la mediación de representantes políticos”

¹⁰Trecho traducido por mí, así como las demás citaciones de la versión en portugués: *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade* / Heloisa Buarque de Hollanda—2ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

(HOLLANDA, 2018, p. 27). Otra vez más las redes sociales impactaron en las acciones sociales, esas no eran vistas apenas como divulgadoras de información, sino también fueron utilizadas para un nuevo formato de organización política: “una democracia conectada, participativa, transparente” (*id.*, p. 28). Aunque la masa de las calles no haya logrado mantener el ritmo de junio de ese mismo año, logró estimular “otras marchas, otros movimientos, estrategias y lenguajes políticos, visceralmente conectadas al ethos de junio”. Fue en ese escenario pavimentado que el feminismo ganó cuerpo y consiguió transformarse “en el mayor representante de la continuidad de la nueva generación política” (*id.*, p. 29). En el año 2015, debido a la aprobación del proyecto de ley (PL) 5069/2013 presentado por el entonces diputado Eduardo Cunha, que tenía por objetivo dificultar el acceso de las víctimas de violaciones a los cuidados médicos esenciales, las mujeres protagonizaron una recriminación frente a tamaño retroceso, las voces femeninas retumbaron con palabras de orden como: “*Fora, Cunha*”, “*O Cunha sai, a pílula fica*”, “*meu útero não é da Suíça para ser da sua conta*”, “*As puta, as bi, as trava, as sapatão, tá tudo organizada para fazer a revolução*”, “*O Estado é laico, não pode ser machista, o corpo é nosso, não da bancada moralista*” (*ibidem*). Fue un año inolvidable por el alcance de esas voces, a las cuales se sumaron millones de otras: las de madres e hijos, de mujeres negras, de las trabajadoras del campo. En octubre del año siguiente, las argentinas organizaron una huelga de una hora contra el feminicidio de la adolescente Lucía Pérez, asesinada por su pareja luego de contarle que estaba embarazada. El asesinato brutal de la joven hizo brotar por toda Latinoamérica el grito “*ni una a menos*”. Hay una gran cuestión que une toda la pluralidad vocálica, de perspectivas, de percepciones en ese nuevo feminismo, en esa cuarta ola, la violencia contra las mujeres. Otro punto de destaque, según HOLLANDA (2018), se refiere a la forma de organización de los activismos contemporáneos recurrentes de junio de 2013, que trae dos características identificatorias: la búsqueda por horizontalidad, el rechazo a la formación de liderazgos y el énfasis total en lo colectivo, eso, por un lado. Por otro, un lenguaje político que pasa por la performance y por el uso del cuerpo como principal medio de expresión (p. 32).

El alboroto de las calles y la materialización de las campañas, de las marchas, deben su fuerza, no de modo integral pero decisor, a las redes sociales, a la web: “Nunca las tácticas y la militancia de las mujeres fueron tan potencializadas y produjeron reacciones y alianzas en la escala que se ve hoy día” (p. 43). Dicho eso, es natural que la ola produjese efectos en el universo literario. En 2014 la escritora inglesa Joanna Walsh (1970-) lanzó el proyecto #readwomen2014 a través de las redes sociales, el cual

consistía en desafiar cada localidad a crear un club de lectores para fomentar la lectura de escritoras. En ese mismo año tres mujeres brasileñas crearon el sitio de Internet www.leiamulheres.com.br, con el #leiamulheres2014 lograron que inúmeras ciudades de Brasil creasen su propio grupo. Actitudes como esa son importantes porque estimulan, también, la aparición de nuevas autoras. En este 2023 el proyecto completa ocho años y no para de aumentar el rol de actividades para generar mayor adhesión por parte de la población: lanzaron un podcast quincenal, realizado por medio de una financiación colectiva; y una colaboración con la editorial *Companhia das Letras* (editorial que realizó las dos traducciones que tenemos en Brasil de Silvina Ocampo) para un club de lectura, con el objetivo de empoderar mujeres en el sector editorial y pautar escritoras independientes y consagradas en el mercado editorial. El proyecto alcanza la marca de dos mil encuentros anuales, contabilizando los clubes afiliados, y cuatrocientas mediadoras literarias voluntarias¹¹. Hasta hoy predominan en los cánones los autores masculinos, fueron largos años de prohibiciones, las mujeres aprendieron a leer y escribir después de los hombres, pudieron estudiar después, trabajar, votar, publicar después. No se trata de una competición, sino de ocupar espacios que fueron negados por una cuestión de género. Si las representaciones artísticas de una sociedad, de las cuales las manifestaciones literarias forman parte, legitiman identidades, llama la atención, o debería llamar, cuando hay silenciamiento o desaparición de determinados grupos sociales:

Esta preocupação com a diversidade de vozes não é um mero eco de modismos acadêmicos, mas algo com importância política. Pelo menos duas justificativas para tal importância podem ser dadas. Em primeiro lugar, a representação artística repercute no debate público, pois pode permitir um acesso à perspectiva do outro mais rico e expressivo do que aquele proporcionado pelo discurso político em sentido estrito. Como isso pode ser alcançado e quais seus desdobramentos possíveis, tanto em termos literários quanto sociais, é algo que permanece em aberto, mas essa parece ser uma das tarefas da arte, questionar seu tempo e a si mesma, nem que seja através do questionamento de nossa própria posição. Em segundo lugar, como apontou Nancy Fraser, a injustiça social possui duas facetas (ainda que estreitamente ligadas), uma econômica e outra cultural. Isto significa que a luta contra a injustiça inclui tanto a reivindicação pela redistribuição da riqueza como pelo reconhecimento das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos: o reconhecimento do valor da experiência e da manifestação desta experiência por trabalhadores, mulheres, negros, índios, gays, deficientes. A literatura é um espaço privilegiado para tal manifestação, pela legitimidade social que ela ainda retém. Daí a necessidade de democratizar o fazer literário (DALCASTAGNÈ, 2005, pp. 19-20).

¹¹ LEIA Mulheres anuncia novidades: podcast e parceria com a Companhia das Letras. **PublishNews**, 13/04/2023, Redação. Disponible en: <https://www.publishnews.com.br/materias/2023/04/13/leia-mulheres-anuncia-novidades-podcast-e-parceria-com-a-companhia-das-letras>. Acceso en: 28/10/2023

La profesora e investigadora de Literatura Brasileña Contemporánea, en la Universidad de Brasília, Regina Dalcastagnè, autora del estudio nombrado arriba, analizó el perfil del novelista brasileño contemporáneo (quién es y sobre qué escribe) publicado en las tres mayores editoriales del país (*Companhia das Letras, Record y Rocco*): es hombre, blanco, con curso superior, de mediana edad o aproximándose de esa franja etaria (el mayor volumen de publicación se encuentra entre los 40 y los 59 años, todas ya con algún libro publicado), pertenece a la clase media, nacido en el eje Rio-São Paulo, sus narradores, protagonistas y coadyuvantes son en su mayoría hombres, también blancos, de clase media, heterosexuales y habitantes de grandes ciudades (*Ídem*, pp. 34-35). Lo que la profesora refuerza en la investigación es lo que se puede interpretar a través del diagnóstico de su estudio, que no tiene la intención de condenar un autor o una obra en particular, la idea es observar el campo literario y ver que no hay variedad, diversidad de voces, una ausencia empobrecedora, según lo intenta demostrar. Por más que el *corpus* investigativo pueda ser rico, son obras con las cuales el lector o la lectora pueden sentir placer, hacer reflexiones, comprender y cuestionar más el mundo, pero nada de eso impide deducir que el conjunto posee un enfoque limitado y pasa un mensaje significativo que no puede ser ignorado. En ningún momento la investigadora entiende literatura como imitación social, no pide de los autores una copia fiel de la realidad brasileña, tampoco pretende vigilar la actividad de los escritores, lo que sí pretende, al incluir nuevas voces en el campo literario, es viabilizar la democratización literaria, legitimando las manifestaciones dejadas de lado, olvidadas, ignoradas. La crítica y los trabajos académicos cumplen un rol importante porque son espacios de legitimación, se trata de tener personas variadas, discursos variados, en los ambientes donde se toman decisiones. Regina Dalcastagnè (2005) trae la idea de literatura-mosaico, el diagnóstico que hace sobre la literatura brasileña sirve para pensar en las demás literaturas, ese concepto pretende eliminar la idea de que existe una literatura “universal”, así como una literatura con “L” (le mayúscula), vinculada a los que, históricamente, detienen el poder de decidir qué es literatura y quién puede ser llamado de escritor:

Assim, o problema de se idealizar a arte e a literatura é o que essa idealização acaba escondendo. Negar a literatura como prática humana, presa a uma complexa rede de interesses, é escamotear um processo em última instância autoritário: aquele que define o que pode ser considerado literatura em meio a tudo o que é escrito ou que se pensa escrever um dia. De um modo geral, se dissocia a ideia de produção da de controle, como se todos fossem livres para escrever o que bem entendessem, desde – é claro – que se sujeitem às regras “estéticas e universais” da Literatura (com L maiúsculo para diferenciá-la de outras atividades mais corriqueiras). Assim, não somos nós, com nossas convicções e preconceitos, a legitimarmos determinado romance

ou poema, rejeitando outros, mas cada obra em particular, com suas “qualidades estéticas e universais”, a conquistar seu espaço, consagrando autor e personagens. Em suma, a produção artística seria regida por leis transcendentais, o que a tornaria inacessível para alguns – uma vez que é bem mais fácil argumentar contra decisões humanas do que se impor diante de regras eternas e imutáveis, tão mais castradoras quanto mais enraizadas parecem estar na realidade social que as circunscreve (DALCASTAGNÈ, 2005, pp. 62-63).

La autora supra nombrada concluye su investigación afirmando que el universo literario es un espacio excluyente, como lo es el contexto social al cual pertenece: “*O resultado é que, como conjunto, nossa literatura apresenta uma perspectiva social enviesada, tanto mais grave pelo fato de que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços de produção do discurso*” (p. 64). Lo constatado en el estudio de la investigadora brasileña no se restringe a Brasil, tampoco al ámbito literario, la disparidad de género (podemos incluir otras disparidades: étnicas, económicas, en la orientación sexual, en el color de la piel, en las condiciones físicas) alcanza el ambiente laboral, político, la distribución desigual de los roles en las empresas e instituciones. Con todo, echo la mirada a la lectura, al ambiente literario, del cual se desprenden juicios de valores que deben ser entendidos como “construcciones sociales, no como encarnaciones de un Bello trascendente” (*Ídem*, p. 18), opinión que dialoga con los conceptos de Jauss (1979) cuando ese critica la visión esencialista y platonizante (que confiere al texto una esencia inmutable, cabiendo al lector únicamente la tarea de descubrirla). Contribuyen con las ideas levantadas hasta aquí dos reportajes sobre el campo literario, uno de España y el otro de Reino Unido, el español indica que hay más libros publicados por escritores hombres que por escritoras, conforme el reportaje reciente, del 4 de noviembre de 2021, del periódico español El País, aunque en el subtítulo ya anuncia un dato inédito, que señala un cambio: Más de la mitad de las ventas de las cincuenta obras más populares de este año corresponden a escritoras, frente al 35% de 2020. La noticia también destaca que las estadísticas, desde hace años, indican que las mujeres leen más libros que los hombres, por ende, históricamente, los libros firmados con nombres masculinos han vendido siempre más:

Las escritoras firman 21 de los 50 libros más populares de este año, lo que supone un 42%, pero en términos de ejemplares vendidos por los títulos de esta lista, el porcentaje alcanza el 51%, según datos de la consultora independiente GfK, que analiza el mercado editorial español y que ha conocido EL PAÍS. El 2020, el porcentaje de ventas solo llegó al 35%. (El País, Madrid, 4/11/2021, Cultura. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2021-11-04/las-editoriales-publican-mas-libros-de-hombres-pero-los-de-mujeres-ya-venden-mas.html>. Acceso en 22 de mayo de 2022).

Mas allá de cualquier discusión de género, lo que se notó fue un salto en el número de obras firmadas por mujeres. Según datos del ISBN (sigla en inglés que significa Número Estándar Internacional de Libro) en 2020 las obras firmadas por autoras representan el 38,5%, seis puntos más que en 2018. En este mismo reportaje hay un trecho que merece destaque, el escritor galardonado Bernardo Atxaga (País Vasco, 1951 -) afirma que la cuestión “primordial y fundamental es el factor social que determina todo en esta vida” (EL PAÍS, 2021). La aparición de la mujer en los medios literarios, académicos, su participación y acción como lectora y autora, dependen del factor social. Una vez que se equipare ese factor, “el resultado de los libros poco tiene que ver con el género de la persona que lo ha escrito”. El libro *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (FIGUEIREDO, 2020) trae un fragmento que complementa esa idea a través de las declaraciones de diferentes escritoras sobre el lugar más periférico ocupado por los textos de autoría femenina. Por ejemplo, Virginia Woolf ya afirmaba que la libertad intelectual dependía de la situación material, percepción que puede ayudar a entender la exclusión de las mujeres del canon “*enquanto mulheres (e não brancos) não tiveram uma situação socioeconômica adequada, enquanto não tiveram autonomia financeira e liberdade de movimento, elas escreveram de modo tímido*” (FIGUEIREDO, 2020, p. 86-87). Aunque el reportaje alimente una esperanza, porque indica un movimiento hacia la igualdad, por lo menos en ese medio, la resistencia por parte de los lectores y críticos masculinos frente al término “mujer” se ha hecho notar en diferentes momentos de nuestra historia cultural, a través del uso de pseudónimos masculinos por parte de las escritoras, una manera encontrada por esas mujeres de engañar la censura, en épocas más lejanas, o, en tiempos más recientes, ceder a presiones editoriales de mercado: “*Até hoje homens parecem não querer ler livros de escritoras porque acham que tratam de assuntos que não lhes interessam*” (FIGUEIREDO, 2020, p. 86). La profesora e investigadora brasileña relata los obstáculos y desconfianzas de una sociedad que se constituyó basada en valores patriarcales y aún se deja manejar por ellos, como dejó transparecer la ABL (*Associação Brasileira de Letras*), un espacio consagrado e institucionalizado dentro de las letras brasileñas y que inviabilizó durante años el reconocimiento e ingreso de la presencia femenina, algo que sólo ocurre en 1977, con la admisión de la escritora Raquel de Queiroz (1910-2003), teniendo en cuenta que la fundación se dio en 1896, gracias a la participación activa de la escritora Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), autora de una inmensa producción literaria, en diferentes géneros, con todo, cuando aprobaron los nombres de los miembros, sustituyeron el suyo por el de

su marido, el poeta portugués Filinto de Almeida, conforme lo expuesto por Eurídice Figueiredo (2020, p. 87). La autora llama la atención para los avances obtenidos, en los últimos años hubo un brote de producción de mujeres, incluso cada vez más intenso de mujeres negras, sin embargo, la mayoría aún pertenece a mujeres blancas, de clase media, con alta escolaridad. Por más que se pueda apreciar esa abundancia productiva, la presencia femenina sigue tímida en antologías, cursos de escrita creativa, grandes premios literarios, listas de obras y bibliografías escolares, de concursos públicos como vestibulares y *Enem* (*ibidem*, p. 88). Complementando esa situación, vuelvo al reportaje con este comentario: “Claudia Bernaldo de Quirós, de la agencia literaria CBQ, asegura que los críticos literarios son mayoritariamente masculinos” (EL PAÍS, 2021).

Ya el reportaje de Reino Unido, basado en el ensayo de la profesora Mary Ann Sieghart, “*The Authority Gap: Why Women Are Still Taken Less Seriously Than Men, and What We Can Do About It*” (*La brecha de autoridad: por qué se toma a las mujeres menos en serio que a los hombres y qué podemos hacer al respecto*), detecta el hábito de lectura de los ingleses y trae este dato: los hombres leen bastante menos a sus autoras. La investigación de la ensayista inglesa duró dos décadas y concluye que solamente un 19% de los hombres lee las obras de las diez escritoras que más ejemplares venden en el Reino Unido, una lista que incluye nombres como Margaret Atwood, Jane Austen o Danielle Steel; por otro lado, la otra decena publicada por la parte más “convocante de autores masculinos, los porcentajes de lectura se reparten entre un 55% de lectores varones y un 45% de mujeres”¹². Más allá del hábito de lectura de los ingleses, la investigación de la profesora, ensayista y columnista inglesa trae un diagnóstico socialmente preocupante, como lo fue el de la profesora brasileña Regina Dalcastagnè (2005), por la segregación histórica, en diferentes sectores, que desempeñó “la brecha de autoridad”, designando las mujeres a un lugar apartado e inferior, a través de leyes informales que las excluyen de determinados puestos de trabajo. En el sector literario, un dato que confirma ese diagnóstico de la separación por género es: “de la decena de autoras más leídas en territorio británico, la que tiene menor brecha entre lectores femeninos y masculinos es **L. J. Ross**, que firma sus thrillers con iniciales” (*Ibidem*), lo que da a entender que puede haber un lector desinformado, que aún no se haya enterado de que se trata de una mujer.

¹²;POR QUÉ en el Reino Unido los hombres leen mucho menos a sus autoras? **Infobae**, 03 ago., 2021. Cultura. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2021/08/03/por-que-en-el-reino-unido-los-hombres-leen-mucho-menos-a-su-autoras/>. Acceso en: 28/10/2023.

Según Mary Ann, las mujeres conviven, desde temprana edad, con la infravaloración de capacidad, ya es algo “tan común que la mayoría de las mujeres la aleja como si fuera una mosca zumbando alrededor de su cabeza”. En su investigación hay anécdotas y entrevistas a numerosas líderes (de la alcaldesa de Washington DC a la primera ministra de Croacia, la secretaria del Tesoro de Estados Unidos, Janet Yellen, o la directora del Banco Central Europeo, Christine Lagarde) y lo que se constata es que a las mujeres se las sigue tomando menos en serio que a los hombres, eso genera devaluación de su trabajo, que se “las promoció y se les pague menos, aunque su rendimiento sea el mismo o superior al de sus colegas masculinos”. Lo que está por detrás de esa actitud y que da permanencia a la brecha de autoridad, según las pruebas de la investigación, es una postura cultural que ve a los hombres que ejercen autoridad como seres que “toman el control”. Sin embargo, cuando son las mujeres que ejercen autoridad son vistas y tachadas como “mandonas”, “abrasivas” y “zorras”, una situación de dimensiones irracionales.

Otro aspecto importante para la tesis, una vez que se aborda la recepción, es la identificación del lector con la obra. Cuestión desarrollada por el teórico alemán Jauss y que está relacionada con los reportajes antes citados. Para el teórico de la estética de la recepción, la identificación coincide con el placer afectivo resultante de la recepción de una obra verbal:

[...] a conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação de e liberação para realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (poiesis); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa quanto da interna (aisthesis); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em inter-subjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas. As três categorias básicas da experiência estética, poiesis, aisthesis e katharsis não devem ser vistas numa hierarquia de camadas, mas sim como uma relação de funções autônomas [...] (JAUSS, 1979, p. 102).

La comunicación literaria ocurre si hay una relación de placer en las tres categorías de la experiencia estética, la cual más allá del puro goce sensorial, invita al lector/espectador a juzgar los eventos de la vida cotidiana, posibilitando así cambios de sus (del receptor) convicciones y la liberación de su mente (*katharsis*): el espectador no sólo siente placer, sino que es movilizadado a la acción.

Al final del reportaje español hay un comentario que asocia el aumento del interés, de las lectoras, hacia las obras escritas por mujeres al deseo y necesidad de sentirse identificadas en los relatos, después de un extenso periodo leyendo libros en los que las historias y voces narradas fueron pensadas por hombres. De nuevo, no se trata de una

rivalidad, mucho menos de un demérito, pero lo masculino siempre ha sido el canon y este hecho aún no está en el pasado; por lo tanto, se debe tener en cuenta justamente para lograr la igualdad anhelada. Cuanto más variado sea el público que produce arte, que hace literatura, más voces se van a sentir representadas, ocupar los espacios donde se toman decisiones, de eso se trata. Y conforme nos advierte Regina Dalcastagnè la presencia de las mujeres en el mercado editorial, en esos puestos, es bastante reciente, aunque a veces tengamos la impresión contraria, de que son muchas, pero no lo son, es conveniente prestar atención para ver qué alteración van a realizar dentro de ese mercado a partir de ahora. De alguna manera, mi necesidad de escribir sobre una escritora se hizo más aguda a partir del momento que empecé a leer más autoras, después de haber pasado un largo periodo escolar y académico estudiando, leyendo mayoritariamente escritores y dentro de esa categoría los blancos y de clase media. Cuando ella analiza que la literatura viene reproduciendo modelos de exclusión de la propia sociedad al dejar de lado otros universos, diversos de los de siempre: autores y personajes de clase media con los problemas, enredos, preocupaciones, ciudades que se repiten, pide que se la encare como otro discurso social pasible de cuestionamientos y debates, tal como lo son el cine, el periodismo y la publicidad, que se deje de tratar a la literatura como un arte superior, intocable y apartada de las críticas. Otro punto relevante expuesto por la autora de la investigación de 2005, que colabora con este estudio sobre el redescubrimiento de Silvina Ocampo, es la escasez de protagonistas peluqueros, manicuras, choferes de autobuses, personajes que están al margen del universo poco variado y aburrido de la perspectiva general de las obras, que es de clase media. Lo que critica la investigadora es que cuando esos personajes aparecen son siempre colocados en “un papel inferior en la narrativa, son subalternos, estereotipados, como si no tuviesen otras preocupaciones más allá del dinero, de la comida, del empleo” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 60) le molesta cuando usan el adjetivo “simple” (DALCASTAGNÈ, 2018) para referirse a una persona pobre y ver que las personas pobres son retratadas como personajes simples, carentes de complejidades. Se trata de una mirada limitada, de una óptica que revela “cómo esas personas son vistas o poco vistas, porque en Brasil hay un muro social. Se convive muy poco con las personas de otras clases, y mismo cuando se convive, no se ve quiénes son” (*Ibidem*). Silvina Ocampo, escritora blanca y perteneciente a la clase oligárquica bonaerense, puebla sus relatos con narradoras, narradores y personajes que pertenecen a un mundo muy distinto del suyo, no sólo alcanza, accesa, al otro, también le da protagonismo y complejidad, los que habitan y se expresan al margen se vuelven centrales, evidenciando una riqueza oculta

(da). Silvina circulaba por todas las dependencias, desde pequeña frecuentaba las habitaciones destinadas al personal de la casa y se pasaba horas escuchando y dialogando con la planchadora, la cocinera, el jardinero, el universo de la planta superior le fascinaba. Cuenta en una entrevista para María Esther Giglio:

—Sí. Ya le dije cómo admiraba la pobreza en mi infancia. Tenía una aureola de pureza.

—*Eso se ve también en su preferencia por “el último piso”. El piso donde estaba la gente que realizaba los trabajos de la casa, lavar, planchar, coser. Usted se siente bastante fascinada por ese piso.*

—Es un poco la libertad, la felicidad. Porque yo respetaba mucho más a las personas que en la casa planchaban y lavaban que a las otras. (OCAMPO, 2014, p. 288).

Silvina y su escritura lograron incluir otros nombres, otras perspectivas a través de un texto superior, auténtico, sin estereotipos (aparecen como una sátira, de un modo bien alegórico, forzado, criticando convenciones, valores), lo que hace Silvina es traer su perspectiva social sobre la experiencia del otro, para alcanzar la literatura-mosaico nombrada por Regina Dalcastagnè (2005) es importante que las personas no hablen sólo de sus experiencias personales.

2. SILVINA OCAMPO: RECEPCIÓN Y CONTEXTO HISTÓRICO¹³

La cuentista argentina nació en una familia adinerada y tradicional de Buenos Aires el 28 de julio de 1903 y murió cuando tenía noventa años. Produjo durante un largo período, empezando en 1937 y encerrando su publicación en 1988, los años que se siguieron, hasta su muerte en diciembre de 1993, vinieron acompañados de una enfermedad incurable, alzhéimer. Además de su vasto y variado repertorio literario (poesía, teatro, novela, cuentos) fue una mujer que vivió el auge del cosmopolitismo bonaerense, la efervescencia literaria latinoamericana, absorbió y dialogó con las corrientes culturales europeas, rasgo aparente en su narrativa, y a su vez incorporó marcas lingüísticas, estéticas, de su región, expresando, en forma y estilo, la identidad (literaria) híbrida, mestiza, de los que escriben desde la periferia de los grandes centros culturales (Europa y Estados Unidos). La joven Silvina pudo acompañar los cambios más intensos y profundos de la sociedad bonaerense, en un corto periodo temporal, durante las primeras décadas del siglo XX, especialmente en los años veinte y treinta hubo la gran modernización de la ciudad porteña, con cambios en la movilidad y en el paisaje urbanos. En 1930 el gas y el kerosene fueron sustituidos por los cables eléctricos, el tranvía se expande y ramifica por los barrios y, en 1931, se autoriza el sistema de colectivos y con eso los rasgos centrales llegan, en menor proporción, a los barrios periféricos. “La ciudad se vive a una velocidad sin precedentes y estos desplazamientos rápidos no arrojan consecuencias solamente funcionales: quien tenía algo más de veinte años en 1925 podía recordar la ciudad de la vuelta del siglo y comprobar las diferencias” (SARLO, 2003, p. 16). El ejemplo dado se encaja en el caso de nuestra escritora, quien tenía veintidós años en 1925 y, por lo tanto, plenas condiciones de recordar su infancia y adolescencia, lo que genera una “dimensión subjetiva”, como lo dice Beatriz Sarlo en su *Modernidad periférica* (2003), una vez que los recuerdos están vinculados a una ciudad bastante diferente a aquella en la que están viviendo: “el pasado biográfico subraya lo que se ha perdido (o lo que se ha ganado) en el presente de la ciudad moderna” (p. 17). La gran ciudad proporciona el anonimato, el paseante que observa y es observado a la vez, esa

¹³Los datos biográficos sobre Silvina Ocampo provienen de diferentes fuentes: de la antología *Cuentos Difíciles* (Colihue, Buenos Aires, 2020); de los prólogos, entrevistas y recuerdos personales presentes en *El dibujo del tiempo* (OCAMPO, 2014); el libro *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo* (ENRIQUEZ, 2018); la tesis doctoral de Belén Izaguirre (2017).

misma persona (o personaje) puede acceder a diferentes localidades, hacer comparaciones, experimentar las diferentes ciudades y gentes que forman parte de esta misma gran metrópoli:

El circuito del paseante anónimo sólo es posible en la gran ciudad que, más que un concepto demográfico o urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores. Arlt produce su personaje y su perspectiva en las *Aguafuertes*, constituyéndose él mismo en un *flâneur* modelo. A diferencia de los costumbristas anteriores, se mezcla en el paisaje urbano como un ojo y un oído que se desplazan al azar. Tiene la atención flotante del *flâneur* que pasea por el centro y los barrios, metiéndose en la pobreza nueva de la gran ciudad y en las formas más evidentes de la marginalidad y el delito.

En su itinerario de los barrios al centro, el paseante atraviesa una ciudad cuyo trazado ya ha sido definido, pero que conserva todavía muchas parcelas sin construir, baldíos y calles sin vereda de enfrente (SARLO, 2003, p. 16).

Los intelectuales y artistas viajan a Europa, se apropian de los movimientos de vanguardia y regresan a Buenos Aires, que desde los últimos años del siglo XIX ya era una ciudad plural, con un tránsito migratorio intenso debido a su condición portuaria, una ciudad que se deja “contaminar”, donde es posible imprimir esas nuevas ideas y transponer lo vivido y experimentado. Es lo que hace Xul Solar (1887-1963) con sus cuadros, después de veinte años viviendo en Europa decide regresar a Argentina y su pintura transmite una mezcla cultural: “modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador, criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una *cultura de mezcla*” (*Ibidem*, p. 14). Silvina Ocampo tuvo su iniciación plástica en París, donde coincidió con Xul Solar y, así como él, permaneció en la capital francesa por un largo período, conviviendo con las expresiones surrealistas y cubistas parisinas. En 1931, poco antes de volver a Buenos Aires, ella se junta a veintisiete artistas e intelectuales argentinos para firmar una carta abierta titulada “Manifiesto” dirigida a Atilio Chiappori, quien coordinaba, en aquel entonces, el Museo Nacional de Bellas Artes y se había declarado, en un artículo previamente publicado, contrario a las tendencias del arte moderno, las cuales eran defendidas por Silvina Ocampo (IZAGUIRRE, 2017, p.15-16). Silvina, poquito a poco, se va apartando del mundo pictórico como profesional, pero lo imprime en su prosa, así como mantiene en su casa un ambiente para sus dibujos, retratos y bocetos. Cuando regresa a Buenos Aires (alrededor de 1933) está abierta a experimentar nuevos caminos, una vez que se propuso a no seguir con la pintura, y crea la compañía de títeres *La Sirena*, junto a Julia Bullrich de Saint y Horacio Butler (escenógrafo del Teatro Colón), llegaron a presentar algunos espectáculos como *Barba Azul* y *La bella y la bestia*, pero con poco presupuesto y un público escaso la compañía no tardó en cerrar sus puertas. Sin embargo, ambos textos ganaron una nueva versión con la escritura ocampiana en los años ochenta,

con los cuentos *Jardín de infierno* y *Miren cómo se aman*, respectivamente, los dos relatos pertenecen a la colección de cuentos “Cornelia frente al espejo” (1988), los cuales voy a analizar más adelante. Luego de dejar el proyecto de los títeres, se acerca a su hermana mayor, Victoria Ocampo, quien funda la revista literaria *Sur*, en 1931, inicialmente trabajando como traductora y luego publicando sus textos en el editorial, con el mismo nombre, fundado dos años después. Victoria vivía rodeada de artistas e intelectuales locales e internacionales, apoyaba financieramente a escritores iniciantes, fomentaba la vida cultural bonaerense, era una visionaria que supo destinar el dinero de la herencia familiar en proyectos que enriquecieron la cultura de su país, era una feminista declarada y actuante en la lucha por los derechos civiles y políticos de las mujeres, fue presidenta de la Unión Argentina de Mujeres, entre 1936 y 1938, pero fue a través de su escritura, su insistencia y frecuencia en publicar otras escritoras en su editorial, además de su declarada admiración hacia el trabajo de otras mujeres, en diferentes áreas de actuación: escritura, educación, política, artes en general, que lograron hacer retumbar la voz sobre “la emancipación de la mujer”, dando así más visibilidad para la causa. En 1977 logró conquistar el ingreso a la Academia Argentina de Letras; con todo, su recorrido fue lleno de obstáculos, el simple hecho de tener las herramientas económicas no le blindó de los prejuicios y perjuicios patrimoniales. Su condición de género trajo impedimentos y desconfianza en el campo familiar e intelectual. Con *Sur*, producto de su condición financiera y de su origen culta, encontró una manera y un lugar para “exigir y legitimar nuevos espacios y funciones sociales para las mujeres” (QUEIROLO, 2009, p. 2). En 1937, publica un ensayo de un filósofo francés, en el cual se denuncia la subordinación social de la mujer y Victoria complementa el escrito declarándose a favor de la creación de un *proletariado femenino* “que hermanaba a las mujeres de todas las clases sociales a nivel mundial, puesto que ellas se encontraban en una situación de inferioridad absoluta respecto de los varones desde hacía siglos” (*Ídem*. p. 3).

Victoria, a diferencia de Silvina, su hermana menor (quien estrena en ese mismo año como escritora, en esa misma editorial, con los cuentos de *Viaje olvidado*) no pudo dedicarse profesionalmente a lo que realmente quería, que era seguir una carrera de actriz, fue prohibida por su padre, además tuvo que casarse a contra gusto, por decisión familiar, lo que luego resultaría en un matrimonio burocrático, hasta enviudar, en 1933. Con todo, Silvina sufrió una censura en su carrera de dibujante, pero por parte de la madre (Ramona Aguirre), quien la hizo abandonar un proyecto estimulante: “Los desnudos de Ocampo despertaron el interés de Emilio Pettoruti, quien le propone a Silvina hacer con ellos unas

gigantografías y exponerlas en París” (MANCINI, 2023, p. 92), a lo que la madre alegó que agigantar a esos dibujos los tornaría impúdicos y Silvina terminó por acatar el pedido de su madre y por ganar la antipatía de Pettoruti, quien dejó de saludarla por indignarse con el impeditivo y prejuicio maternos, según relató Silvina en una carta al periodista uruguayo Danubio Torres Fierro, en 1975 (FIERRO, 2016). Es decir, de formas diferentes las dos hermanas fueron víctimas de la subyugación de la mujer por los códigos sociales que dictaban (dictan) lo permitido y lo prohibido según el género. Victoria, por encima, tuvo que combatir la *ideología de la domesticidad*, que somete tanto a las mujeres ricas como a las pobres, a las intelectualizadas, a las analfabetas, a las bellas, a las feas, a las amables, a las odiosas, al mundo privado de la maternidad y de los haceres domésticos, mientras que el mundo público siempre estuvo vinculado al universo masculino, una vez que el hombre era y sigue siendo visto, en muchas culturas, como aquel que provee, que trabaja y que actúa en los diferentes campos del conocimiento; por lo tanto es aquel que toma decisiones, que se hace escuchar, que tiene poder. Gracias a voces feministas como la de Victoria se han logrado algunos avances políticos y sociales, pero las huellas del patriarcado son profundas y hasta los días de hoy se hacen sentir y se insisten en combatir. Ella, partir de los años setenta, se aleja de la militancia y se dedica exclusivamente a la escritura, una herramienta poderosa para alzar la voz, la cual es compartida entre las hermanas Ocampo. Victoria abrió caminos para el comienzo literario de Silvina, la hermana menor tuvo la posibilidad de convivir y motivarse con una élite intelectual, sintiéndose llamada a aventurarse en las letras. Sin embargo, divergían en absoluto cuanto al estilo. Victoria seguía la línea del “buen gusto”, defendiendo lo que ella denominaba “la buena cultura”, alejándose de una cultura de masa, popular, como proponía, por ejemplo, la revista norteamericana *Reader’s Digest*, pero que a ella le parecía vulgar y puramente comercial. Con *Sur* quiso ofrecer a Argentina el acceso a una literatura que ella consideraba arte: “la revista no había sido fundada para ganar dinero, sino para dar a los lectores argentinos la posibilidad de leer literatura de mejor calidad”, así declaró a un periodista norteamericano (QUEIROLO, 2009, P. 13). Por otro lado, su hermana menor estaba bastante más enfocada en la ficción, en dejarse llevar por lo que pretendía narrar, sin dar énfasis a las técnicas lingüísticas, a las normas gramaticales, tomando en cuenta lo que su lengua materna más le ofrecía, el lenguaje oral, una vez que el conocimiento formal vino primero con el inglés y el francés, lenguas estudiadas antes del español por las hermanas Ocampo, el aprendizaje formal de la lengua materna ocurrió más tarde, como solía suceder en las familias aristocráticas, así como la educación quedaba a cargo

de las institutrices, no de las instituciones oficiales. Esa divergencia queda evidente en la primera reseña crítica sobre *Viaje olvidado* (1937), libro inaugural de Silvina, escrita por Victoria. Antes de comentar sobre la recepción de la obra ficcional ocampiana dentro de su patria y, posteriormente, en Brasil, conviene ahondar un poco más sobre el rol de la revista dirigida por Victoria. Una vez superado el problema del analfabetismo en Argentina, primeras décadas del siglo XX, los intelectuales de la revista querían dar un paso más hacia el enriquecimiento cultural del país:

El contenido de la alta cultura que Sur pretendió difundir se buscó a partir de un intercambio entre América y Europa. En julio de 1930, Victoria escribía a José Ortega y Gasset: “Mi proyecto helo aquí: publicar una revista que se ocupe principalmente de problemas americanos bajo varios aspectos y en la que colaborarían los americanos que tengan algo adentro y los europeos que se interesen en América. El leit-motif de la revista será ése (...)” (QUEIROLO, 2009, p. 14).

La directora de la revista y editorial trabajó durante treinta y seis años estrechando los vínculos culturales entre América del Sur y Europa, trayendo para este lado del Atlántico los textos más calificados y llevando para allá lo que mejor se producía por acá, llevando “lo nuestro para el extranjero. Ha servido de puente entre Europa y nuestros escritores” (*Ibidem*). Es importante decir que Victoria, con su búsqueda excesiva por la excelencia textual, alejó el nombre *Sur* de cualquier vínculo político-partidario, manteniendo su independencia política a lo largo de toda su existencia y condenando cualquier tipo de censura hacia las artes, siempre se posicionó en contra las dictaduras de cualquier tipo y condenó el fascismo. Además, tenía plena consciencia de que no bastaban fortuna ni estatus social para obtener talento, algo que consideraba innato y con necesidad de constante desarrollo. Las hermanas Ocampo, cada una a su manera y a su tiempo, pero ambas por medio de la escritura, aportan para la emancipación de la mujer y avanzan a favor de la igualdad.

2.1 RECEPCIÓN INICIAL

Las primeras reseñas que aparecen sobre las publicaciones de Silvina parten de nombres importantes e influyentes del reducto intelectual bonaerense: Victoria Ocampo, Ezequiel Martínez Estrada, Rosa Chacel, Eduardo Gonzáles Lanuza y Alejandra Pizarnik (KLIGENBERG, 2013); son textos que van a notar “la importancia de los niños, el poder mágico de objetos cotidianos, el uso de elementos fantásticos, el humor negro, lo grotesco” (KLIGENBERG, 2013, p. XVI). Sin embargo, las obras de la cuentista argentina sólo pasan a ser estudiadas en la Universidad de Buenos Aires a fines de la

década de los años ochenta, dato que comprueba el predominio masculino del canon. “Es lo que nota Noemí Ulla en *Una escritora oculta*. Y sólo en los años en la década siguiente empieza una apreciación más detallada de la obra *ocampiana*, con publicaciones monográficas en Argentina y en países extranjeros”. (KLIGENBERG, 2013, p. XVII).

El aprecio literario por la obra de Silvina fue tardío en su patria y más aún en Brasil. Aunque estuviese en el medio intelectual más influyente de la cultura de América Latina y contase con el apoyo y reconocimiento de la clase que la rodeaba, no faltaron reseñas y críticas indicando extrañeza, inadecuación e imperfección, tono que se hace notar en la primera publicación sobre *Viaje olvidado* (1937), aquella que le tocó a Victoria escribir. Como observa la escritora argentina Mariana Enríquez (1973 -) en su libro *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, se trata de una tarea ingrata, “un presente griego: no podía elogiarlo demasiado a riesgo de ser acusada de favoritismo y nepotismo; y para Silvina era un extraño favor, porque la reseña de una hermana, por más que sea Victoria Ocampo, siempre terminará resultando poco objetiva” (ENRÍQUEZ, 2018, P. 44). Sin embargo, posiblemente sin saberlo y sin la intención, Victoria indica dos caminos interpretativos sobre la narrativa de Silvina Ocampo, que se hacen notar incluso en las críticas más recientes, como lo observó Judith Podlubne (2011) en su libro *Escritores de Sur: los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. El primer camino: “inaugura una tradición interpretativa que identifica los primeros cuentos de Silvina con una manifestación embrionaria e imperfecta de lo que su narrativa desarrollará más adelante (PEDLUBNE, 2011, p. 27). El segundo adviene del “efecto de perplejidad que caracteriza a *Viaje olvidado*” (*Ibidem*). La analogía que escribió Victoria sobre infancia, sueño, relato, revela el paso a la singularidad y excepcionalidad de la autora de esta colección de cuentos, de la autenticidad de la escritura de Silvina Ocampo. Según Judith Pedlubne (2011) hay una voz incierta e impersonal que narra este libro, sobre la cual ya había mencionado Victoria con los siguientes términos:

...Estos recuerdos me lanzaban señales en el lenguaje cifrado de la infancia que es el del sueño y de la poesía. Cada página aludía a casas, a seres conocidos, en medio de cosas y seres desconocidos como en nuestros sueños. Como en nuestros sueños, rostros sin nombre aparecían de pronto en un paisaje familiar, y voces extrañas resonaban en un cuarto cuya atmósfera era ya un tuteo. Conociendo el lado de la realidad e ignorando la deformación que esa realidad había sufrido al mirarse en otros ojos que en los míos, y al apoyarse en esos sueños, me encontré por primera vez en presencia de un fenómeno singular y significativo: la aparición de una persona disfrazada de sí misma (ENRÍQUEZ, 2018, p. 44).

La misma voz narrativa que causó perplejidad a la hermana mayor, en 1937, es el canto de la sirena, el hechizo, que ha atrapado y apasionado a sus lectores más recientes. Lo que

se nota es que con el transcurrir de los años, a través del aumento de reseñas, antologías, artículos, tesinas y tesis académicas, aparición de grupos de lecturas de literaturas escritas por mujeres, más se ha hecho sonar el nombre de la cuentista argentina por excelencia. La lectura del libro de la profesora Judith Pedlubne (2011), citado anteriormente, levanta otro aspecto de la escritura de Silvina que explica, en parte, el impacto, la inquietud, frente a sus primeros cuentos por parte de los primeros críticos. Ella fue la única escritora del grupo *Sur* que no se encajó en ninguno de los campos literarios, culturales, que guiaban la revista. Ella se posicionó fuera de la polarización, siguió una vía lateral, se salió con lo suyo (actitud que dejó a muchos críticos de la época sin lograr entenderla, clasificarla, encajarla. El tironeo literario dentro de la revista se daba entre los preocupados en escribir bien (una moral humanista, encabezada por Victoria Ocampo, Eduardo Mallea y Guillermo de Torre) y los atentos a las tramas perfectas (una moral formalista, encabezada por Borges, y seguida fielmente por Bioy). Los cuentos de *Viaje olvidado* estaban al margen de las intenciones de *Sur*. “Silvina Ocampo abrió una alternativa suplementaria al antagonismo entre las morales literarias de *Sur*; su singularidad dejó en suspenso los criterios dominantes en la revista” (PEDLUBNE, 2011, p. 26). Ese dejar en suspenso, no sujetarse a reglas, normas (gramaticales, estilísticas), corrientes, temas, brinda al lector, especialmente a la lectora, una escritura que trasciende límites y afloja márgenes, rasgo visible especialmente en sus narradoras y personajes femeninos. Se nota una labor para mantenerse fiel a su imaginación, sin preocuparse en formar parte de un canon, de un movimiento, en escribir en conformidad con determinada persona o estilo, ella nunca estuvo a la sombra de nadie, más bien provocó sombras, se aprovechó de una escasa visibilidad para crear libremente. Su estilo de vida y artístico revelados expresan un lado feminista jamás declarado, ser fiel a sí misma, en cualquier tiempo y contexto, es revolucionario, es feminismo, en mi opinión. Molloy (1996) recuerda una época en la cual el mundo entero dirigió la atención para la literatura hispanoamericana, con los textos del llamado realismo mágico y el *boom* de las narrativas sobre pueblos agrestes, cargados de supersticiones y tragedias climáticas que guiaban los destinos de los personajes, historias de revoluciones y eventos que se repetían de generación en generación, ahondando soledades de gentes y lugares. Nombres como Gabriel García Márquez (GGM), Isabel Allende, Laura Esquivel, Mario Vargas Llosa, entre otros tantos, ganaron fuerte notoriedad, especialmente después de *Cien Años de Soledad*, novela de los años sesenta que le brindó el Nobel de Literatura a Gabo (GGM) y que indujo muchos lectores

a pensar que todo texto producido por estas bandas de nuestro continente tenía esos colores, esas tintas y esas mariposas:

Así me encontré más de una vez intentando “explicar” la literatura argentina a quienes sólo veían realismo mágico desde México a la Patagonia, o tratando de persuadir a quienes me quisieran escuchar (en general muy pocos) que el poeta Juan L. Ortiz era una voz tan rica como la de Pablo Neruda. La mariposa tropical resultaba un salvoconducto insidioso, de doble filo (MOLLOY, 1996, p.7).

Silvina Ocampo produjo *Las invitadas* en 1961, pero su nombre no resonó como los de sus colegas de profesión, la mayoría con nombres masculinos, los de las escritoras se hacen más audibles en los años ochenta, como ocurrió con la chilena Isabel Allende y su famosa novela *La casa de los espíritus* y con *Como agua para chocolate*, de la mexicana Laura Esquivel. Seguramente la voz ocampiana no se hizo escuchar porque su escritura, tal como la de Sylvia Molloy, iba por otro rumbo. Sería ingenuidad pensar tratarse de una coincidencia el hecho de que también fue necesario pasar un par de décadas para que su nombre empezase a ser estudiado y reconocido dentro de las letras hispánicas.

En los relatos ocampianos, el lector tiene un rol importante, es parte activa de la narrativa, le transfiere una coparticipación, dejándolo que concluya algunos finales e interprete acciones y declaraciones perturbadoras, carentes de explicaciones internas. A cada lectura se desafía a aprender a leerla, una vez que hay siempre un elemento huidizo, una voz que anda por las laterales de lo narrado. Críticas más recientes, como las comentadas aquí, y el creciente interés por la obra ocampiana demuestran que justamente lo que más desconcertó en el libro inaugural es lo que le da originalidad, singularidad a la escritura: los recuerdos narrados no son los que se han vivido, tampoco son deformaciones de lo ocurrido. Como provienen del olvido jamás han sido vividos, nunca fueron presente, son imágenes de lo no ocurrido que se repiten, como lo hace notar PEDLUBNE (2011, p. 263). El cuento homónimo, “Viaje olvidado”, fue mi primer contacto con la obra ocampiana e, inmediatamente, me inquietó. El cuento inicia con una niña intentando recordar las circunstancias de su nacimiento. Aquí entra en choque lo imaginado por la niña (lo narrado) y lo que se ve, lo que le señala su hermana mayor, representando el mundo real, de la verdad convencionaada. Lo que se creía (el pasado) puede ser visto como lo asegurado, lo que transmite alivio. Pero la no confirmación de algo que se tenía como una verdad desestabiliza, asusta, se pierden los bordes, las fronteras se hacen líquidas, nos sentimos perdidos, sueltos. La sensación flotante, de que se borran los márgenes, los límites sostenedores, tiene que ver justamente con la “explosión cronológica” y con la fuerza de los sentimientos, fragmentos de pasado,

presente, futuro se mezclan, se confunden, así como realidad y sueño. Silvina nos invita a perdernos, entramos en lo incoherente, lo desconocido, en las memorias despegadas de contexto, alejadas de causalidades, de la realidad y verdad convencionales.

Interesa señalar los mecanismos narrativos que han cautivado a sus lectores y condujeron a su autora a un protagonismo dentro de la narrativa latinoamericana, especialmente como cuentista, pero también fue galardonada por sus poemas. Trabajos de esta naturaleza ayudan a fortalecer el nombre de Silvina y a mantener viva su arte, cautivando nuevos lectores, nuevas traducciones y divulgaciones para alzar cada vez más su voz, sus voces. Y justamente son las voces de Silvina (narradoras y de los personajes, especialmente las femeninas) que arrebatan y hacen reflexionar qué hay de tan singular y original en su escritura, por qué es tan actual y necesaria en estos tiempos. Desde el primer contacto, también tardío, (sólo llegué a Silvina en el 2020, por indicación de una amiga que había acabado de leer la publicación brasileña de 2019) con la obra ocampiana, que se dio a través de una antología de cuentos, *Cuentos difíciles* (PRESTIGIACOMO, 2000), me sentí contemplada como lectora porque los cuentos de Silvina me dieron lo que quiero encontrar cuando leo una obra: la sorpresa de depararme con algo que parece indecible, impensado, y que a su vez tiene la fuerza de hacerme zambullir en aguas profundas y oscuras, narrativas (reales o inventadas) que al entrar en zonas doloridas no sólo no se importan, como explotan con lo “refrendado”, lo “correcto”, aunque lo que esté escrito suene repugnante, extraño. De inmediato me acordé de las palabras de escritora italiana, que escribe bajo el seudónimo Elena Ferrante, en su libro de entrevistas, *Frantumaglia* (2017), en el cual comenta los procesos de escrita, las temáticas, las inspiraciones en su formación como escritora:

Siempre leo con ansiedad historia de mujeres, novelas, diarios, narrativas de vida femenina que tocan en profundidades oscuras. Espero que algo que parecía indecible aparezca milagrosamente en la página, y los milagros son posibles, a veces acontecen. Entretanto, cuando siento que la historia inventada o real se preocupa en ser “correcta”, me retraigo disgustosa, siento un defecto de excavación que sobre todo las mujeres no deberían permitirse. Es necesario vigilarse, cuidar de la propia e individualísima expansión en las tierras internas que por casualidad nos cupieron y allí perforar, buscando ir más allá del vocabulario refrendado. Es mejor errar con la lava incandescente que tenemos dentro de nosotros y causar repugnancia por ello que garantizar un buen resultado recorriendo a hallazgos oscuros y fríos. (FERRANTE, 2017, p. 130).¹⁴

2.2 DESDE BRASIL: EL PAPEL MEDIADOR DE LA NUEVA NARRATIVA ARGENTINA

¹⁴ Trecho traducido por la autora, de la edición en portugués.

Llama la atención, en un primer momento de búsqueda por textos académicos sobre la obra de Silvina Ocampo en las letras brasileñas (adelanto desde ya que hago un análisis cualitativo con los datos obtenidos, debida a nuestras limitaciones. pues se trata de una autora novedosa aquí en Brasil) la cantidad de artículos de revistas académicas; por otro lado, el número de tesinas de maestrías ya disminuye bastante, especialmente las que abarcan exclusivamente a Silvina Ocampo, fueron encontradas seis (los datos son del mes de mayo, del 2023), la más antigua del año 2015 (BARBOSA, Iaranda Jurema Ferreira. *O Discurso de Médici e seus jogos: Questões Sobre o Silenciamento e a Representação do Outro*) y la más reciente del año 2022 (SANTOS, Polyanna Rina. *A mágica maga da desordem: Uma leitura de contos de Silvina Ocampo*). De hecho, son tres tesinas publicadas en ese último año, producciones posteriores a la primera publicación de un texto ocampiano en Brasil, de 2019. Cuanto a la búsqueda por tesis doctorales, el número es aún más escaso: Se han encontrado dos tesis en el *Catálogo de Teses e Dissertações*, de la CAPES, sigla que indica el departamento encargado de las mejorías en la post graduación stricto sensu, vinculado al Ministerio de la Educación de Brasil (<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>). Una de las tesis ha servido de consulta para la elaboración del presente estudio, pues abarca la escritura de Silvina Ocampo, pero con énfasis en los cuentos de temática gaucha, lo que de inmediato ya provoca sorpresa, una vez que el universo referido es básicamente dominado por autores masculinos y la narrativa de Silvina rompe con la imagen construida por el patriarcado, que vincula el universo femenino a la pasividad o a la malignidad. Las mujeres y niñas, protagonistas o narradoras, subvierten las reglas como se ve en: GUIMARAES, RAFAEL EISINGER. *Pampa, substantivo feminino: a reconfiguração da literatura gauchesca na narrativa de Silvina Ocampo*, del año 2013 y de la UFRGS (Universidade Federal del Rio Grande do Sul). La otra tesis es del año 2015, de la UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) y trae un enfoque más filosófico sobre las cuestiones de género, las diferentes escenificaciones de lo femenino en tres cuentos de tres escritoras diferentes: “Trenzas” de la chilena María Luisa Bombal; “Uma galinha” de la brasileña Clarice Lispector; y “Las vestiduras peligrosas” de Silvina Ocampo. Las fechas de publicación de los estudios señalados son anteriores a la llegada de la traducción inédita hecha en Brasil, en 2019. Como ya nombrado inicialmente, abundan artículos, reseñas escritas en portugués y no hay duda de que la traducción tiene un poder de alcance mayor, la obra ocampiana se hace más accesible dentro del territorio brasileño, consumirla en la lengua

local abarca un mayor número de lectores, además, la publicación se dio a través de una de las editoriales de mayor prestigio y porte del país: *Companhia Das Letras* (A Fúria: OCAMPO, Silvina. Companhia Das Letras, 2019). Periódicos importantes y diferentes medios dedicados a literatura festejaron la llegada de la traducción. La periodista Sylvia Colombo, corresponsal en Buenos Aires del periódico *Folha de São Paulo*, en su artículo de agosto de 2019 vincula el rescate de la obra de Silvina Ocampo a un feminismo creciente, es decir, a un aumento por consumo de obras escritas por mujeres, una expresión de alcance mundial, como mostró el movimiento #readwomen2014, y que viene ganando fuerza en varios países de Latinoamérica, como Argentina (especialmente después del movimiento cultural Ni una menos, 2015), Chile, Uruguay, Brasil. En octubre de ese mismo año, el periódico publica un artículo firmado por la escritora argentina Mariana Enriquez, intitolado “*Silvina Ocampo sai das sombras*”¹⁵, indicando que la hermana menor de Victoria Ocampo (“la mujer más influyente en el mundo cultural de lengua hispánica en la primera mitad del siglo XX”) sale de las tinieblas. Tres años más tarde Brasil vuelve a ganar otra traducción más, la misma editorial publica *Las invitadas* (1961): *As Convidadas*. OCAMPO, Silvina. Companhia Das Letras, 264 páginas, 2022. Es importante notar que el nombre de Silvina resuena justamente en el periodo en el cual escritoras argentinas del siglo XXI ganan protagonismo en el mercado literario mundial. Nombres como Selva Almada, Samanta Schweblin y Mariana Enriquez, para nombrar algunas, están circulando no sólo en el medio académico de los más variados lugares del planeta, sino por distintos eventos literarios, librerías, blogs y plataformas digitales, periódicos y revistas reconocidas. Pensando más allá de Argentina, encontré otros nombres femeninos y latinoamericanos, que han llamado la atención del público y de los editoriales, en el texto de la investigadora de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Paula Daniela Bianchi, intitolado *La fragilidad de las fronteras corporales en la literatura latinoamericana del siglo XXI* (2020), la experta trae nombres como: Veronica Stigger, brasileña, natural de Porto Alegre, pero radicada en São Paulo desde 2001, tiene una escritura muy variada, que abarca diferentes estilos, abundan los cuentos cargados de violencia corpórea, según la propia escritora, “*Mas percebo que, nos meus contos, a*

¹⁵ ENRIQUEZ, Mariana. *Silvina Ocampo sai das sombras*. Quatro Cinco Um, Folha de São Paulo, 1 out. 2019. Disponible en: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura-estrangeira/silvina-ocampo-sai-das-sombras#:~:text=Os%20invent%C3%A1rios%20de%20Silvina%20Ocampo,ressaltar%20sua%20simpatia%20e%20cumplicidade>. Acceso en: 20 mar. 2022.

*violência se dá no corpo: o personagem perde membros, se secciona, se mutila; esse corpo é maltratado, passa por uma série de transformações*¹⁶. Otra escritora nombrada por Bianchi (2020) que viene llamando la atención por sus relatos es la boliviana Giovanna Rivero, “se enfoca en las violencias no pasivas y se arriesga más hacia la escritura fantástica y erótica sin dejar de lado temas escabrosos como las sexualidades incómodas” (p. 72). Los otros dos nombres que completan el estudio de la profesora de la UBA son el de la mexicana Guadalupe Nettel y el de la argentina Samanta Schweblin, sobre ellas comenta: “Nettel es portadora de una ficción compleja, de dobles, dobleces y cuerpos diseminados. Mientras que Schweblin juega con lo siniestro, con escenas cotidianas que desbordan lo peligroso o inesperado” (pp.72-3). Además de pertenecer a una misma generación de autoras talentosas, todas las nombradas nacieron después de 1970, hay otras afinidades que las unen:

[...] la representación de la fragilidad de las pieles, cuerpos y vínculos sexoafectivos derruidos por una violencia en sordina que deviene en aniquilación o abandonos baldíos. En ese escenario florecen sus ficciones en las que se identifican las fronteras como un dispositivo poroso y permeable que se encuentra en continua redefinición de la geoespacialidad de los cuerpos, pieles, subjetividades, deseos y sexualidades disidentes. Es decir, cada personaje circunda, atraviesa y delinea fronteras húmedas que determinan una problemática distinta que me es útil para registrar los trazos biopolíticos y la fragilidad de idear y mantener afectos en las sociedades actuales; ya que los deseos de las protagonistas de los cuentos seleccionados se difuminan en la fugacidad de lo fluido. Las fronteras en estos relatos marcan un límite que establece atajos que permite a los personajes permanecer de un lado o del otro, y al mismo tiempo delimita geoespacialidades concretas. [...]

En este sentido, las fronteras actúan como una zona de enunciación y de posicionamiento político; como un desafío para estas pieles y corporalidades delicadas. Por otro lado, lo que liga a estas escrituras es una violencia expresiva por momentos; a veces sutil y otras, imperceptible pero absolutamente presente y sistemática (BIANCHI, 2020, p. 73).

Las corporalidades son delicadas porque se desvían, se escapan de lo esperado y para ello mutan, “las subjetividades y sexualidades de las protagonistas cuestionan y ponen en tensión las instituciones disciplinadoras de los Estados nación –el matrimonio, la reproducción maternal, la familia, las relaciones sexoafectivas convencionales y heteronormativas (pp.74-5), todo el discurso de convencimiento socio-cultural, empaquetado y en vuelto por un atractivo moño rojo, que vende la idea de un peligro constante en los espacios exteriores y de una seguridad en los ambientes domésticos, hogares o lugares que ofrecen la sensación de seguridad. Sin embargo, en esos relatos, la fuerza contenedora y controladora de dichos espacios, no sujeta, no palpa esos cuerpos,

¹⁶VERONICA STIGGER: A quarta edição do Paiol Literário 2021 contou com a presença de Voronica Stigger. Temporada 10. Rascunho [online], set. 2021. Disponible en: <https://paiolliterario.com.br/veronica-stigger-2/>. Acceso en: 2 dic. 2023.

que escurren por las grietas de las subjetividades, transgresiones, mutaciones, vulneraciones producidas por los vínculos afectivos. Es ese punto en común, seres “desviados” que hacen sonar inconformidades, angustias, deseos, anhelos, irracionalidades, que cuestionan las referencias, desestabilizan valores, verdades, aflojan los bordes, los contornos, que hace con que las escritoras contemporáneas se conecten, se sientan complacidas e inspiradas por una escritora, una precursora, como Silvina Ocampo. Incluso una de sus connacionales le dedicó un libro, Mariana Enriquez escribió *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo* (2018) y se refiere a la menor de las Ocampo como “la hermana mayor” de su escritura, por ser fuente de inspiración para ella y su generación. Voy a detenerme un poco más en esa nueva generación, especialmente en Mariana Enriquez (por el reconocimiento declarado hacia Silvina Ocampo), una de las voces bastante conocida en Brasil, además de tener algunas obras publicadas por aquí, ya ha participado de Ferias Literarias, como la *Flip* (2019), ha publicado artículos en periódicos y sitios-web de gran circulación, hechos que la aproximan del público brasileño. Su nombre está vinculado a lo que se llama NNA (Nueva Narrativa Argentina), nomenclatura vinculada a las obras producidas por las generaciones de postdictadura (DRUCAROFF, 2011). Sin embargo, lo “nuevo” en ese caso no está sometido a lo inédito, “sino en una novedad que se recorta contra estéticas anteriores y retoma, como toda novedad, rasgos previos con los que se enfrenta, de los que se burla, a los que interroga, y otros que recupera o reformula” (*Ídem*, p. 18). Además de la generación, las autoras nombradas comparten el tono, lo que Drucaroff llama “entonaciones de papel”, las voces que la literatura hace sonar. Aquí suenan los miedos, voces fantasmagóricas desde un pasado traumático, irracional e incomprensible que se hacen audibles porque perforan las grietas de un presente silencioso, lleno de ausencias, de interrogantes, de desconfianza. Un presente que genera “una obra donde lo nuevo está, precisamente, en los modos en que quienes se han hecho adultos o han nacido en postdictadura elaboran la ausencia, el silencio, un pasado tabú.” (*Ídem*, p. 28). Pasado fantasmagórico que se hace presente y se revela a través de la “mancha temática” de la apatía y del filicidio (*Ídem*, p. 336).

Por lo expuesto hasta aquí, entiendo que para las autoras contemporáneas de este siglo XXI, la escritura de Silvina Ocampo se hace familiar, cercana, una vez que la realidad fragmentada y rara, la presencia de un tono socarrón, asociado a lo morbo, son características compartidas (cada una a su manera, con su estilo propio y los contextos particulares) entre las autoras. En el documental *O Lobo do Lobo e a literatura Latino-*

americana, del año 2021, con Mariana Enriquez y Cristian Alarcón, dirigido por Daniel Augusto, ella comenta las aproximaciones entre sus textos y los de la escritora del siglo XX: narradoras femeninas, interés por cuestiones mentales, la niñez no idealizada, niños y niñas crueles, embrujados, con clarividencia, hay asesinatos, hay monstruos y protagonistas extremadas. Hay también crítica social, pero en el caso de Silvina desproveída de connotación política, más bien se nota un tono crítico hacia su clase social. Ya en el caso de Mariana los elementos sobrenaturales, de terror, son mecanismos para expresar una crítica social comprometida. Dichos elementos están unidos a acciones cotidianas, rutinarias. En el documental de Lucrecia Martel, *Silvina Ocampo: Las dependencias*, del año 1999, en el cual aparecen como entrevistados Adolfo Bioy Casares (también escritor y esposo de Silvina), Elena Ivulich (quien revisaba y pasaba a limpio los escritos de Silvina) y Jovita Iglesias de Monti (quien desde muy jovencita trabajó sirviendo en la casa de la pareja Silvina-Bioy); se puede ver muchos recortes de noticias de los diarios de la época, recortes con noticias que sirvieron de inspiración para muchos de sus cuentos, como es el caso de “Vestiduras peligrosas” (*Los días de la noche*, 1970). La narradora es una modista y ya en el comienzo de la narración hay un tono criminal, una posibilidad de asesinato: “hay bondades que matan”, oración que aparece en dos momentos (en el primer párrafo del cuento y después en la página siguiente, luego de presentar a la protagonista, que es también su más nueva señora, Artemia, y de hacer una breve descripción de su nuevo ambiente de trabajo. La narradora constantemente quiere contrastar su imagen con la de su señora, se describe como “decente”, “honrada”, “seria”, trabajadora; sin embargo, recae sobre Artemia cualidades como “ociosa”, “extravagante”, “perezosa”. Igualmente reconoce que “la niña” (como se dirige a su señora) es buena y talentosa para dibujar vestidos: “A pesar de la repugnancia que siento por algunas ricachonas, ella nunca me impresionó mal” (OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos*. Emecé, 2022, p. 540). Es muy interesante el juego doble planteado por la narradora, toda vez que tiñe negativamente la imagen de Artemia, refuerza que está del lado opuesto, usando clichés sociales que justifican lo que resulta en un feminicidio, término reciente que no se usaba en la época que se publica el cuento, pero que permite una lectura en sintonía con las necesidades e interpretaciones actuales. Artemia dibujaba y vestía vestidos “peligrosos”, provocativos, pero Piluca (apodo de Régula, la narradora, el nombre está muy bien pensado, pasa la idea de alguien que regula, controla) se los confeccionaba: “hay bondades que matan, como dije anteriormente; son como una pistola al pecho, para obligarle a uno a hacer lo que no quiere” (*Ibidem*). Ella por buena (ironía

narrativa) aceptó hacer lo que no quería, transfiriendo responsabilidad a su ama: “me tenía dominada”, “lloré gotas de sangre” (se refiere al laburo de sacar un vestido de un dibujo, no de un molde, como sería lo más habitual). Comenta que durante las madrugadas agotadoras de trabajo, recibía la ayuda del lirio de la Patagonia (se refiere a un santo popular indígena, en la época del cuento aún no había sido beatificado, lo que ocurrió sólo en el 2007, pero su imagen ya tenía un fuerte apelo popular, medio siglo antes Ceferino Namuncurá, ya era el “santito” del pueblo patagónico), el apelo religioso ayuda a componer el perfil de la narradora-personaje, refuerza algunas costumbres locales y estereotipos: la religiosa que se escandaliza frente a una mujer extravagante, peligrosamente provocativa; sin embargo, señala algunas hipocresías sociales: “Cuántas personas menos buenas que ella hay en el mundo que están todo el día en la iglesia rezando” (*Ídem*, p. 539). Ese comentario viene justo antes de relatar un episodio de acoso sexual en el empleo anterior, en el cual trabajaba como pantalonera, no como modista, conforme lo informó a su señora. Por supuesto que el término acoso no aparece, pero lo narrado es tan actual, asquerosamente recurrente dentro del patriarcado institucionalizado (hombres que se sienten autorizados a apropiarse de los cuerpos femeninos), que la lectora del siglo XXI se identifica instantáneamente con la situación y se apiada de la víctima, al mismo tiempo que condena a la señora que no sólo no ayuda a la víctima, sino que apoya al verdugo, echando a la pantalonera del atelier. Régula pierde su empleo porque reacciona, con rabia, agarra la almohadilla de alfileres y le tira en la cara del cliente que le habló “con aire puerco”, que culminó con una erección mientras ella le medía el pantalón. La patrona no le dio oídos, una vez que se trataba de un cliente serio e importante, y le dijo que ella era una mal pensada. ¿Cuántas veces la víctima pasa a ser la culpable, según la interpretación social? Al transferirle la culpa se refuerzan las costumbres establecidas, se aceptan los códigos, las conductas, es tamaña la fuerza del hábito que incluso la propia víctima empieza a dudar de su interpretación, algo que no llega a ocurrir en el relato de Silvina Ocampo. La posibilidad de interpretar y usar una nomenclatura en conformidad con las necesidades de los lectores contemporáneos, como “acoso”, por ejemplo, refuerza el concepto de historicidad, de Jauss, que entiende que la obra no tiene un valor atemporal, los valores y lecturas van cambiando.

Me impacta la capacidad de comunicar tanto en tan pocas líneas, la cuentista argentina es una maestra. La hermana mayor de la NNA, cuyo estilo (de vida y de escritura) libre inspiró a las autoras hispanoamericanas que escriben en este siglo. Tal como Silvina, pero con un estilo diferente e igualmente único, Mariana Enriquez también recibe inspiración

de los informativos y periódicos. Su cuento *Bajo el agua negra* (ENRIQUEZ, 2016) narra un crimen practicado por policías que obligaron a dos jóvenes a tirarse al agua contaminada del Riachuelo. La noticia periodística informaba el asesinato y tortura de un adolescente por las manos de un policía, a partir de esa información la escritora crea un relato que cuestiona qué llevaría un policía a pensar en ese tipo de tortura (después golpearlo, arrojarlo al agua infectada para que nadara). “Porque eso hacían los policías del sur, mucho más que proteger a las personas: matar adolescentes, a veces por brutalidad, otras porque los chicos se negaban a ‘trabajar’ para ellos –a robar para ellos o a vender la droga que la policía incautaba–(p. 156). Por dónde salen, cuál es la vía de escape de todos los daños, las fealdades, la suciedad, las deformaciones, de las acciones irresponsables que la humanidad acumula a lo largo del tiempo y forjan la forma de vivir en sociedad. La herida abierta que tratamos de maquillar, esconder, ignorar, pero que se siente. Con todo, la amenaza de las fuerzas ocultas, y ocultadas, es latente, asombra las acciones rutinarias, es la sombra de cada paso dado, se sabe que salen por las grietas, por las alcantarillas y aterrorizan. El Riachuelo gana dimensiones míticas, en sus aguas desaguaron desechos tóxicos, productos químicos de las curtiembres, restos de animales, estiércol y todo tipo basura urbana, cuerpos torturados y hundidos (¿durante la dictadura?). Los que habitan a su alrededor lo hacen porque no hay otra opción, el dinero alcanza sólo para las sobras, para los restos dejados por los que sí pueden vivir con más dignidad, ellos viven con lo que no sirve para los demás. Los que beben o tocan sus aguas tienen deformaciones de todo tipo, física, mental, psicológica. Por más que las madres intentasen quitar el veneno hirviendo el agua, los hijos “se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destrozaban brazos y piernas. Y algunos, los más chicos habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes” (p. 159). Pocas personas miran, se preocupan, con los horrores vividos por los marginados del sur. La violencia y la pobreza levantan fronteras y muros sociales, raramente alguien se anima a acercarse, como lo hacen la fiscal Marina Pinat (personaje principal del cuento) y el joven cura de la villa (bienintencionado, pero “cargado de una oscura desesperanza”). Al final, el agua del Riachuelo que estaba muerta parece volver agitarse, volver a respirar con el viento, formando remolinos “que besan la orilla”. Así como el chico muerto, Emanuel, que emerge de la muerte como ídolo, es cargado en una cama (¿o ataúd?) por una multitud, durante una procesión: “*el muerto espera soñando*” (p. 173). Es posible que toda la polución y las vidas tiradas a esas aguas hayan creado seres míticos, fuerzas

oscuras, dioses que estaban soñando o muertos (“creo que es lo mismo el sueño y la muerte”, pero que de pronto se han despertado (¿para vengarse?). Es notable la potencia que Enriquez otorga a las acciones del cotidiano, a los paisajes, a las banalidades que forman la rutina, a las acciones impensadas, mecánicas, ejercen poderes invisibles. Hay noticias de la realidad circundante y hechos cotidianos que se asemejan o superan cualquier cuento de terror. Las crueldades en los cuentos de Silvina Ocampo encuentran inspiración en hechos noticiados o narrados por personas cercanas a ella, en las creencias y relatos populares, aspectos que sin lugar a duda son llevados en cuenta en la escritura de Enriquez.

Además de las convergencias ya nombradas, hay un nexo más que une a las autoras contemporáneas a Silvina Ocampo: la escritura ocampiana fue desafiante por su aspecto inusual, no se encajaba en las corrientes de la revista *Sur*, durante mucho tiempo la intentaron sellar como escritora del género fantástico, pero el concepto de Todorov en los años setenta asociaba el género al asombro generado en el lector, ya que “el miedo era una forma de cuestionar la infalibilidad del orden racional: ocurre lo que no puede ocurrir, lo imposible deviene posible, sin violar el orden científico de la realidad se le hace una zancadilla y se le obliga a ceder” (ALAZRAKI, 1990, p. 25). Ese rasgo contemplaba una buena parte de los cuentos escritos en el siglo XIX, pero no daba cuenta, y sigue sin hacerlo, de los relatos ocampianos, como voy a mostrar en el capítulo cuatro. Sus relatos dialogan más con lo que Alazraki (1990) llamó de neofantástico, teniendo el cuidado de advertir a sus lectores que el terreno de los géneros literarios es muy resbaladizo (p. 21), las definiciones son ambiguas, volátiles, lo que produce una Silvina Ocampo, un Jorge Luis Borges, un Julio Cortázar, un Bioy Casares, está bastante vinculado a nuestro cotidiano y los elementos insólitos son parte de nuestra realidad, pero una realidad enmascarada, ocultada por años de costumbres, hábitos, una realidad-esponja, en la cual coinciden maravillas y aberraciones, que se manifiesta a través de metáforas, analogías y alegorías, como los textos kafkianos, que no fueron contemplados en la clasificación del género por no seguir los moldes de los cuentos del siglo XIX:

Kafka, en cambio, quedaba excluido de las antologías que se ajustaban a un criterio estricto y minimalista del género, como la de Roger Caillois. Louis Vax, Tzvetan Todorov coinciden en excluir “La metamorfosis” como espécimen de lo fantástico. El primero concluye que ese cuento, “antes que al género fantástico, corresponde al psicoanálisis y a la experiencia mental... Su aventura es más trágica que fantástica” (1965: 85). Y Todorov aclara respecto al mismo texto: “El discurso fantástico parte de una situación perfectamente natural para alcanzar lo sobrenatural, mientras que ‘La metamorfosis’ parte de un acontecimiento sobrenatural para darle, en el curso del texto, un aire más y

más natural... Kafka trata lo irracional como parte del juego: todo su mundo obedece a una lógica onírica que nada tiene que ver con lo real..." [...] Walter Benjamin había dicho respecto al autor de *El proceso*: "No tenemos la doctrina que las parábolas de Kafka interpretan" (122). Quería decir que sus parábolas trascendían nuestras coordenadas lógicas y que nuestros códigos racionales eran insuficientes para descifrar sus metáforas (ALAZRAKI, 1990, pp. 27-28).

Las autoras de la NNA, así como otras tantas escritoras latinoamericanas que empiezan a publicar a fines del siglo XX, bebieron de la fuente kafkiana y también van a hacer uso de esos recursos para representar la realidad narrada. Se aproximan y se identifican más con la definición de Julio Cortázar, quien prefería hablar de "sentimiento de lo fantástico", tal como expresó en una entrevista para la TVE (Televisión española) en 1977¹⁷:

Muchas veces he pensado que si hubiera podido explicar lo fantástico nunca hubiera escrito ningún cuento fantástico. Escribirlos es, pues, mi único comercio con lo fantástico, y tengo que declarar honestamente que el concepto que tengo de este territorio no entra en lo racional. Por eso no es casual que hable siempre de sentimiento de lo fantástico: no es una idea, ni un concepto, es un sentimiento de apertura, esa sensación de percepción de intersticios en lo real, de otras modulaciones de la realidad. Por eso he sido siempre incapaz de establecer con precisión el límite ente lo fantástico y lo real. Mis cuentos son reales, comienzan en su sitio determinado y les pasa a gente como nosotros. En un momento hay la invasión de lo fantástico. Yo la sufro, y el cuento funciona entonces como catarsis. Creo haberme librado de algunas neurosis escribiendo algunos cuentos fantásticos (PEREDA, Rosa María. Julio Cortázar: "Si pudiera explicar lo fantástico, nunca hubiera escrito cuentos". El novelista argentino explica su obra. *El País*, 4 nov. 1977. Disponible en: https://elpais.com/diario/1977/11/05/cultura/247532401_850215.html. Acceso en: 14 dic. 2023).

Sin embargo, ellas van a traer nuevas formas (con relación a los neofantásticos) de "acceder a lo real sin renunciar a ciertas vacilaciones" (BAY, 2016, p. 137). Son escritoras que comparten contextos socioculturales semejantes, en los cuales la hostilidad y la violencia, especialmente hacia los cuerpos femeninos, se hacen sentir en todas las esferas y de múltiples maneras. La escritora y profesora de literatura hispanoamericana Carmen Alemany Bay (2016) utiliza la expresión "inusual" para referirse al estilo de narrar de las escritoras mexicanas del siglo XXI, al nombrar las características en común entre las escrituras producidas por ellas, destaca que son narrativas emancipadas de lo fantástico y del realismo mágico (p. 132) y sobre las escritoras declara:

Ingresan de una manera menos ortodoxa que las anteriores en el universo femenino: inspeccionan otras vías para hablar de la mujer, de su identidad, en un afán intimista y de búsqueda. Se trata de una exploración de la existencia humana desde su ámbito profundo con el fin de penetrar en las esferas más introspectivas de los personajes, dejándolos completamente descubiertos ante el lector. Ellas, y no pocas de las últimas narradoras mexicanas de hoy, hablan

¹⁷Extracto de la entrevista disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=w4-LVYUVdjY>. Acceso en: 14 dic. 2023.

de las mujeres desde una perspectiva de identidad más actualizada y adaptada a la propia evolución de los roles de género (BAY, 2016, p. 137).

Lo que la autora revela en su estudio sobre las escritoras mexicanas Cecilia Eudave y Daniela Tarazona, sirve perfectamente para pensar la Nueva Narrativa Argentina y también la cuentística de Silvina Ocampo, puesto que hay una referencia y un reconocimiento hacia la escritura ocampiana por parte de la nueva generación. Pienso que la clave para el resonar del nombre de la cuentista argentina tiene una fuerte relación con el hecho de producir una escritura en suspenso, inclasificable, que seguía por vías paralelas, guiada por su libre imaginación, que produjo relatos singulares, no había nada parecido producido anteriormente, su estilo diferente que causó desconcierto por parte de la crítica y del público lector, que la dejaron al margen de los reflectores mediáticos, fue también un facilitador, el hecho de no ser una figura central, muchos la vieron siempre como una sombra detrás del brillo de Victoria Ocampo, de Jorge Luis Borges, de Bioy Casares, le permitió escribir libremente, sin la necesidad de compartir e propagandear sus publicaciones, el dejarse de lado le permitió ser una eximia observadora de su tiempo, algo que le resultó muy conveniente dado a su carácter más reservado, como va a aparecer en muchas de sus entrevistas, situaciones que la dejaban muy incómoda porque no le gustaba hablar sobre sí, las entrevistas estaban reservadas a pocas personas, no le gustaba ir a ferias literarias, mucho menos participar de divulgaciones y exposiciones. Todas esas características hicieron con que se crease una imagen excéntrica sobre su persona y su arte. Cabe reflexionar el porqué de su nombre, una escritora del siglo XX que escribió durante el boom latinoamericano de los años sesenta (en aquel entonces ella ya había producido cuentos, poemas, relatos infantiles, pero los nombres más destacados en el ámbito literario eran masculinos: Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar) logra captar la atención y adhesión mientras suenan los nombres y se publican cada vez más escritoras latinoamericanas de la dicha postmodernidad. La escritura ocampiana empezó a tener más atención y estudios dentro de la academia dedicados a su producción literaria en los años ochenta y noventa. Con el paso del tiempo más investigaciones y publicaciones de su amplio repertorio literario han aparecido, hay en la escritura de Silvina Ocampo un frescor, una picardía juvenil, un humor que se renueva con cada generación de lectores. Ninguna etiqueta la contempla del todo, pero veo tonalidades que rozan con lo que Carmen Alemany Bay (2016) llamó de “narrativa de lo inusual” por lo que la investigadora y profesora expone:

La etiqueta de "narrativa de lo inusual" nos permite amparar una literatura que se mueve en baremos no usuales, infrecuentes; pues no hay en sus discursos una intencionalidad explícitamente fantástica aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en la franja que oscila entre lo real y lo insólito, como anotábamos en líneas anteriores, pero que termina por detenerse en lo primero. Una forma de ficción en la que prima la incertidumbre aunque los hechos transcurran en el plano real con transiciones hacia lo onírico o lo delirante; y en ese trance el autor abandona al leyente en su perplejidad, pues esta ambigüedad tiende a provocar la vacilación interpretativa del lector. Sus discursos se nutren de tropos que proceden fundamentalmente de lo poético - analogías, metáforas, comparaciones, alegorías - que les sirven para explicitar de otro modo lo real, una realidad que finalmente vuelve con todo su peso. Este tipo discurso, que podríamos calificar como una evolución, o acaso una variante del neofantástico como argumentaremos más tarde, es un producto de la posmodernidad en el sentido de que se apropian de otros géneros discursivos - hay una voluntad de atravesar géneros una y otra vez y no quedarse fijo en uno. Se ejerce la hibridez discursiva en la que la representación metafórica es solo una necesidad de representación de la realidad que no busca desestabilizarla, y además los personajes son conscientes de estar en ella con leves tránsitos a otras realidades; universos complejos, ambiguos, ante una realidad trastocada por la imaginación o por la desestabilización de quien lo enuncia y que está haciendo una reinterpretación de la realidad a partir de esos parámetros. De ahí que sea común encontrarse con elucubraciones o desdoblamientos para hallar una explicación de la realidad: me desprendo de mí para comprenderme. Se trata de mundos inusuales que son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas (BAY, 2016, p. 135).

Importa decir que en el caso de Silvina Ocampo hay una conexión mayor con el género fantástico, ella misma declaró en diferentes entrevistas (OCAMPO, 2014) que puso de moda en Argentina, junto a sus parceros literarios: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, la literatura fantástica (pasión que se debía a la literatura inglesa) y la novela policial (p. 366). Pero también tenía consciencia de que su cuentística no estaba contenida exclusivamente en ese género literario, sintió ganas de “mudarse”, conformé declaró en diferentes entrevistas del libro “El dibujo del tiempo”, publicado póstumamente (Lumen, Buenos Aires, 2014): “Ahora quiero mudarme, salirme de ella, precisamente por eso, porque está otra vez de moda. El mundo aprendió a inventar tantos argumentos que nos hace, a los escritores, una competencia desleal. Pienso que la realidad es mucho más fantástica todavía” (p. 264). Esa declaración la hizo a fines de los años setenta al crítico literario y periodista Luis Mazas (1939-2022). También en los años setenta, en una encuesta inédita, le preguntaron: “—¿ha participado o participa de algún movimiento, tendencia, o grupo literarios? —Siempre me aterró la facilidad con que se forman esos grupos y luego desaparecen, para reaparecer tal vez en alguna enciclopedia” (p. 201). Lo estático no combina y nunca combinó con Silvina Ocampo, escribió diferentes géneros literarios (así como lo hacen las escritoras latinoamericanas de este siglo XXI, nombradas en líneas anteriores), se destacó en la poesía, como traductora, escribió teatro, novelas,

textos autobiográficos, pero se dedicó mayormente, desde su comienzo, al cuento y sobre ese género comentó:

Yo creo que el cuento es superior a la novela. Como género, digo. El cuento es lo primero que ha existido en la literatura. Existe como Adán y Eva. Como un algo que inicia todo. Es genético, diríamos. Podríamos remendar a la Biblia: “Lo primero fue el cuento”. Para mí fue algo primordial, en mis primeros años. Era lo principal. Yo me formé leyendo cuentos. Y mi imaginación hizo el resto, porque no sólo lo conocía al cuento como género, sino que lo esperaba, lo buscaba por todos los rincones. Crecí buscando algo que sirviera para escribir un cuento (OCAMPO, 2014, p. 340).

Hay una tradición cuentística y fantástica en Argentina, para Patricia Willson (2011, p. 23-36)¹⁸ esa tradición se hace más fuerte a partir del siglo XX con numerosos escritores que la pusieron en práctica y con los más variados textos, que traían características vinculadas al momento histórico que surgieron. En un primer momento la experta trae dos nombres representativos, el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) y el uruguayo, que vivió parte de su vida en Argentina, Horacio Quiroga (1878-1937). Les tocó producir en una época de supervaloración del cientificismo, visto como fuente de todo conocimiento y saber, fue el dominio del pensamiento positivista de fines del siglo XIX; por lo tanto, van a elaborar temáticas que mezclan “elementos cientificistas con elementos del romanticismo tardío, decadentismo (corriente que exalta el goce estético desinteresado y despreocupado), en el caso de Lugones. Ya en Quiroga aparece “el tema del vampirismo elaborado de manera modernista, como muestra el celebrado cuento *El almohadón de plumas*” (p. 32), de 1907. Sin embargo, advierte que a partir de la década de 1920 la literatura fantástica toma otro rumbo con la obra de Macedonio Fernández y de Jorge Luis Borges: “En los textos de Lugones y Quiroga se introducía otra realidad en el mundo real, pero sin que se pusiera en duda la existencia de este último; en los textos de Macedonio y de Borges, la realidad se desintegra hasta transformarse en un vacío” (p. 32). Y el gran desarrollo del fantástico argentino se da en los años cuarenta, cuando “una serie de escritores vinculados de manera más o menos directa con la revista *Sur*” (*Ibidem*). La importancia y el rol de la revista de Victoria Ocampo fueron expuestos anteriormente, pero la experta Patricia Willson, en su texto *Una aproximación a la literatura fantástica*, expone dos miradas críticas sobre *Sur*, que van a aportar cuanto a la reflexión sobre la recepción de la escritura ocampiana, su nombre está conectado a la revista, por más que

¹⁸Texto integral en: *Cuentos fantásticos argentinos: Borges, Cortázar, Ocampo y otros / Jorge Luis Borges ... [et.al.]; con colaboración de Aníbal Fenoglio; ilustrado por Gabriel Molinari; con prólogos de Alberto Manguel y Patricia Willson. - 1a ed. 1a reimp. - Buenos Aires: Kapelusz, 2011.*

ella se saliera con lo suyo, publicó por ese medio, además su apellido, Ocampo, también contenía un peso cultural e histórico.

Objeto, con frecuencia, de una crítica maniquea (Sur como portavoz directo de la oligarquía; Sur como productora de la cultura moderna en la Argentina), esta revista nucleó a un grupo de intelectuales y escritores cuya concepción de la literatura era particularmente afín a la modalidad fantástica de la literatura: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, José Bianco, Carmen Gándara, Enrique Anderson Imbert, Manuel Peyrou, Manuel Mujica Lainez, Julio Cortázar (WILLSON, 2011, p. 33).

La autora del artículo nombra el crítico Jorge B. Rivera (1935-2004), quien reprocha el grupo y el género por ofrecer un “debilitamiento de la posibilidad de comprender la Historia, que en estas ficciones se no ofrece desrealizada y desestructurada en su duración; pero también se diluye la posibilidad de hacer la Historia como proyecto humano” (p. 34), dando a entender que ese grupo se blindó de los avatares de la historia, a través de las técnicas narrativas que anulan la acción humana “por medio del azar, de la fatalidad o de la intervención de poderes y mediaciones excéntricas” (*Ibidem*), de acuerdo con el punto de vista de Rivera. Por otro lado, Patricia Willson trae el nombre del profesor, licenciado por la Universidad de Buenos Aires, Andrés Avellaneda, para hacer un contrapunto con las ideas del crítico anterior, él asocia la rápida propagación de lo fantástico en territorio argentino a las influencias de la obra kafkiana y de la estética surrealista, eso por un lado; por otro, a la “existencia de un grupo homogéneo de escritores argentinos dedicados al cultivo del fantástico”:

Según Avellaneda, más allá de las diferencias individuales de técnicas, fuente y objetivos artísticos, esos escritores, durante la década de 1940 y la siguiente, conforman un grupo cuya producción circula en espacios de legitimación cultural, por ejemplo, la revista *Sur* y el diario *La Nación*. En este circuito y en relación con otros espacios, esta concepción busca imponerse como proyecto de interpretación de la realidad, oponiéndose a otros proyectos, que intenta sustituir. Pero además, a partir de mediados de la década de 1940, el fantástico –junto con el policial– se identifica como la respuesta formal de ciertos intelectuales de la corriente liberal a lo que constituía el cierre de un ciclo y la apertura de otro, amenazador del orden establecido y, por ende, de sus intereses: el advenimiento del peronismo (WILLSON, 2011, p. 34-35).

Como fue visto, la revista *Sur* estaba comprometida con la cultura argentina, Victoria Ocampo idealizó un intercambio cultural interoceánico y fue muy exitosa en lo que se propuso, obviamente, como toda creación humana, pasible de críticas y de sentimientos antagónicos. Su postura vanguardista no le permitió dialogar con vertientes nacionalistas del pensamiento, tampoco con políticos simpatizantes del totalitarismo, del fascismo.

3. LA FUERZA ENUNCIATIVA EN LOS CUENTOS OCAMPIANOS Y LA ESCRITURA FEMENINA

En su ensayo *La risa de la medusa*, de los años setenta, la ensayista franco-argelina Hélène Cixous ya declaraba que las mujeres “tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidad, es decir, de la infinita y móvil complejidad de su erotización, las igniciones fulgurantes de esa ínfima-inmensa región de sus cuerpos, no del destino sino de la aventura de esa pulsión” (CIXOUS, 1995, p. 56). La pulsión, la extensión del ser tiene que ver con un alejarse de sí misma y arriesgarse a ir hacia el otro, a ser lo que no es. Escribir es trabajar en ese recorrido, meterse en otros cuerpos, dar voz a otras almas. La escrita femenina tiene que ver con el desarraigo, la capacidad de donarse, descentralizarse, en la cual se lanza a la emoción incontrolable, que escapa a los márgenes, libre de la racionalidad controladora. La crítica chilena Nelly Richard, en el artículo *¿Tiene sexo la escritura?* (1994), trae el concepto de bisexualidad para la escritura, en el sentido de no detenerse en un solo cuerpo, en un solo sexo, lo femenino más allá de los límites corporales. Las dos pensadoras hacen una resalta cuanto a la diferenciación entre escrita masculina / femenina, la distinción no tiene que ver con rasgos biológicos, no es corpórea, tampoco sexual, sino que tiene mucho más que ver con una estrategia, independiente del sexo de quien produce el texto, la “feminización del texto” se da cuando la escrita exceda “el marco de la retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad), para desregular la tesis del discurso mayoritario” (Richard, 2003, p. 132). Como me dejó atrapar por los movimientos feministas de este siglo, especialmente los que fueron ganando cuerpo a partir de las voces callejeras de 2010 en adelante, aquellos denominados por Heloísa Buarque de Hollanda (2018) de “cuarta ola feminista”, veo el cuerpo como una herramienta de expresión, de protesta, de manifestación. Entiendo también que en los cuerpos femeninos se han proyectado, manifestado e impreso abusos por parte del discurso dominante, el masculino, además, forman parte de una larga y triste historia de objetificación y sumisión. Veo en las escritoras nombradas en esta tesis, especialmente en la escritura de mi fuente de inspiración y motivación, la cuentista argentina por excelencia, Silvina Ocampo: la performance corpórea que sirve de crítica,

más hacia una clase social, la burguesa, y desestabiliza el discurso normativo, así como la presencia de cuerpos que fluyen, se diluyen, se transforman en y con otros, a través de una escritura libre e indomable, existencias que se hacen y se sienten múltiples. Los personajes y narradores de Silvina, especialmente los femeninos, nos conducen a excavaciones cargadas de sentimientos fuertes, “que funcionan así: explotan la cronología” (FERRANTE, 2017, p. 114). En los cuentos ocampianos abundan las trayectorias circulares, sujetos dobles, relato dentro del relato, cambio de voz narrativa, ambigüedad, esos se valen de diferentes estrategias narrativas, además de dar voz a sujetos no comunes, al margen: niñas, niños, mucamas, modistas, mujeres de todo tipo y clase social.

Después del desconcertante *Viaje olvidado* (1937) y de la polémica reseña de su hermana mayor, Silvina sólo vuelve a publicar otra colección de cuentos transcurridos once años, cuando lanza *Autobiografía de Irene* (1948). Un texto más alineado con la corriente formalista borgeana dentro de *Sur*, así como sus colecciones de poemas publicadas al comienzo de 1940, publicaciones más en sintonía con el bien escribir, tan cobrado por Victoria Ocampo en la reseña de 1937, son textos que le van a rendir un mayor reconocimiento por parte de la crítica. Sin embargo, se aleja de la espontaneidad sus primeros cuentos:

En *Autobiografía de Irene*, la búsqueda singular que la literatura de Ocampo desencadena en *Viaje olvidado* se desvía de los propósitos inmanentes que la impulsan para orientarse en un sentido ajeno y exterior, en el que se debilita notablemente su fuerza de invención inicial. El libro puede leerse, en primera instancia, como una respuesta demorada al desafío con que su hermana le abre las puertas del reconocimiento literario (PODLUBNE, Judith. *Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Beatriz Viterbo Editora, Universidad Nacional de Rosario, 2011, p. 294).

Los cuentos de *Autobiografía de Irene* rompen de inmediato con el ritmo de la colección anterior, los cuentos inaugurales, que son cortos e impactantes. Hay más páginas y el estilo se hace más verbalizante, aparecen referencias a personajes y textos clásicos latinos, como en el cuento *Epitafio Romano*: Virgilio, Plauto, Venus Verticordia. La trama gira en torno a la pareja Flavia y Claudio Emilio, crece un clima de desconfianza y traición, el esposo es devorado por pensamientos e imágenes de la esposa traicionándolo. Los diálogos entre la pareja revelan un tono filosófico, con inquietaciones humanistas, como lo anuncia la voz narradora: “Como los senderos de un jardín que se alejan o se acercan arbitrariamente, formando modestos laberintos, muchas escenas, muchos diálogos se repetían entre Claudio Emilio y Flavia:” (OCAMPO, 2022, p.91). Al leer ese techo es imposible no pensar en el cuento borgeano *El jardín de los senderos que se bifurcan*, que

está en el libro *Ficciones*, publicado a principio de los años cuarenta. A continuación, la pareja entabla una charla sobre los hechos repetitivos que insisten en acompañar la existencia, la imprecisión, la no permanencia. Dice Flavia a Claudio Emilio:

- Para un enamorado, el encuentro y la separación transforman los minutos, las imágenes, las palabras. No podemos conservar intacto ni el recuerdo de un momento porque el recuerdo va siendo recuerdo del recuerdo: de un recuerdo apasionado o indiferente que siempre es inexacto.
- Se repiten los hechos con extraña insistencia. Con temor de perderse, las formas se repiten en ellas mismas: en la hoja del árbol está dibujada la forma de un árbol en miniatura; en el caracol, la terminación del mar con sus ondas sobre la playa; en una sola ala, imperceptibles alas infinitas; en el interior de la flor, diminutas flores perfectas. En las caras se reflejan las caras más contempladas. (OCAMPO, 2022, p. 91).

Además de los diálogos filosóficos, hay una mirada satírica hacia las tragedias, el humor cargado de ironía por detrás de las propuestas del narrador, quien cuestiona el lector en momentos claves de la narrativa, es lo que conduce al desenlace, el cual queda a criterio del lector: “La antigüedad propone tres finales para esta historia:” (*Ibidem*, p. 93). Sin embargo, la aproximación hacia los textos borgeanos se limita al lenguaje y a la estética, una vez que se percibe la agresividad cómica típica de los textos esencialmente ocampianos. Un humor que delata códigos sociales criticables, condenables. En el cuento analizado, lo narrado desafía el discurso ideológico dominante, el de la supremacía masculina, que refuerza hábitos para colocar la mujer en una posición subalterna dentro de la sociedad, “tanto legalmente, económicamente como política y culturalmente.” (ESPINOZA-Vera, 2010, p. 3). Aunque Silvina Ocampo nunca se haya declarado abiertamente feminista, es lo señalado por muchos de los estudiosos de sus obras, tal como la autora nombrada, y lo que declara en diversas entrevistas, es justamente a través de su escritura que se puede apreciar la subversión femenina: por el lenguaje empleado, las parodias, los finales ambiguos, cargados de ironía, lo grotesco expresado por sus protagonistas y narradoras. En el caso del cuento en cuestión, la voz narradora expone Claudio Emilio al ridículo, revelando sus contradicciones y conclusiones absurdas. En los tres primeros párrafos el complemento “atormentado” aparece dos veces mientras el narrador describe al personaje, pero, junto con el tormento y la melancolía atribuidos al caballero romano, aparecen rasgos de belleza y rigurosidad. El narrador reproduce hablas de un hombre que discursa sobre la debilidad de la tristeza y del amor, aventajándose de no rendirse a esas emociones, que según él son para los débiles y desdichados: “Puedo atormentarme, pero sin tristeza. La tristeza pertenece al tedio que sienten los débiles o los niños’, solía decir a sus amigos” (*Ibid.*, p. 89). La descripción sigue con los escudos usados por Claudio, él alega que la intelectualidad y la creatividad mantienen al hombre

virtuoso, y la virtud es para aquellos que alejan a la tristeza y al amor: “Con frecuencia citaba a Plauto: ‘Para ignorar el amor, para tenerlo apartado, para abstenerse de él, todos los procedimientos son buenos. Amor nunca seas mi amigo’” (*Ibidem*). Sin embargo, a lo largo de la narración se revela toda su inseguridad y fragilidad, es devorado por los celos que siente por su esposa Flavia. De hecho, Silvina parece apropiarse de la estética de los textos clásicos para luego revelar al lector una especie de parodia, pero a su vez, justamente por la genialidad de la autora, por detrás de cada línea, en la cual mantiene la estética, la forma, hay una palabra o pensamiento que desentona, que critica, que se burla y que resulta gracioso, sin que se espere por ello: “Con una sonrisa escéptica asistía a las fiestas religiosas; todos los años veía a los fieles arrojar sobre las aguas del Tíber (para aplacarlas) treinta maniqués vestidos. Protestaba: «Para aplacar la violencia de las aguas ¿no sería más eficaz y económico arrojar treinta mujeres verdaderas?»” (*Ibid.*, p. 90). Claudio Emilio desea arrojar al río mujeres de carne y hueso, en su discurso está la voz que necesita reforzar superioridad, demostrando desprecio y dominio hacia los cuerpos femeninos, enloquece al pensar que el cuerpo de su Flavia pueda ser disfrutado por otros hombres: “¿Qué falso candor ofrecía a otros hombres? ¿Qué inventadas confianzas entregaban sus labios?” (*Ibidem*). Una lectura actual invita a pensar sobre la objetificación de la mujer, el tono crítico ocampiano es evidente: el esposo está convencido que su esposa le es infiel, los códigos sociales indican que necesita comprobar su masculinidad, su superioridad, ¿la mata?, ¿manda matar a los amantes?, son cuestiones levantadas por el narrador. Al final, él opta por encerrarla en una granja y, sobornando a un par de personas, la mantiene prisionera, prende fuego a su propia casa de Roma, salva a sus hijos y anuncia la muerte de Flavia, mostrando una urna con las supuestas cenizas. El nombre Claudio no es aleatorio, es una alusión al emperador romano Claudio I, casado con Mesalina, quien pasó a la historia “convertida en el símbolo de la mujer infiel y ninfómana” (MONTERO, 2006, p. 21), otra mujer que pasa a ser recordada por sus actos “teñidos de valores sexistas” (*Ibidem*). El tono narrativo es muy irónico porque juega con una aparente superioridad del personaje masculino, referencia a lo ocurría con los héroes clásicos, pero lo que se siente es una crítica hacia la disimulación masculina para tratar de mantener siempre un aire superior frente a los demás, especialmente una superioridad frente a las acciones y cuerpos femeninos, sin posibilidad de revelar la fragilidad, la vulnerabilidad de las emociones. Cuestiones que han colaborado para construir modelos sociales, tanto femeninos como masculinos, que tanto se discuten hoy día, acciones que se nombran y se reconocen como nocivas, como la masculinidad tóxica (calcada en el

molde patriarcal, que reproduce mitos, como el que prohíbe a los chicos de llorar o de demostrar debilidad) para construir un modelo más justo e igualitario, en el cual exista una conexión con el feminismo y la igualdad de género, despojando la masculinidad para luego redefinirla. Imposible, actualmente, leer al cuento de Silvina y no pensar en cuestiones como esas, por más que la recepción de entonces haya asociado las publicaciones de ese período, de *Autobiografía de Irene*, a una mayor aproximación con sus pares literarios, Borges, Bioy, hay fragmentos desafinadamente ocampianos, que brindan al público lector las bromas cargadas de críticas y humor desconcertantes.

El carácter satírico que le da al cuento analizado va a aparecer con más fuerza aún en sus últimos cuentos, los de la colectánea *Cornelia frente al espejo*, de 1988, como “Jardín de infierno”, que hace una parodia de Barba Azul (de Perrault), y “Miren cómo se aman”, que parodia el cuento “La bella y la bestia”. Lo que hace notar Espinoza-Vera (2010) es que en esos textos Silvina hace una inversión de los roles femenino y masculino: “En el texto ocampiano, las víctimas son los hombres y no inocentes doncellas; el poder de Barba Azul le ha sido otorgado a la protagonista femenina” (p. 13), por ejemplo. Bárbara, la protagonista que carga en su nombre una referencia al personaje folclórico, es quien colecciona exmaridos muertos en el cuarto “vedado” del castillo. La víctima, el marido actual, cae en la tentación, lo superan los celos y la curiosidad, y, aprovechando otro momento de ausencia de su esposa, se acerca al lugar prohibido y después de un intento frustrado logra abrir la puerta. Al principio no logra ver nada, pero no tarda en ver “seis cuerpos de varones colgados del cielo raso” (2022, p. 804), de tanto temblar deja caer la llave en el piso, que se mancha de rojo y no consigue limpiarla con nada, ningún producto quita el color. Después de esa escena viene el párrafo siguiente y en pocas líneas el final se revela: corto, ambiguo, sorprendente.

“Ella entró como siempre y, con el mismo ímpetu, pidió las llaves. Pero su marido no estaba. Alarmada, fue al cuarto donde las encontró. Abrió la puerta, en un papelito pegado a la pared pudo leer: «Aquí estoy. Colgado entre otros jóvenes. Prefiero esta compañía. Tu último marido».
(OCAMPO, 2022, p. 804)

Volviendo a *Autobiografía de Irene* (1948), el libro que le sigue a *Viaje olvidado* (1937), guardadas las particularidades señaladas, se puede inferir que en los años cuarenta hubo una mayor identificación literaria, por parte de Silvina, con el grupo de intelectuales que la rodeaban. En 1940 oficializa su unión con Adolfo Bioy Casares y también publica el libro que escribe junto a él y al amigo Jorge Luis Borges: *Antología de literatura fantástica* (OCAMPO, BIOY, BORGES, 1965). Los tres escritores se reunieron en una noche de 1937 y seleccionaron lo que les parecían los mejores cuentos fantásticos y, según

el prólogo, “uno de nosotros dijo que si los reuniéramos y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, obtendríamos un buen libro” (p. 14). Para ellos las ficciones fantásticas son “viejas como el miedo y anteriores a las letras” (p.7). Once años después de *Autobiografía de Irene* (1948), Silvina vuelve a publicar una colección de cuentos que reencuentra la ambigüedad y originalidad de *Viaje olvidado*, lanza *La furia y otros cuentos* (1959), justamente la colección elegida para hacerse conocida del público brasileño, lo que no puede ser considerado una coincidencia, como se hará notar en el próximo capítulo, que enfoca en los textos traducidos y publicados en Brasil, el primero en 2019 y dos años después llega *Las invitadas*, texto de 1961 (que también lleva dos años de la publicación anterior en su lengua original) en el 2022, ambos textos de la editorial *Companhia das Letras*. En Portugal los dos libros fueron publicados por la *Antígona: A Fúria e Outros Contos* (2021) y *As Convidadas* (2022), traducidos por Guilherme Pires. En enero de 2023 esa misma editorial portuguesa (fundada 1979: *Uma conspiração permanente contra o mundo. Desde 1979 a empurrar as palavras contra a ordem dominante*. De ese modo se presenta la editorial en su sitio de Internet, un lema que combina con la escritura de Silvina Ocampo, que con las palabras le da vuelta al orden dominante, lo desestabiliza con osadía) publica *A promessa* (Antígona, 2023), una novela ocampiana que se publicó póstumamente en Argentina, en el 2010. Silvina la empezó a escribir en la década de 1960 y sólo la terminó a fines de los ochenta, cuando ya tenía síntomas del Alzheimer. Según lo informado por la editorial, se trata de un libro sobre “la fragilidad de la memoria y la ilusión de la identidad, a la deriva de un océano de recuerdos”¹⁹.

También refuerza la idea de una escritura que critica el orden normativo, el hecho de que la cuentista argentina haya estrenado con una obra (*Viaje olvidado*) que contiene rasgos vanguardistas, una vez que, para el pensador de la estética de la recepción, Jauss (2011, p. 82), el arte sirve para contrariar expectativas, provocar emancipación, lo que lo lleva a valorar los movimientos de vanguardia del siglo XX. Afirma que con la vanguardia el arte recupera su papel cognitivo. La experiencia estética hace brotar una visión renovadora y más completa de la realidad, alejando una visión dominante del mundo. Además, para el teórico alemán, el arte de vanguardia, por ser esencialmente

¹⁹ CIPRIANO, Rita. **Único romance da escritora Silvina Ocampo publicado em Portugal**. 2023. Disponible en: <https://observador.pt/2023/01/11/unico-romance-da-escritora-argentina-silvina-ocampo-publicado-em-portugal/>. Acceso en: 7 jul. 2023.

experimental, espera contar con la participación del público. Dentro de la narrativa de Silvina Ocampo se encuentran elementos estéticos asociados a las vanguardias europeas, que impactaron las producciones hispanoamericanas a partir de 1920: “fenómeno que redefine absolutamente la práctica artística posterior” (VALCÁRCEL, 1997, p. 22). Su libro inicial, *Viaje olvidado* (1937), conduce el lector al mundo arenoso de los recuerdos, aunque los ambientes sean concretos (casa, plaza, calle, edificio), la construcción de la escritura ocampiana está llena de pasajes secretos, que conducen a otras dimensiones, que desestabilizan, que movilizan:

Para entrar a esta morada se precisa el reconocimiento de que allí hay verdaderamente una casa o un campo, o una ciudad o un mundo. Es decir, otra dimensión, un hábitat especial que impulsa a atravesar sus redes textuales en prosa o en verso pero, siguiendo en todo momento, el registro tenaz y fiel de que se trata de una experiencia de escritura. Un viaje de entrada, un “viaje iniciático”, un pasaje a esa otra realidad que es la literatura y su capacidad de recibir y sorprender a sus “invitados” ya sea con ropajes de terciopelo, “vestiduras peligrosas” o un “detallado grotesco de entrecasa” (DOMÍNGUEZ; MANCINI, 2009, p. 38).

La cuentista explícita, a través del lenguaje (exageradamente grotesco, cruel, violento, que salen de las voces narrativas y narradas) el desorden interior, psicológico. Su fuerza inventiva conduce el lector a lugares no señalados, inclasificables, aunque muchas veces partan de sentimientos nombrables (celos, rencor, venganza, amor) y objetos psíquicos estudiados, denominados. La inventividad ocampiana elimina las señales amortiguadoras, hace brotar el asombro. El texto de la también escritora, crítica, estudiosa y amiga de Silvina Ocampo, Sylvia Molloy (1938-2022), intitulado *Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje*, publicado en la revista *Sur*, nro. 320, en octubre de 1969, indica que la cuentista elige la falta de límite a través de una exageración verbal, un formato paródico para exponer, agotar, un relato y un *yo* que se diluyen, se “desdibujan”, se lanzan fuera de ellos (MOLLOY, 1969, p. 20-23). Una huella percibida prematuramente en la reseña de Victoria Ocampo: un *yo* que se disfraza de sí mismo. La exageración también se hace presente en los personajes ocampianos, especialmente los infantiles y femeninos. MOLLOY (1969) afirma que es imposible hablar de un “mundo infantil” en los relatos de Silvina Ocampo, una vez que los niños están cargados de crueldad, violencia, monstruosidad, “despojados de los inocuos atributos de la niñez. De ella sólo conservan el privilegio de la exageración” (p. 22). Lo mismo se puede pensar sobre las mujeres ocampianas, son figuras desnudadas de las convenciones:

La exageración de Silvina Ocampo corroe sistemáticamente estructuras y lenguaje tradicionales: es obvio señalar que a la vez denuncia las convenciones

que rigen la visión de mundo que los origina. No hay para estos relatos una salida, una asimilación a la “realidad”, decorosa. Una vez sometidos a las acrobacias éticas y lingüísticas que les impone la autora pierden la posibilidad de volver, como las tragedias, al orden tranquilizador del que se han alejado. (MOLLOY, *Sur*, nro. 320, 1969).

Las niñas de Silvina Ocampo se alejan de lo convencional, tal como se ha dicho anteriormente, como lo demuestra Fulgencia, del cuento “Día De Santo”, de la primera colección de relatos: *Viaje olvidado*. El relato es sobre dos amigas que vivían en mundos muy distintos y distantes, pero las unía la diversión de frecuentar el universo ajeno, el de la otra, en el cual otra vida es posible. En el caso de Fulgencia, que era rica, le fascinaba la libertad y los juegos, sin juguetes, al aire libre junto a Celinita, “porque ella sola llevaba en la frente un nimbo lacio de pobreza, porque sabía subirse sobre los árboles mejor que nadie, y porque vivía en una casa vieja y despintada, con plantas verdes en el techo” (p. 66). La primera, con todo, no quería lo que tenía, vivía llena de recuerdos de otra casa, la de la quinta Las Glicinas, donde nació y donde podía aventurarse más, fugarse de su vida de hija única y llena de cuidados, que “despertaban venganzas aviesas” (p. 67). Un día decidió esconderse detrás de un bote, sabía que la iban a buscar con desesperación. El jardinero, la niñera y la madre la buscaron por horas y por todos lados, mientras la niña seguía escondida detrás del bote escuchándolos. Escuchaba el llanto de su madre, quien “mirando las aguas marrones del Tigre” gritaba: “¡Dónde está mi hija!”. Y la niña oía todo, “Fulgencia apretaba los remos del bote, cómplice de su risa que iba disminuyendo. Ya no se atrevía a resucitar ante los ojos asombrados de su madre” (*Ibidem*). La voz narradora no precisa el momento en que el jardinero la encontró (pero se puede deducir que ya era noche oscura), incluso el verbo usado no es “encontrar”, sino “descubrir”: “Fulgencia se creyó perdida y después muerta en sus lágrimas; hizo movimientos ahogados entre las ramas de bambú hasta que la descubrió el jardinero”, lo que refuerza la picardía, se encuentra lo que está perdido, pero ella estaba escondida. Había una satisfacción, por parte de la niña, en la agonía pasada por su madre, la venganza de la hija sobreprotegida. La amiga pobre, Celina, intentó vanamente hacer lo mismo en su casa, pero vivía en un lugar demasiado pequeño para lograr esconderse, además tenía muchos hermanos, era una más. Vivía anónimamente en su propio hogar, no la buscaron ni en su cumpleaños, nadie la llamó, ni la madre, que estaba ocupada cocinando y sólo escuchó su nombre porque “venían a buscarla para jugar con Fulgencia” (p.68). Sin embargo, la anulación de Celina no para por ahí. Era el día de su cumpleaños, cumplía siete, y quería ser notada, pero nadie la llamó o buscó. Pensó que, por ser el día de otra santa, Santa

Cecilia, una vez que nadie había escuchado hablar de una Santa Celina (“debía ser una santa anónima que no figuraba en los libros de misa ni en el calendario”), sería más difícil recordarla. Para completar, cuando se encontró con su amiga rica lo primero que le dijo es que era su cumpleaños y Fulgencia le pregunta, ya dándole una respuesta, si era su cumpleaños o el día de su santo: “si es tu santo, entonces no vale. Celinita no sabía y se resignó a perder su cumpleaños para quedarse con la soledad del santo” (*Ibidem*). El cuento termina en un ambiente obscuro de la casa, las niñas bajan al sótano y ya era noche, un lugar lleno de objetos olvidados, abandonados, hay una atmósfera de sueño. Allí encuentran una muñeca sin ojos, “una muñeca definitivamente nueva a fuerza de ser vieja, tiznada de golpes y desteñiduras, que se llevaron repartiéndosela en los brazos”. Cuando salieron del sótano y apagaron la luz, en ese ambiente completamente oscuro, “un firmamento de pizarrón negro. Dos pupilas brillaban: las pupilas sueltas de la muñeca ciega volaban en busca de sus ojos”. Se trataba de la muñeca preferida de Fulgencia, la niña la reconoció, dato informado por la voz narradora, también informó que la muñeca era sonámbula, “que bajaba en el ascensor hasta el sótano y paseaba sus ojos por las ventanas vacías...”. El cuento trae un ambiente conocido, el ambiente doméstico, pero a su vez, en ese lugar ordinario, del cotidiano, brotan fenómenos fantásticos, situaciones grotescas, violentas, los seres se diluyen y se transforman en otros. Muñeca y niña se confunden, así como niña y santa. ¿Quién es la sonámbula, Fulgencia o el juguete? Sin embargo, Celinita sabía cómo era sentirse olvidada, tal como el juguete abandonado, tirado. La pobreza fascina Fulgencia, ¿será Celinita su juguete vivo, su llave para un mundo encantado de libertad? Como ya fue dicho anteriormente, lo fantástico en los relatos de Silvina Ocampo está en el mundo desvelado, al quitar los velos de la civilidad forjada por años de cultura, se perfora la realidad de fachada y lo revelado inquieta, sorprende, se hace sentir de verdad, por ser profundamente humano, a través de un lenguaje que no se explica por la lógica racional, una vez que la realidad ocultada evidencia aberraciones, monstruosidades, lo sobrenatural no asusta, sino está integrado en lo cotidiano y refleja emociones, intenciones humanamente familiares.

No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural —como se propuso el género fantástico en el siglo XIX—, sino esfuerzos orientados a intuir y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida. Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación “neofantásticos” para este tipo de relatos. Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*. (ALAZRAKI, 1990: p. 28).

Los cuentos ocampianos son difíciles de encasillar en un único género o corriente literaria, dada la complejidad y ambigüedad de la escritura de Silvina, sumando las diversas fuentes e inspiraciones artísticas que fomentaron su vida privada y literaria. En Brasil, los estudios de Rafael Guimarães imprimen en todos sus textos (desde la tesis de 2013, pasando por el ensayo de 2020 y el capítulo del libro organizado por el grupo de investigación *Mujer y Literatura* de la Universidad de Caxias do Sul –UCS–, en 2021) refuerzan el carácter limitador de encasillar la producción literaria ocampiana en un único género porque son más de cinco décadas dedicadas a la escritura, siete colectáneas de cuentos y otros textos narrativos publicados póstumamente. Según el investigador, el hecho de que la mayoría de los estudiosos la consideren una autora del género fantástico se debe al gran número de relatos “cuya trama se desarrolla en una atmósfera marcada por lo insólito, la extrañeza y por la anormalidad” (EISINGER GUIMARÃES, Rafael. *Os limites do fantástico na escrita de Silvina Ocampo*. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert et al. **Contos insólitos de mulheres latino-americanas. Entrelaçamentos teóricos e críticos**. Caxias do Sul: UCS, 2021, p. 90). En ese mismo texto el autor hace un estudio sobre el concepto y las clasificaciones del género fantástico, desde el aporte de Todorov, autor búlgaro que en los años setenta logra, inicial e inéditamente, definir lo fantástico, pasando por los aportes posteriores y de autores que enfocaron las investigaciones en el contexto latinoamericano, que además abrazaron de forma más completa las complejidades definitorias, tales como “Ana María Barrenechea (2007), Flora Botton Burlá (2003), Jorge Luis Borges (1967), Jaime Alazraki (2007) y Rosalba Campra (2016)” (*Ibidem*). Es esencial que estudios como el nombrado se propaguen por nuestro país, así Brasil, por lo menos de forma inicial, puede tener una idea de la heterogeneidad enunciativa de la autora argentina y el público lector puede percibir el deslice que fue ignorar toda la riqueza y variedad de su obra durante décadas. Más allá del carácter fantástico, que es innegable en su ficcionalidad, hay una variedad de temas, cuestiones, géneros y estilos, apuntados en el texto supra citado:

[...] Ocampo transita por distintas temáticas, que vão das questões relacionadas à opressão das mulheres, à problematização da ideia da infância como algo marcado pela singeleza e pela inocência, passando por uma reflexão sobre as relações entre seres humanos e animais. Diversificado também é o repertório de gêneros e estilos dos quais a autora se apropria, valendo-se tanto de narrativas que atualizam o gênero fábula quanto de tramas apresentadas a partir de uma perspectiva realista [...] (GUIMARÃES, 2021, pp. 89-90)

Por tratarse de una escritora con un estilo fluido y heterogénico, es un excelente ejercicio hacer aproximaciones y diálogos con las más variadas corrientes, géneros e

interpretaciones. Fue puntero el ensayo escrito por el autor nombrado arriba, en el cual analiza los rasgos del género gótico en la narrativa fantástica ocampiana, de ese modo actualiza y redimensiona ese tradicional género literario llamado fantástico (GUIMARÃES, 2020, p. 2).

Silvina fue una mujer que experimentó diferentes expresiones artísticas, su primera inclinación fue la pintura, tomó clases con el maestro surrealista Giorgio di Chirico, en París, ciudad donde se juntó con el grupo de jóvenes pintores argentinos, “grupo de París”: Horacio Butler, Xul Solar, Luis Saslavsky, Petit de Murat, Norah Borges (IZAGUIRRE, F., Belén, 2017, p. 26). Aunque haya abandonado, paulatinamente, la carrera pictórica, mientras descubría su fuerza expresiva en la escritura, a fines de los años treinta y comienzo de los cuarenta, no hay duda de que llevó lo aprendido y observado junto a los maestros de Chirico y Fernand Léger (representante del cubismo) a su narrativa: ver más allá de lo que se acostumbra ver, como en un cuadro surrealista, pero con los elementos que suelen acompañar la habitual realidad, como los muebles de una casa, las herramientas rutinarias, los parques y plazas reconocidos, por ejemplo. Sin embargo, el lector es invitado / provocado a mirar más allá de lo visible / representado, como lo hizo René Magritte (Bélgica 1898-1967) con sus famosas pipa y manzana acompañadas de las descripciones: *Ceci n'est pas une pipe / une pomme* (“esto no es una pipa / una manzana”), respectivamente. En la escritura de nuestra cuentista, la realidad representada diverge del modo naturalizado de representación. Los espejos, en su poética, no reflejan la imagen mimética, sino las distorsiones, lo oculto, un doble desconocido, metamorfoseado. “Por lo general los personajes de Ocampo miran a través de/sobre superficies y pliegues de diversa naturaleza que complejizan su relación con la realidad y suspenden su aparente transparencia” (MARANGUELLO, Carolina, 2015, p. 235). Abundan los vidrios, las claraboyas, las pupilas (de personas, de insectos, de juguetes), los ya nombrados espejos, las aguas, la luna y su reflejo. La convergencia pintura y escritura está extensamente registrada en diversos textos y estudios sobre la literatura de Ocampo, el registro aquí refuerza el lado vanguardista de la escritora, que con su escritura que dice lo indecible y lo decible también, porque su trabajo considera todo pasible de registro, toma en cuenta los objetos y manifestaciones cursis, banales, los secundarios; así como los prestigiosos, los sublimes y a su vez los temibles, los terribles, Silvina se apropia de todo y lo cuenta sin prejuicios y cobardía (MOLLOY, 1978, p. 241). Quita el lector de su pasividad, de su modo costumbrista de ver y vivir. Para las lectoras hay un

placer especial en escuchar las voces femeninas, de los niños, de las trabajadoras, de los empleados, de los alocados, y verlos exceder los límites impuestos, perturbando o alterando el orden “normal”, convencional. La subversión puede generar un desenlace trágico, como en los cuentos “Voz en el teléfono” y “La boda”, relatos que ponen en destaque los niños Fernando y la narradora de siete años, respectivamente, esos niños son personajes de la colección de cuentos *La Furia* (1959), la cual será analizada a continuación. Ambos se atreven a interferir en el mundo adulto (del cual son excluidos) y sobre ellos recae una especie de maldición. Son ejemplos de dos temas recurrentes en los relatos cortos de Silvina: “la violencia y la crueldad, en general practicadas por personajes infantiles o adultos que actúan de forma ingenua; la problematización de la condición femenina y la reflexión sobre el acto de narrar [...]” (EISINGER GUIMARÃES, Rafael. *Os limites do fantástico na escrita de Silvina Ocampo*. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert *et al.* **Contos insólitos de mulheres latino-americanas. Entrelaçamentos teóricos e críticos**. Caxias do Sul: UCS, 2021, p. 103).

4. RELATOS ELEGIDOS DE *LA FURIA Y OTROS CUENTOS* Y DE *LAS INVITADAS*: TEXTOS PUBLICADOS EN BRASIL

4.1. *La Furia y otros cuentos*

La colección *La Furia y otros cuentos*, de 1959, contiene treinta y cuatro relatos, de los cuales elegí diez para analizar con la atención que cada uno merece, es intención que esta lectura se convierta en una invitación (en una influencia, para usar un término más ocampiano) para la lectura de los demás relatos. Me fue preguntado por qué no escribí la tesis, o por lo menos este capítulo, en portugués, puesto que reflexiono sobre la recepción de Silvina Ocampo en territorio brasileño, es un punto para tener en cuenta y quizá en un futuro convenga traducir y utilizar los relatos traducidos para abarcar un mayor número de prácticas lectoras en mi país. La cuestión parte de mi contacto con la obra ocampiana, la leí por primera vez en su lengua original, nuestra relación se estableció desde el principio en español, nos hicimos íntimas en ese idioma, fue natural empezar a hablar de y con ella en una lengua que tenemos en común (el español es mi segundo idioma). Cambiar de idioma sonaría artificial, tan artificial como empezar a hablar inglés con mis familiares, con los cuales siempre hablé portugués, la lengua que nos aproxima, con la que nos reconocemos. Por esa razón, que tiene que ver con mi bilingüismo y con las relaciones e identificaciones, opté por escribir en español, idioma que me identifica, que me aproxima de Silvina Ocampo. Los relatos elegidos para el análisis tienen en común el impacto, por la extrañeza e inquietación que causan en una primera lectura, también porque son lo que llamo de extracto de Silvina Ocampo. Los diez elegidos tienen en común el hilo conductor que per pasa la obra narrativa de Silvina Ocampo: burlar los límites impuestos por una lógica externa que racionaliza el tiempo, el espacio, a través del artificio de la imaginación, que posibilita experimentar, fluir, representar, en el teatro de la vida, otro ser.

Los cuentos seleccionados en *La Furia y otros relatos*, conjugan y combinan estos materiales; el vacío y los límites, el lenguaje, la sexualidad y el sentimiento religioso, la malicia y la percepción infantil aparecen surcando los relatos en composiciones que desafían cualquier intento de estabilizar significados. Toda lógica es contradicha; la dirección de la causalidad, la certeza consecutiva, la noción de totalidad, la referencia en la deixis, la oposición y la semejanza se disuelven y los relatos, sin alejarse de situaciones cotidianas ni de espacios íntimos confiables, acompañan los tropiezos de las reglas de la razón con formas en las que predomina la fragmentación, una sintaxis irreverente y un uso arbitrario de modos y tiempos verbales. Del

conjunto, como por alquimia, resulta una obra que indaga al lector y perturba, quizás, por su cercanía (MANCINI, 1997, p. 271).

“La liebre dorada”

Es el cuento inaugural y trae una atmósfera de fábula, lo que hace con que el lector acepte liebres y perros que hablan, fácilmente vinculado a lo alegórico, pero cuidado, despreocupado lector, la simplicidad puede ser engañosa, como lo advierte Sylvia Molloy (1978). En los relatos de Silvina Ocampo lo aceptable y lo no aceptable aparecen con igual intensidad, lo que “desarma” el lector acostumbrado con la estética de los textos del siglo diecinueve, por ejemplo, arraigados a la idea de verisimilitud. En la escritura ocampiana conviven las “previsibles situaciones literarias a las que nos ha acostumbrado una empobrecida estética de lector y, a la vez, lo que aparentemente no cabe en ellas” (MOLLOY, 1978, p. 245). En el mismo artículo, la autora argentina afirma también que todo lo que el lector no puede o no quiere aceptar “queda relegado engañosamente a la infancia, a la locura, a la ficción, a lo que no pasa” (*Ibidem*). Gran parte de la crítica literaria y de la recepción asocia los relatos de Silvina al género fantástico, lo que, en parte, se confirma, pero sólo si se asocia lo fantástico, lo sobrenatural, a un elemento que da más credibilidad a la realidad narrada, para reforzar lo maravilloso del cotidiano, cuando la cuentista acude a ese recurso es “para recalcar la situación del relato, no para desubicarla sino para darle, paradójicamente, la realidad literaria que reclama” (*Ibidem*). Regresando al primer cuento de *La Furia*, el lector se depara con la descripción de los elementos que componen el escenario, un contexto pequeño burgués, según Molloy (1978), por los detalles revelados: el alfajor, las botellas de vino, el mantel, las tazas, el café, las señoras, la casa de campo, los perros y las razas. Un fondo que trae verosimilitud “contra el cual cobren pleno valor los desvíos a que la autora somete a sus personajes” (p. 247). Los detalles triviales de trasfondo hacen resaltar aún más el lado trágico (o la muerte) de los seres indefensos (la liebre en este cuento, pero se puede pensar en los personajes infantiles también), además, como expone Molloy, de crear la atmósfera real “la acusan de tal modo que la transforman en parodia, en escenario teatral: almacén deliberada en la que los comportamientos adquirirán necesariamente otra dimensión” (*Ibidem*). Una liebre que no es como las demás: “Todas las liebres no son iguales, Jacinto, y no era su pelaje, créeme, lo que la distinguía de las otras liebres, no eran sus ojos de tártaro ni la forma caprichosa de sus orejas; era algo que iba mucho más allá de lo que nosotros los hombres llamamos de personalidad” (OCAMPO, 2022, p. 179). Una liebre con personalidad, que tiene alma, que es cómplice de Dios y de ángeles “atrevidos”, que

ha pasado por “innumerables transmigraciones”, que, al juntarse con los perros se siente de la misma especie, aunque sean sus enemigos declarados, pues querían el fin de su vida, así “gritaban los perros con voces de perro”. Entonces arrancan una persecución en carrera frenética y circular, que dejó a los perros casi sin vida: “cayeron exánimes, a punto de morir, con las lenguas afuera, como largos trapos rojos” (p. 180). Sin embargo, la liebre se apiada de los perros y los ayuda “con su dulzura relampagueante, se acercó a ellos, llevando en el hocico trébol húmedo que puso sobre la frente de cada uno de los perros. Éstos volvieron en sí” (*Ibidem*). La liebre había salvado a sus enemigos, estaba sentada entre ellos, sintiéndose uno de ellos, un perro más, y a su vez los perros se sentían más numerosos, “será porque tenemos olor a liebre”, dijo uno de ellos, “no es la primera vez” (p. 181). Hay una atmósfera bíblica en el cuento y tal como en el libro sagrado (para algunas culturas) la parábola está presente, pero en este relato aquí (y en los relatos ocampianos de un modo general) se trata más bien de una parodia de la parábola, una vez que no hay una moraleja, puesto que quien es detentora de una sabiduría que no nos toca y no nos llegará (a nosotros lectores, a nosotros seres humanos) es la liebre, y esa sensación es aludida continuamente a lo largo de la narración: “Sabemos que una liebre puede ser cómplice de Dios y de los ángeles, si permanece muda, frente a interlocutores mudos” (p. 179). La liebre es muy solitaria, nadie la escucha, “su voz era como la voz del viento” y el relato termina con su figura “inmóvil, sola, en el medio del campo. Movi6 el hocico, como husmeando un objeto afrodisiáico. Dios o algo parecido a Dios la llamaba, y la liebre acaso revelando su inmortalidad, de un salto huy6” (p.181). Llama la atención que, en un relato lleno de detalles, en el cual se revela un proceso narrativo, la narradora declara que el cuento en cuestión no es para niños y lo afirma a un destinatario, a un Jacinto, que no interactúa: “...; tal vez influida por Jorge Alberto Orellana, que tiene siete años y que siempre me reclama cuentos, cito las palabras de los perros y de la liebre, que lo seducen” (p. 179). Por más que se busque un diálogo (o la ilusión de uno), no hay un retorno por parte del oyente, es, como lo expresa Molloy, “un diálogo fallido”, que no llega a ser monólogo porque implica la necesidad de ese oyente. Y quizás lo que más aterre al lector, en estos relatos, no sea el horror, la risa, el desconcierto, sino “una sabia (y sabida) soledad” (MOLLOY, 1978, p. 250). ¿Qué es del destino de una liebre? Un animal común en la campaña, una especie de conejo salvaje, fácilmente cazado por predadores, pero en el relato ocampiano gana otro destino. Narradora y ser narrado pueden compartir un ambiente ordinario, una realidad mediocre, con todo, a través de una imaginación ilimitada pueden, aunque sea en algún aspecto, modificarlos, cambiarlos. Y

de eso se trata la literatura: regalar destinos y a su vez entregar el propio (tal como un viaje), ofrecer vidas que nos inviten a nuevas experiencias, que hagan sentir que otra realidad es posible, que desacomoden los códigos preestablecidos, que se pueda reflexionar sobre diferentes formas de vivir, alterando costumbres arraigadas, posibilitando emancipación del pensamiento, como advirtió Jauss, el pensador de la estética de la recepción, que tanto valoró el arte de vanguardia del siglo veinte.

“La continuación”

Es el segundo cuento del libro *La furia y otros cuentos* y contiene más detalles del ambiente pequeño burgués, más objetos del cotidiano y también trae reflexiones sobre el proceso de escritura y sobre el entorno literario, además de la cuestión del doble, de ese otro que a su vez parece la continuación, o el desdoblamiento del mismo individuo. Es un cuento más extenso en comparación con los demás que componen el volumen y también trae todos los elementos ocampianos que más desafían, inquietan, fascinan. La vida narrada y la vida vivida se confunden, el dilema frente a sentirse bien o feliz con la vida tal como se presenta versus la duda, la insatisfacción. De un lado se encuentra la narradora-personaje que es escritora, del otro su exesposo/novio que es médico, alguien con una profesión socialmente valorable y estable. Además de ellos, aparecen sus dobles Leonardo Moran (personaje del relato creado por nuestra narradora-personaje y a su vez también es su continuación, su reflejo) y Úrsula (personaje dentro del relato literario que también es el reflejo, la continuidad del médico). El inicio del cuento tiene un tono de justificación, como si estuviésemos leyendo una nota explicativa sobre un daño cometido por quien narra, que luego se revela ser una especie de despedida: “En los estantes del dormitorio encontrarás el libro de medicina, el pañuelo de seda y el dinero que me prestaste. No hables de mí con mi madre. No hables de mí con Hernán, no te olvides que tiene doce años y mi actitud lo ha impresionado mucho” (p. 182). Luego nos enteramos de que se quiere marchar, que la nota, la actitud de escribirla, revela rasgos de quien solía ser, de su otra vida, la cual compartía con él: “La fidelidad me ha dejado un hábito leve, cuyas últimas manifestaciones aparecen, por lo menos, en el deseo que tengo de explicarte en estas páginas muchas circunstancias difíciles de aclarar” (*idem*). En este cuento la palabra muerte equivale a abandono, así como la palabra vida es equivalente a relato y suicidio, abandonarse:

No sé si la frase final de mi relato, que por un capricho ya había escrito antes de terminar sus primeras páginas, corresponderá también a la parte final de mi vida: *A veces morir es simplemente irse de un lugar, abandonar a todas las personas y las costumbres que uno quiere. Por ese motivo el exiliado que no*

desea morir sufre, pero el exiliado que busca la muerte, encuentra lo que antes no había conocido: la ausencia de dolor en un mundo ajeno (OCAMPO, 2022, p. 188).

En este relato también hay un intento fallido de diálogo, nuestra narradora-personaje escribe a un destinatario sus justificaciones, pero dentro de la nota hay una narración, a la cual seremos (nosotros lectores y destinatario-personaje) “sometidos” a la lectura “de los primeros párrafos” y al proceso creativo, que según lo descrito sabe a soledad, aquí la voz de la autora no es sólo viento, como en el cuento anterior, aquí hay dolor, hay rencor, hay desdén por parte de los dos, según los escritos: “Mi modo de pensar te distanciaba de mí, como tu distracción en lo que atañe a la literatura, me distanciaba de ti. ... Las cosas de la vida que más me interesaban eran los problemas que no llegaba a desentrañar y te parecían absurdos: cómo había que escribir, en qué estilo, qué temas había que buscar” (p. 182-183). La indiferencia se hace sentir por parte del destinatario, pero también por parte de los amigos que “apenas me escuchaban, apenas fingían escucharme”, lo que resultaba aún más dolido, así lo declara, expresa su singularidad, su aislamiento, como bien lo había advertido MOLLOY (1978) sobre “la pánica soledad” por parte del que se abandona (voz narradora y ser narrado): abandonarse puede ser dejar lo que se quiere para contemplar lo cumplido, moldearse a lo establecido, correspondiendo a “cortesías, pudores, falsas entregas” (MOLLOY, 1978, p. 250). Y a su vez abandonarse puede ser dejar tras de sí la versión anterior, abandonar el viejo yo, la vida de antes. Pero, de repente, es imposible pensar en ese yo de manera aislada, sin lo que se ve reflejado en los otros (la imagen que se refleja en el agua y que sirve de inspiración para el comienzo del relato, los vidrios que reflejan una imagen otoñal conmovedora, ella mirándose en el espejo de la casa de él para asegurar su propia presencia). Era necesario hacerse odiosa frente a los que quería para librarse con más facilidad de todo y todos que la ataban a su vida, para poder concretar el “suicidio”, la muerte-abandono. Firme en su propósito, actúa de manera desacetada, provocativa, además quiere sorprender y sacudir la indiferencia ajena y por ello pide dinero, con violencia, para el marido, revela los secretos íntimos de su amiga Elena durante una cena familiar: “Me reí de sus rubores, humillándola” (p. 187), provoca la rabia y el llanto en su hijo Hernán, se ríe “diabólicamente” del dolor y la vergüenza del chico. “Durante tres días me encerré en mi cuarto. Nadie me vio, nadie intentó verme. Ya llegaba el momento de mi liberación. Impunemente podía quitarme la vida. Cuando Hernán entró a mi cuarto, por un instante pensé que todo el plan se derrumbaba” (*Ibidem*). Ella (nuestra narradora-personaje) logra salir de casa, cargada de

desprecio, no de odio, e, invadida por una gran tranquilidad, se pone a leer “algunos papeles” que estaban en el bolsillo, que coincidían con la parte final de su relato/vida. El título del cuento se revela en las líneas siguientes, luego de leer y de copiar algunos párrafos, la mujer que narra decide romper las hojas. “No sé si al romperlas, rompí un maleficio” (p. 188): se percibe en la escritura de Silvina Ocampo (S. O) que los personajes y hechos desdoblados coexisten y cohabitan con la realidad narrada, lo que lleva a la expresión de sorpresa y a la idea de continuación:

Que tú no te llames Úrsula, que yo no me llame Leonardo Moran, aún hoy me parece increíble «porque el que ve ha de ser semejante a la cosa vista, antes de ponerse a contemplarla». Al abandonar mi relato, hace algunos meses, no volví al mundo que había dejado, sino a otro, que era la continuación de mi argumento (un argumento, lleno de vacilaciones, que sigo corrigiendo dentro de mi vida). (OCAMPO, 2022, p. 188).

Otra vez la amiga y compatriota de S. O es puntera en su *Simplicidad inquietante en los relatos de Ocampo* cuando afirma que en la mayoría de los relatos ocampianos “las voces que hablan no sólo acusan su unicidad por falta de un interlocutor explícito. Declaran ellas mismas, con deliberación, lo singular y lo aislado: lo que es, finalmente, de todos” (MOLLOY, 1978, p. 251). Se trata de ese otro (o fragmento de él/ella) que está en mí, que se siente manifestar dentro de uno mismo y del yo (o la parte, fragmento, de uno mismo) que se ve reflejado en el otro.

A través de las voces que habitan los relatos, generalmente voces marginadas: niños, mujeres, sirvientes, alocados, que actúan y miran con agudez e impertinencia, logran desenmascarar conflictos callados e hipocresías familiares y sociales (MANCINI, 2023, p. 84), cuestiones identificadas por todos los que leemos sus cuentos.

También en “La continuación” se detecta la combinación de diferentes artes: el dibujo, la fotografía, la música y la literatura, rasgo recurrente en la obra de Silvina. Las imágenes anteceden lo narrado: “¿Recuerdas las láminas del refectorio donde conocimos el nombre de las azaleas? ¿Recuerdas las *Canciones Serias* de Brahms?, ¿los *Madrigales* de Monteverdi? ¿Recuerdas todo lo que nos indujo a la discordia?” (OCAMPO, 2022, 182). La obsesión del personaje con el paisaje llega a confundir la forma de expresarlo, ¿lo está describiendo o dibujando? “En lugar de mirarte o de mirar a Elena yo prefería estudiar el paisaje. Varias veces me preguntaste si estaba dibujando, pues el movimiento de mi cabeza cuando yo escribía parecía el de un dibujante” (*Ídem*, p. 183). Si por un lado lo que se ve forma parte del proceso de escritura, lo relatado, lo leído también es creador, generador, de imágenes: “Aquí citaré uno de los párrafos del relato que despertará tus recuerdos como una fotografía malograda, de esas que se pierden o que se rompen o que

se conservan si son de una persona muerta” (p. 186). En los relatos ocampianos se percibe un desplazamiento, una especie de metamorfosis, de un “yo” angustiado que, a través del proceso creativo, libre y sin prejuicios, en el cual lo imposible y lo posible coexisten, experimenta alteraciones conflictivas, que derrumban y elevan a la vez. Las palabras de su amigo y periodista uruguayo Danubio Torres Fierro, en su texto *Silvina Ocampo: La carta robada*, sobre la relación de la escritora con sus lectores son dignas de alguien que se entrega y se hace cómplice: “llevaba de la mano al lector a un mundo extravagante y de paradojas, sospechosamente lógico, que a su vez se sometía a una imaginación capaz de llegar a cualquier lugar —sobre todo a lugares inaceptables y donde vivían gatos encerrados”— (FIERRO, 2016, p. 155). En esta misma carta Silvina comenta sobre el arte y proceso creador, “nadie es artísticamente hablando, dueño de nada” (*Ídem*, p. 156), pensamiento que aparece expreso en este cuento, cuando el personaje-narradora declara aflicta su amor: “Te amaba como si me pertenecieras, sin recordar que nadie pertenece a nadie, que poseer algo, cualquier cosa, es un vano padecimiento. Te quería únicamente para mí, como Leonardo Moran quería a Úrsula” (OCAMPO, 2022, p. 185).

“El Mal”

Se trata del tercer relato de la serie *La Furia*, es bastante corto si comparamos al anterior y la moldura que contiene la narración es limitada, precaria, sofoca. El relato transcurre en un cuarto de hospital, o algo similar, el personaje es un enfermo acamado llamado Efrén, quien, a través de los sueños y recuerdos contados por el narrador experimenta los desplazamientos que rozan la felicidad y la miseria. Desde su inmovilidad pudo pensar y soñar por primera vez:

Pensaba: era la primera vez que podía pensar: «Qué precio tiene un cuerpo. Vivimos como si no valiera nada, imponiéndole sacrificios hasta que revienta. La enfermedad es una lección de anatomía». Soñaba: era la primera vez que podía soñar. Juegos de billar, una pipa, el diario leído minuciosamente, viajes breves, mujeres que le sonreían en un cinematógrafo, una corbata roja, lo deleitaban (OCAMPO, 2022, p. 189).

El relato está repleto de objetos y situaciones triviales, de cursilería, como señaló Molloy (1978): biombos, manzana, mesa de luz, ventanales, persianas, los ruidos de la calle, de las cañerías, de los ascensores, son esas pequeñas cosas que resaltan aún más el lado trágico y mágico del personaje. Al fin y al cabo, Silvina Ocampo sabía que la realidad imita el arte y que “la realidad es lo único fantástico que nos queda”, así solía repetir para Danubio Fierro, cuando lo llamaba por teléfono, a los domingos por la mañana, para comentar las notas de *La Nación* (FIERRO, 2016, p. 156). Las uñas color rubí de la enfermera vestida de blanco y unos biombos con estampas de flores y querubos se revelan

el paraíso en la tierra para Efrén: “Una caja de música no era tan musical, el pecho de una santa o de un ángel tan buenos como la almohada donde recostaba la cabeza. Cosquilleos agradables le corrían por la nuca, bajaban por la columna vertebral a las rodillas” (p. 189). Antes de la enfermedad (¿del mal?) comía con tanta voracidad, velocidad, que no lograba distinguir los sabores de los alimentos, todo sabía a nada, y desde que se enfermó logró detectar los detalles, saber “la diferencia que hay hasta en los gustos de una naranja y de una mandarina” (*Ibidem*). Luego el relato se llena de sueños y delirios que detienen el tiempo: “El tiempo no pasaba porque la felicidad es eterna” (p. 190). Hasta que llegan los médicos con sus diálogos de salvación, sus promesas, y con ellos, las pesadillas, pues en la opinión de Efrén no pasaban de embusteros. Todo lo que él y su organismo escuchan (“El organismo tal vez oye los diálogos que rodean la cama de un enfermo”) desasosiegan, era una tortura la caza al mal, pero como advierte el narrador: “El camino hacia la salud, hacia la vida, era ése”. Sin embargo, para Efrén el camino de la felicidad y de la tranquilidad era de otro orden, un orden incalculable, que no tenía precio, a diferencia del orden establecido, convencionado, que sí tiene un precio: el mal era su fortuna: “con subterfugios, encontró manera de conservarlo el mayor tiempo posible. De ese modo Efrén durante unos días, con el sentimiento de culpa que inspira siempre el engaño, volvió a ser feliz”. Después de los médicos, lo visitó una hermana de caridad, con la misma intención de tironearlo para “el bien”, le habló de su esposa, de sus hijos, fue inútil, pues “para él, ellos estaban dentro de la libreta del pan o de la carne. Tenían precio. Costaban cada día más”. Hay un humor provocativo en ese final, poner la esposa y los hijos en la misma categoría del pan y la carne, ¿es para tomarlo en serio? Sí y no, en los relatos ocampianos no hay un juicio de valor hacia lo declarado: “Lo trivial, lo ridículo y lo literal coinciden en las declaraciones de estos cuentos, no se excluyen” (MOLLOY, 1978, p. 248). Si pensamos en “el mal” como un desvío del orden que dicta como vivir la vida, que tiene como lema, como premisa para vivir, conquistar y poseer, entonces no está tan mal desviar(se) o “enfermarse”. Ahora, si se piensa con la fría razón, ¿qué ventaja puede haber en estar enfermo, preso a una cama, solo, acosado por delirios, sueños, pesadillas? Pero el narrador presenta grietas que revelan sentimientos y valores dentro de un código que no es el que estamos acostumbrados a descifrar, el bien y el mal se confunden, así como el amor y el odio, pureza y lujuria, bello y grotesco, bondad y monstruosidad, en esta escritura se instaura la ambigüedad y por ello también se hace inquietante, desafiadora y fascinante. En una entrevista de 1961 al diario *La Nación* (el texto se encuentra en una publicación póstuma llamada *El dibujo del tiempo*, una recopilación de

recuerdos, prólogos y entrevistas, libro que traduce el alma ocampiana, según el amigo y periodista Danubio Torres Fierro —2016) Silvina Ocampo, cuando preguntada sobre qué la impulsó a escribir, declara que fue “la busca 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, que perdura de la infancia” (OCAMPO, 2014, p. 162).

“El Vástago”

Es el cuarto cuento y trae un vocablo que significa, entre otros sentidos, que una persona es descendiente de otra, lo que dialoga directamente con el final del cuento. Abuelo y nieto comparten el mismo sobrenombre (¿mismo destino, misma personalidad?). Se trata de un relato cruel porque los personajes sufren y hacen sufrir, no hay lugar para la redención, ni con el nacimiento de una criatura, que generalmente implica en el despertar para una nueva vida, donde la bondad se avecina. Sin embargo, en este caso, por más que el narrador busque normalizar la monstruosidad, más que inquietantes, peligrosas. Por esa razón, este cuento me lleva a la otra parte de la entrevista nombrada en el párrafo anterior, en la cual Silvina Ocampo comenta sobre su imaginación, la ficcionalización y los caminos ilimitados del arte:

Los proyectos de mi imaginación me conducen a veces a lugares que no acepto, pero que me fascinan. En la creación, lo más inevitable es el pecado. Podría proponerme la dicha y caer en la tortura; podría proponerme la seriedad y caer en lo grotesco; podría proponerme el realismo y caer en lo fantástico. Cada obra que escribimos tiene una fuerza inamovible: en vez de ser nosotros quienes la escribimos, parece escribirnos ella, para mal o para bien” (OCAMPO, 2014, p. 165).

El narrador de este relato se presenta como Tacho, sobrenombre que ganó de Ángel Arturo (¿o del Labuelo, quien también solía “poner sobrenombres a las personas”?) y nos va a presentar su pequeña familia e historia de opresión y venganzas (término que aparece así, pluralizado, en el final del primer párrafo), también, en ese momento inicial, somos presentados a todos los personajes de la trama: Ángel Arturo, el bebé que se parece a Labuelo, sobrenombre que dio al abuelo y al gato; Pingo, así bautizó al hermano del narrador, que se llama Arturo, lo que se descubre en el párrafo siguiente; Chica, la cuñada del narrador y mamá de Ángel Arturo, se llama Leticia, como descubriremos en el medio del relato, fue también el amor prohibido (por Labuelo) de Tacho, quien, más hacia el final, revela ser el padre de Ángel Arturo. Ella, por imposición de Labuelo, es obligada a casarse con el cuñado. Ese hombre controlador es nombrado solamente por su sobrenombre, jamás aparece la palabra padre, queda subentendido que Labuelo es el

padre de los muchachos, los episodios de la infancia y adolescencia narrados por Tacho, los objetos familiares, las casas de la ciudad (Buenos Aires) y de la estancia (Azul) van dibujando un retrato de esa familia, que sólo logra momentos de una ilusoria felicidad y complicidad con la posibilidad de venganza: “Es una satisfacción pensar que Labuelo sufrió en carne propia lo que sufrieron otros por culpa de él”, pero el narrador advierte: “Éste de algún modo proyectó sobre el vástago inocente, rasgos, muecas, personalidad: fue la última y más perfecta de sus venganzas” (OCAMPO, 2022, p. 191). Labuelo representa el afán por dominio, el poder de sentirse dueño de destinos, la dominación y el control bajo las reglas del miedo, el dictador de órdenes y costumbres que castiga y humilla a aquellos que se atreven a hacer diferente de lo establecido por él. Por más que tuviesen acceso a una casa gigante, llena de habitaciones, a una ciudad enorme y cosmopolita como Buenos Aires, a la inmensidad de la campaña, los hermanos no podían disfrutar de lo que tenían al alcance, debían conformarse con la parte permitida por Labuelo. Dentro de la casa, durante la niñez, tuvieron que compartir la misma habitación hasta llegar la mayor edad: “La casa era enorme, pero no convenía que ocupáramos, según opinaba Labuelo, distintos dormitorios. Teníamos que estar incómodos, para ser hombres” (*Ibidem*). Esa oración revela tanto de nuestros males sociales, de ayer y de hoy (duele pensar que de un porvenir también), pensamientos, conductas, creencias que se incrustan generación tras generación, dictar códigos para los hombres, códigos para las mujeres, leer una sociedad compleja, diversa con los lentes de la dualidad, del binarismo, del maniqueísmo es limitador, castrador e ineficiente como lo ha demostrado nuestra historia. Percibir que la obra ocampiana dialoga con cuestiones que siguen pertinentes y son muy caras, puesto que aún no hemos logrado la equidad y una igualdad de derechos dentro de nuestra vida en sociedad. Todavía asustan los relatos, las noticias, que revelan maltratos infantiles, violaciones físicas y morales sufridas por niños y jóvenes dentro de sus propios hogares, por parte de aquellos que deberían darles protección, si los defraudan los de adentro, qué esperar y qué ofrecer para los de afuera. En más de un cuento de Silvina me puse a pensar en la obra del congolés, radicado en Londres, JJ Bola (2021): *Un baile de máscaras: Redefinir la masculinidad*, pero en el personaje Labuelo personifica con maestría todo lo que se condena en esa masculinidad calcificada en una sociedad patriarcal, que reproduce los más variados mitos, como aquel que prohíbe a los varones de llorar, de demostrar debilidad, de adorar el color rosado, de jugar con muñecas. En fin, son acciones, muchas veces impensadas y que se reproducen porque se encuentran enraizadas en los sentimientos, en las interacciones sociales, en el amor, en el

sexo, en el escenario político, en las competencias deportivas, en los problemas de salud mental. Hay más de un episodio en “El Vástago” de extrema violencia en nombre de la masculinidad, destaco el del balazo en el perro perdido:

Un día mi hermano recogió un perro perdido, y para no afrontar responsabilidades, me lo regaló. Lo escondimos detrás del ropero. Sus ladridos pronto me delataron, Labuelo, de un balazo, le reventó la cabeza, para probar su puntería y mi debilidad. No contento con este acto me obligó a pasar la lengua por el sitio donde el perro había dormido.

—Los perros en la perrera, en las jaulas o en el otro mundo —solía decir (OCAMPO, 2022, p. 192).

Las restricciones sufridas por los hermanos eran dignas de prisioneros, no podían salir de casa, Labuelo los vigilaba como si fuese el portero de un edificio: “Labuelo vivía sentado en aquel zaguán, para impedirnos salir o para fiscalizar el motivo de nuestras salidas”. Eran obligados a trabajar con la peonada en el campo, pero detestaban la faena y eran castigados por no realizar bien las tareas, a los quince años tuvieron que abandonar la ciudad y el sueño de frecuentar los bailes, teatros, diversiones, amigos, corso de carnaval. La ropa y los zapatos que tenían eran los que Labuelo dejaba de usar y pasaba para ellos. Cuando lograban un traje nuevo, era de los que liquidaban “las peores tiendas”, no podían tomar café y para fumar era necesario encerrarse en el baño, tampoco podían pasar más que cinco minutos con una mujer y era siempre “de las peores”: “Vivíamos, en Buenos Aires, como en un claustro, baldeando patios, fregando pisos dos veces por día; en la estancia, como en un desierto, sin agua para bañarnos y sin luz para estudiar, comiendo carne de oveja, galleta y nada más” (p. 93). A través de Tacho (el narrador) nos enteramos de que los peores maltratos fueron los sufridos por él: llevaba una bofetada del padre cada vez que tomaba el lápiz o el cuchillo, para escribir o comer, pero él era zurdo, luego, era golpeado seguidamente y obligado a salir de la mesa sin comer: “Llegué a perder dos dientes a fuerza de golpes y, por esa penitencia, a debilitarme tanto, que en verano, con abrigos de invierno, temblaba de frío”. Pero lo peor era el “remedio” encontrado por el torturador, dejar al niño toda una noche, en camisón y descalzo, bajo la lluvia. Más que calaren en el cuerpo los traumas físicos, lo que adhiere en lo más profundo del ser es el miedo y ese hace brotar la obediencia, la dependencia, a la vez que puede estimular el odio, la rabia. El verdugo sabe que las riendas del miedo inmovilizan a su víctima, por ello todo régimen y persona autoritarios se apropian de métodos que humillan al otro, así, sintiéndose vulnerable, baja la cabeza y obedece, porque teme persecución, tortura, humillación. El autoritarismo de un padre o de una madre, por ejemplo, generalmente aparece cuando se quiere inspirar respeto, pero el exceso de inseguridad por parte de

aquellos que deberían ser competentes en la crianza puede generar un desequilibrio en el método, en la comunicación, muchas veces acompañado de la violencia física o psicológica, lo que provoca el miedo, la parálisis:

Enfermó de ira por no poder adivinar nuestros secretos de muchachos. ¿Quién no tiene novia en aquella edad? Labuelo se escondió debajo de mi cama para oírnos hablar a mi hermano y a mí, una noche. Hablábamos de Leticia. ¿La sordera o la maldad le hizo pensar que ella era la amante de mi hermano? Nunca lo sabré. Al moverse, para no ser visto, se le enganchó parte de la barba en una bisagra del armario donde tenía apoyada la cabeza, y dio un gruñido que en aquel momento de intimidad **nos dejó aterrados**. Al ver que estaba a cuatro patas, como un animal cualquiera, **no le perdí el miedo, pero sí el respeto, para siempre**. (OCAMPO, 2022, p. 193).

Las partes que señalo sirven para evidenciar que en ese tipo de relación patológica sólo resta el miedo, no sobra cariño, respeto, mucho menos, admiración. El propio narrador reconoce que la riqueza de la familia está presa a “detalles incongruentes, “en legados que iban pasando de generación en generación”: poseer para ser, poseer el ser. Con el nacimiento de una criatura (de Ángel Arturo, por ejemplo) se alimenta la ilusión del cambio: “el llanto de la criatura ablandó un poquito nuestros corazones. Fue una ilusión convencional”. Pero se sabe que hay costumbres y sentimientos enraizados, que nada ni nadie puede cambiar: “Como carecía de barbas y anteojos, no advertíamos que era el retrato de Labuelo” (p. 94). Así como la llegada de una vida puede hacer ilusión, la de una muerte también, a veces la pérdida de alguien implica en una ilusoria libertad (un par de veces se suele imaginar que por culpa del otro no se realizan los propios sueños, la existencia está atrapada a cuidados y responsabilidades que el otro exige de uno. Sin embargo, cuando el otro se va, se cree que con él/ella se va la piedra que pesaba sobre nuestra ala, lo que en teoría impedía de volar, y mal percibimos que la piedra era tan sólo una proyección de un impedimento mucho más profundo e íntimo, tan asustadoramente propio que es menos dolorido colocar otra piedra que echarse a volar. La venganza elaborada por los hermanos y Leticia involucraba el punto débil de Labuelo, el niño, el nieto que con tres años ya tenía cara de “hombrecito”, jugaba con un revólver de verdad, pero descargado, que sabía disparar con perfección (porque lo enseñaron, era parte del plan de venganza, con uno de juguete) a punto y de sorprender al abuelo durante un ataque magistralmente ejecutado “(tan inusitado para su edad)”, que sólo no mató a este último porque estaba sin balas. Sin embargo, Labuelo “rio como si le hicieran cosquillas” (p.195), actitud esperada por parte de una persona que vincula la masculinidad a la fuerza, al manejo de las armas, a la violencia, a la brutalidad y el eco de la vieja oración *este es macho de verdad* se hace escuchar. La posibilidad de librarse del patriarca los llevó a

correr el riesgo de provocar una matanza, “¿pero que era ese nimio peligro comparado con nuestra actual miseria”? Los tres, unidos por un mismo propósito, logran sentir la felicidad que trae la complicidad. ¿Quién iba a cargar el arma? En un relato ocampiano nada más esperado que fuese una mujer, Leticia fue quien cargó el revólver, acto seguido: esperar que nieto y abuelo jugasen “a los bandidos o a la cacería”. El momento del disparo tardó pero llegó y fue un momento feliz, por lo menos para el narrador Tacho. Con todo, al final expresa duda, ¿quién se vengó de quién?: “Nunca pude vivir con Leticia como marido y mujer. Ángel Arturo con su enorme cabeza pegada a la puerta cancel, asistió, victorioso, a nuestras desventuras y al fin de nuestro amor. Por eso y desde entonces lo llamamos Labuelo” (*Ibidem*). Silvina nos conduce a un universo en el cual no logramos percibir jerarquías, enfoca en los objetos, en los detalles y elementos cursis con el mismo tono que aborda las monstruosidades, los sentimientos y gestos de sus personajes, sin sentimentalismos, sin compadecerse de ellos, tampoco despreciarlos o criticarlos. En sus relatos todo (y todos) es lugar literario: “es un ámbito escrito donde se entra y del que se sale con la misma inocencia o la misma culpa que teníamos antes de leer. Básicamente no hay desdén, no hay patetismo, no hay resentimiento en estos textos” (MOLLOY, 1978, p. 248). Hay en ese cuento la cuestión de la imagen, de la fisionomía, perturbadora, de un antepasado, del abuelo, que se refleja, se desdobra, en otro, transformando el “yo” en un «*sinmí*», “tal como describe en el poema homónimo de *Amarillo celeste* de 1972 y así transitar por un sendero donde se activa el desdoblamiento del sujeto escritor” (MANCINI, 2023, p. 90). Se trata de una característica recurrente en los textos de S. O, lo que se ve con la proyección de Labuelo, ya había aparecido, dos relatos antes, en “La continuación”, cuando la narradora comenta sobre los celos y la posesión que la acometen, pero lo hace de una manera directa y segura: “Maldije la cara hermética de mi abuelo paterno, en el daguerrotipo, porque me pareció culpable de todos mis pecados, de todos mis errores” (p. 185).

La transferencia o desdoblamiento también ocurre seres desconocidos, que jamás convivieron, de especies y de vidas diferentes pero que por algún objeto: una carta, una nota, una casa, una carpeta, una fotografía, un libro logra mediar la transferencia, comunicarse e integrarse al otro.

“La casa de azúcar”

Es el quinto cuento, en el cual el narrador pasa a sentir los efectos del ser narrado, Cristina, su esposa. Él apunta que ella es la supersticiosa de la relación: “Las

supersticiones no dejaban vivir a Cristina” (p. 196), así empieza el relato, tratando de explicar el grado de sus creencias (¿o de las suyas?), que no eran del orden popular: tirar los espejos rotos, jamás poner el sombrero sobre la cama, no encender velas, asociar el corte de luz a la muerte. “Sus temores eran personales. Se infligía verdaderas privaciones; por ejemplo: no podía comprar frutillas en el mes de diciembre, ni oír determinadas músicas, ni adornar la casa con peces rojos, que tanto le gustaban”. Lo curioso es que mientras él detalla las privaciones de ella y confiesa que intenta “combatir estas manías absurdas”, deja transparecer que es afectado por las creencias populares, una vez que considera “un error en que nadie incurriría” ignorarlas, como lo hace Cristina. Es decir, las de ella son “manías absurdas”, ya las suyas deben ser tomadas en cuenta. Ya de inicio los lectores percibimos un tono celoso, que después lo confirma en palabras, cuando el narrador se refiere a la relación de Cristina con sus privaciones, que de tan personales las consecuencias sólo recaerían sobre ella, una exclusividad que da a entender que no hay una vida compartida, aunque haya una relación: “Cuando nos comprometimos tuvimos que buscar un departamento nuevo, pues según sus creencias, el destino de los ocupantes anteriores influiría sobre su vida (en ningún momento mencionaba la mía, como si el peligro la amenazara sólo a ella y nuestras vidas no estuvieran unidas por el amor)”. Si por un lado Cristina tenía algo que suponía personal, él también eligió excluirla de la verdad sobre la casa elegida para la vida compartida. Así como en los relatos anteriores, el nombre del cuento se justifica bien al comienzo: “Por fin encontré una casita en la calle Montes de Oca, que parecía de azúcar. Su blancura brillaba con extraordinaria luminosidad”. Él estaba seguro de que había encontrado una casa jamás habitada porque tenía aspecto de recién construida, pero se enteró que una familia la había habitado en 1930. Estaba tan convencido de que esa era la casa ideal para empezar la vida a dos, que necesitó recurrir a la mentira para que su esposa quisiese vivir en la casa. Cuando ella la vio, declaró: “— ¡Qué diferente de los departamentos que hemos visto! Aquí se respira olor a limpio. Nadie podrá influir en nuestras vidas y ensuciarlas con pensamientos que envician el aire” (p. 197). La lectura de esa oración ya enciende una alerta de que algo malo va a pasar. Lo que intriga en los narradores y narradoras ocampianos, es que por más que sean autobiográficos, no son (tampoco pretenden serlo) detentores de una verdad, revelan inseguridad, necesitan compartir con la persona que lee los deslices, las incertezas, como si sólo con la ayuda de ese ser que está de afuera pudiese tramar la historia narrada. La escritora Silvina Ocampo nos proporciona una experiencia, lo que puede, en parte, ser la clave su contemporaneidad, conforme declaró Valentín Díaz en la

compilación de textos sobre Silvina Ocampo organizada por Nora Domínguez y Adriana Mancini, llamada *La ronda y el antifaz* (UBA, 2009). La relectura de Valentín Díaz destaca que la fuerza en la escritura ocampiana puede manifestarse de diferentes formas, pero “a partir de un principio único: el lugar dado en sus textos a la experiencia, aquello que hace de su proyecto estético una verdadera experiencia-Silvina Ocampo” (DÍAZ, Valentín. *Como el agua en el agua: formas del no-saber y la influencia en Silvina Ocampo*. In: DOMÍNGUEZ, Nora; MANCINI, Adriana. *La ronda y el antifaz interactivo. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires, 2009). La experiencia-Silvina a la que se refiere el autor tiene que ver con el lado excéntrico de la escritora, una excentricidad que no está abarcada en el género fantástico exclusivamente, al cual solían, aún se suele, vincular la narrativa de Silvina. Lo que constata Valentín Días (2009) es que el género en cuestión, por más que haya sido una marca registrada en la Argentina del siglo XX, no basta para dar cuenta de lo hecho por Silvina: “El mundo de Ocampo es un mundo sin centro, des-orbitado, elíptico y la pregunta que permanece abierta es cómo dar cuenta de esa experiencia, con qué paradigmas leer sus textos” (*Ibidem*). Y su fuerza narrativa ultrapasa la novedad de las corrientes de modernistas-vanguardistas, no sólo se experimenta la transgresión, “hay, entre otras cosas, un exceso (barroco, como ha señalado la crítica), una forma de religiosidad, un uso de lo menor (por fuera de ciertas dicotomías) y una forma del olvido de las convenciones literarias que reclama esfuerzos de lectura específicos” (*Ídem*, p. 92). Para complementar la idea de que Silvina haya sido vista como extraña y haya quedado un tanto aislada de las demás figuras literarias argentinas, está la presencia de un elemento clave, justamente el que hoy día le da más notoriedad y reconocimiento, “es ese espacio frágil, tenue por el que circula, en el que lo mínimo se toca con lo total” (*Ibidem*). Hay siempre una sabiduría que brota de la irracionalidad:

Lo que distingue a Silvina Ocampo es que en ella funciona una *creencia* y su busca avanza hacia diferentes formas de explorar (a partir de un tipo de materiales y en diálogo con una tradición específica) las escenas (muchas y siempre la misma) en las que el sujeto asiste (en el límite de sus posibilidades) a modos otros de la conciencia de sí y del mundo (DÍAZ, Valentín. In: DOMÍNGUEZ; MANCINI, 2009, p. 93).

En esa *creencia* también se encuentra la figura del receptor / de la receptora de su obra con quien la voz narradora busca una complicidad, un diálogo, elaborar y compartir un “no-saber”. Regresando al cuento, “La casa de azúcar”, los vocablos “creer” y “creencias”, “influencia” son recurrentes. Cristina cree (y teme) en las influencias de los antiguos ocupantes de un hogar, por eso se niega a vivir en una casa anteriormente

habitada, con todo, cuando pasa a ser confundida con Violeta (la inquilina anterior), empieza a vivir la experiencia de esa otra, lo que antes era motivo de malestar, empieza a disfrutar de la metamorfosis: “He cambiado mucho”, le dice a su marido (narrador) y él entra en un proceso de no reconocerla, lo que hace con que ella pase a no comprenderlo, él siente que ella lo empieza a despreciar, “un desprecio que podía conducirla al odio” (OCAMPO, 2022, p. 200). El amor y el odio ejercen fuerte influencia en el convivio entre los personajes, alteran sus ánimos, ambos tienen el poder de anular la razón. Se observa que los personajes y narradores ocampianos se dejan influenciar por una fuerza, que tiene un fondo místico, religioso, sobrenatural capaz de proporcionar la experiencia de dilución del Yo: “(son un médium). Y esa fuerza puede ser pensada en términos de no-saber” (DÍAZ, 2009, p. 95). La experiencia-Ocampo implica disolver los límites que impiden “conocer toda ciencia trascendiendo, acabar con la distancia (ir más allá de la dialéctica sujeto-objeto) y confundirse con la cosa” (*Ídem*, p. 96). Confundirse, desdoblarse, proyectarse, metamorfosearse, abandonarse (matarse): el experimento que posibilita huir “del poder que todo clasifica y permanecer en la experiencia” (p. 98). En el universo ocampiano “ser” significa “volverse”, imposible no pensar en los versos de Santa Teresa de Ávila (1515-1582): *Muero porque no muero (Vivo sin vivir en mí)*, antes de transcribir algunos versos conviene recordar que la vida religiosa de Teresa sólo se dio porque ella se negaba a seguir las convenciones, se volvió monja porque no quería casarse, eran las únicas posibilidades “decentes” para una mujer.

[*Ensilvinada*]... Los versos nombrados fueron cantados durante mi infancia y juventud como alumna de un colegio católico, llamado Colegio Teresiano, en aquel entonces yo sólo conocía la versión cantada del poema, el villancico se encontraba en el libro de cantos para las misas semanales del colegio. Era mi canción favorita del libro, lamentaba cuando no era cantada, había algo misterioso en los versos y una pasión en la melodía que emocionaban, así como la vida de la santa, que según las monjas de la catequesis, vivió en desesperación hasta “casarse con Jesús”, pero cual no fue mi sorpresa, muchos años después, cuando me interesé más por su vida y obra, la miré como mujer, vi una joven en conflicto, que se entendió (se perdonó) a través de la dedicación al prójimo, más específicamente a otras mujeres. La escritura de *Silvina* nos hace experimentar algo que yo cantaba sin entender, pero que fascinaba, una mezcla de fascinación y miedo al saborear la palabra muerte y la alegría que brota de lo inmaterial, de lo inexplicable: *vivo sin vivir en mí y tan alta vida espero que muero porque no muero*.

Vivo ya fuera de mí después que muero de amor porque vivo en el Señor, que me quiso para sí: cuando el corazón le di puso en él este letrado, que muero porque no muero. El amor, el goce, en los versos teresianos se refieren al amor espiritual, a la devoción divina, a la mística que permite fundir el alma a lo divino durante la existencia terrenal, la llamada mística cristiana, corriente seguida por otros santos conocidos, como san Juan de la Cruz, cuyos versos eran apreciados por Silvina Ocampo, como consta en el texto de Valentín Días (2009) y san Agustín. La muerte que conduce al despertar para una vida plena, al renacimiento; la muerte que libera; el amor dialogando con la muerte: amar a punto de abandonarse (¿matarse?): vivo sin vivir en mí. El arte y la vida comparten influencias en un ir y venir de fluidos. En los relatos de Silvina se experimenta la influencia, se experimenta la fuerza de lo místico, lo mágico, lo religioso, lo oculto en los destinos: “Son, podrán ser, para nosotros, una verdadera influencia, una forma de no-saber luego de la cual no nos queda más que volver a la vida corriente pero, como los personajes de sus cuentos, no podemos sino reconocernos otros ante el espejo y detenernos a observar las grietas” (DÍAZ, 2009, p. 104). Hay un estudio sobre la escritura poética de Silvina Ocampo, que no es el enfoque aquí, pero que colabora con la interpretación de su prosa, se llama *Entre Catarsis y religión: Una Relectura de la obra lírica de Silvina Ocampo* que trae un abordaje en su «otro» vínculo con lo religioso y muestra que la escritora “poetiza acerca de lo religioso –representado principalmente por lo bíblico y lo hagiográfico– también desde la reverencia y como resortes de reflexiones filosófico-espirituales de considerable peso en su obra” (KRUSE, 2021, p. 181). La autora del artículo incluso señala un poema ocampiano en el cual ocurre una “transverberación, como la de Santa Teresa de Ávila” (*Ídem*, p. 185): se trata de “El sueño de la mujer de Pilatos”, que se encuentra en *Poemas de amor desesperado* (1949) y trae el “encuentro onírico de la esposa de Pilatos, Claudia Prócula, con Cristo. Según la Sagrada Escritura, la romana le advierte a su esposo que no condene a Jesús” (p. 184). El trecho del poema ocampiano destacado por la autora del artículo es la parte en que Cristo la consuela en una especie de casamiento místico: *–No será vana tu desolación en el abrazo amargo de este lecho. Transido el corazón late en tu pecho, como si vieras mi crucifixión (Ibidem).*

Volviendo al relato, mientras más se descubría sobre Violeta, la antigua inquilina, más la pareja se alejaba y así se abría un espacio, una grieta, para la materialización de la intrusa y de todo (el vestido de terciopelo), todos (la chica del barrilete, el perro, Daniel) lo vinculado a su vida. Violeta es una figura fantasmagórica, de la cual Cristina sólo

escucha hablar por la boca de otros, que se referían a ella pensando tratarse de la otra. Poco a poco Cristina empieza a transformarse: “—Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los aciertos. Estoy embrujada — fingí no oír esa frase atormentadora” (OCAMPO, 2022, p. 201). El narrador presenta (al comenzar el relato) el ser narrado como supersticiosa, pero en diferentes momentos es él quien se deja llevar por las supersticiones, las brujerías, las coincidencias que causan asombro. En más de una ocasión el narrador finge no escuchar, finge no ver, oculta lo visto, lo escuchado, hay una escenificación que hace temblar la relación y, como en relatos anteriores, la desconfianza y la soledad son conductores de destinos: “Tardé un rato en salir de mi escondite y en fingir que acababa de llegar. A pesar de haber comprobado la inocencia del diálogo, no sé por qué, una sorda desconfianza empezó a devorarme. Me pareció que había presenciado una representación de teatro y que la realidad era otra” (p. 199). Sin embargo, no es sólo Cristina la pasible de influencia, el narrador también presenta alteraciones: “De tanto averiguar detalles de la vida de Violeta, confieso que desatendía a Cristina”. El final de la lectura es perturbador porque nos enteramos, junto con el narrador, de que los últimos días de Violeta fueron en un sanatorio frenopático, un lugar que cuida de enfermos mentales, y la causa de la muerte, conforme relatada al narrador por la profesora de canto y amiga Arsenia López (ese nombre nos remite al ácido arsénico, una sustancia química tóxica, nociva), fue envidia. Según ella, Violeta no paraba de repetir:

«Alguien me ha robado la vida, pero lo pagaré muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto será de ella; los hombres no se disfrazarán de mujer para entrar en mi casa sino en la de ella; perderé la voz que transmitiré a esa garganta indigna; no nos abrazaremos con Daniel en el puente de Constitución, ilusionados con un amor imposible, inclinados como antaño, sobre la baranda de hierro, viendo los trenes alejarse» (OCAMPO, 2022, p. 203).

La incertidumbre (el no-saber) del narrador a la cual se suma la “profecía” de Violeta (la alocada que en su trance tiene el poder, el alcance, de cambiar vidas) derrumba cualquier comprensión totalitaria. ¿Cuál es la vida legítima? ¿Cuál es el ambiente legítimo? La casa representaba pureza, limpieza con toda la blancura del azúcar, supuestamente nadie ni nada puede “contaminarla”, “contagiarla”, pero la influencia es inevitable, Cristina sale a “curiosear”, llega al puente Constitución, le gusta mirar las vías desde arriba, esa pequeña aventura impacta y desestabiliza al marido-narrador, quien considera ese lugar lúgubre y no se conforma, tampoco le gusta, que ella esté ahí sola, luego entablan el siguiente diálogo, en el cual subrayo la parte más poética y hermosa del

relato, Silvina en esencia: “—No me parece tan lúgubre. ¿Y por qué no puedo andar sola? —¿Te gusta el humo negro de las locomotoras? —Me gustan los medios de transporte. Soñar con viajes. Irme sin irme. «Ir y quedar y con quedar partirse.» (p. 200). Él empieza a no reconocerla y se siente inseguro, abre lugar para los celos “(¿celos de qué? De todo)”. Se percibe que el mundo doméstico, o mejor, la vida tal como la tenía/concebía, empieza a oprimir Cristina, mirar hacia lo que hace viajar, a los espacios de afuera, aunque cargados de humo o decadentes pueden, así como los de adentro (al simpatizar con la idea de que la casa haya sido habitada por otras vidas, por seres también de azúcar, como imaginó) sufren cambios porque son atravesados por la imaginación, lo que posibilita esparcir límites. En silencio, la pareja sigue camino a casa, cada uno con sus soledades, sus pensamientos, sus sueños, sentimientos. A él, ya no le encanta más la casa, propone mudanza, sugiere otros barrios: San Isidro, Olivos, “fingiendo que me era posible adquirir una casa en esos lugares”. Ella, por otro lado, sigue valorando la casa de azúcar y el entorno, nombra, de un modo favorable, la cercanía del Parque Lezama, pero él sólo nombra los aspectos negativos: estatuas rotas, fuente sin agua, mendigos, viejos, lisiados. “—No me fijo en esas cosas”, es lo que responde Cristina y él, de modo abrupto y desconfiado le tira: “—Antes no querías sentarte en un banco donde alguien había comido mandarinas o pan”. Inicialmente la nueva vida (la de Violeta), el mundo exterior, entra de forma invasiva, casi violenta, en el hogar de azúcar: la llegada del perro, la chica que entra sin aviso para buscarlo, así como el vestido de terciopelo recibido de repente. La experiencia-Ocampo sobrepone culturas, ambientes, seres arbitrarios, lo que genera desasosiego porque mimetizarse es confundirse, desordenarse, pero al final, lo que parecía tan disonante se hace consonante y la soledad de cada uno de los seres, tanto en un espacio como en otro, son inmensidades que se diluyen (MANCINI, 1997).

“El sótano”

Se trata del próximo cuento y también trae el contraste de espacios, de una forma más explícita que en el relato anterior. La narradora-protagonista es una prostituta que vive en el sótano de una casa, donde no paga alquiler y convive con ratones: “Es extraño cómo estos animalitos se han apoderado del sótano donde tal vez vivieron antes que yo. Hasta las manchas de humedad adquirieron formas de ratones; todas son oscuras y un poco alargadas, con dos orejitas y una cola larga, en punta” (OCAMPO, 2022, p. 225). Le dicen Fermina, la de los ratones, personas “malintencionadas” que se alegran de verla en esas condiciones y, a la vez, quieren que ella elimine las plagas, como haría cualquiera, en un

contexto instituido como legítimo, pero Fermina no cede a la presión exterior: “Yo no quiero darles el gusto y no les pediré prestadas las trampas para exterminarlos. Vivo con ellos. Los reconozco y los bauticé con nombres de actores de cinematógrafo” (pp. 224-5). Fermina hace el inventario de su vida marginal: “Tengo un espejo grande y un sofá o cama turca que me regaló un cliente millonario y cuatro colchas que fui adquiriendo poco a poco, de otros sinvergüenzas” (p. 224), mientras mezcla elementos e interpretaciones que distorsionan la descripción: “Mi mesa de luz es una silla, y mi silla un almohadón de terciopelo”. Los ratones “no son tan terribles: son discretos”. “Mientras están los clientes, no aparecen: reconocen la diferencia que hay entre un silencio y otro”. Y así deja transparecer la forma como esquivada la miserabilidad, la opresión y la vida de desechos (que empezó cuando tenía once años y recibía restos de comida de los dueños de las casas más lujosas de Buenos Aires): su imaginación, su resistencia a la fea y dura vida que le ha tocado. A lo largo del relato Fermina mantiene la duplicidad en lo descrito, pero el tono que sobresale al final es el de la fantasía. Prisionera en su propio refugio, aislada de sus vecinos, que le tienen rabia y la encerraron con llave porque ella va en contra de lo que ellos consideran legítimo, ella, con más rabia aún, no pide que la liberen. Sabiendo que la demolición de la casa es eminente, ella, inerte, empieza a describir su fin, “consciente de la eficacia de esta irrealidad, se aferra a ella para sobrevivir” (MANCINI, 1997, p. 275). Y así, como una Cenicienta, empieza a sentir los efectos mágicos de un hada madrina: “Desde hace dos días suceden cosas muy raras con los ratones: uno me trajo un anillo, otro una pulsera, y otro, el más astuto, un collar” (OCAMPO, 2022, p. 225). La cuestión de la imagen aparece con fuerza, Fermina aprende que para dialogar con el mundo exterior es necesario saber mirarse, debe representar un papel y ella ya sabe cuál es el suyo: “Me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda”.

“La Furia”

Ese relato no puede faltar en este análisis, es el que le da título a la obra, y viene acompañado de una dedicatoria a un destinatario específico: “(Para mi amigo Octavio)” (p. 243), seguramente se trata del mexicano Octavio Paz, de quien era amiga y con quien intercambiaba cartas, traducciones, textos literarios. Otra vez más la voz que narra es también personaje, también intenta, a través de la escritura, entender los hechos para no enloquecer. Aquí, como en “La continuación”, hay una inversión en el orden del discurso, el relato comienza con elementos que van ganando sentido a medida que el narrador

compone su texto interno y al vincularlo con el desenlace, se percibe un quiebre temporal y espacial, los apuntes son el puente, o el túnel, que unen los extremos, dos momentos de inacción, de encierro del narrador, inicio y fin. Toda acción narrativa se encuentra en ese pasaje, en ese ínterin del proceso de escritura. Durante su relato aparecen interferencias de otra voz que también recuerda, rememora y, de modo ausente, se hace presente, se materializa en la página en blanco del narrador, es la razón del relato existir. Se trata de la figura femenina, el ser narrado que se llama Winifred, que existe desde un punto de vista masculino y escribir es una forma de contenerla, retenerla. Sin embargo, el detenido es él, primero en el cuarto de la casa, luego en la cárcel (final). Ella es la ausencia, que regresa en forma de recuerdo, de confidencias, es la Furia, que según el diccionario de la RAE (www.rae.es) es, en la mitología romana, cada una de las tres divinidades infernales que atormentaban con remordimientos a los autores de malas acciones, especialmente de crímenes. El título ya da a entender que hay un crimen y aparece durante la descripción que él hace sobre ella: “La conocí en Palermo. Sus ojos brillaban, ahora me doy cuenta, como los de las hienas. Me recordaba a una de las Furias. Era frágil y nerviosa, como suelen ser las mujeres que no te gustan, Octavio” (*Ibidem*). De inmediato la práctica lectora ofrece un vértigo por las descripciones arbitrarias que se sobreponen: “Ella paseaba con un niño que cuidaba; yo, con un libro de matemáticas o de lógica debajo del brazo” (p. 244). Más adelante, al describir el trayecto que recorrían juntos, indica el busto de Dante, seguido de la jaula de los monos, la carne cruda que tiraban a los gatos, el pan de las palomas, “el puente que comunica con la isla clausurada del lago, cuyo portón abunda en inscripciones pornográficas. Quiso escribir su nombre y el mío junto a una de las inscripciones más obscenas. Le obedecí con desgano” (*Ibidem*). Acto seguido, dando secuencia a los vocablos vinculados a pornografía y obscenidades, el narrador trae una palabra erudita, una oración que va en la dirección opuesta: “Me enamoré de ella cuando pronunció un alejandrino (Octavio, me enseñaste métrica)”. En el párrafo siguiente es ella quien toma la palabra y cuenta que tenía “plumas de ángel”, esa secuencia es genial porque ella se mueve como un péndulo, va de la zona impúdica a la angelical, sin preámbulos, ella empieza a narrar un episodio de su infancia, en la época del colegio, compartido con una amiga, Lavinia. Las dos se habían disfrazado de ángeles para el día de la Virgen, un ángel celeste, el color que le tocó Winifred, y otro rosado, el de la amiga. Otra vez hay una interferencia de la voz masculina para referirse a Octavio (el destinatario): “(Recordé tus consejos, Octavio, no hay que ser tímido para conquistar a una mujer)”. Y aquí hay un momento más de diálogo fallido, algo recurrente en los relatos

ocampianos, el narrador dice que la quiere besar, pero ella “prosiguió, como si no me hubiera oído: —Mi amiga Lavinia murió aquel día: fue el día más feliz y más triste de mi vida. Feliz, porque las dos estábamos vestidas de ángel; triste porque perdí para siempre la felicidad” (p. 245). Al día festivo se suma la tragedia, vale recordar la observación que hace Molloy (1978), los personajes o las voces narradoras aprenden a distinguir los ritos vinculados al orden establecido, que acaban perdiendo el sentido (muerte y fiesta se equivalen, dan igual), “de un orden o rito elemental, significativo y fatalmente privado” (p. 250). En el medio del festejo, accidentalmente, una de las alas de Lavinia prende fuego con la llama del cirio que Winifred tenía en la mano. La amiga muere carbonizada: “De su cuerpo quedó sólo el anillo que cuidó como oro en polvo —me dijo, mostrando en su anular un anillito con un rubí—.” (OCAMPO, 2022, p. 245). Muere justamente el ángel rosado, el que le tocó a la amiga con rasgos angelicales: “Tenía el pelo largo y rubio, la piel muy blanca”. Pero el ángel azul, la del “pelo negro, fino y crespo, como el vello de las axilas” (p. 243), es la que se propone a “corregirla” por considerarla orgullosa y miedosa. “Para corregir su orgullo, un día le corté un mechón que guardé secretamente en un relicario; tuvieron que cortarle el resto del pelo, para emparejarlo”. Tal como actuó con el pelo, procedió con la piel: “su cutis quedó todo manchado”. Mientras Winifred se mantiene firme en el propósito de mostrarse tal como es, desarmada de los encantos que juzgan (los códigos impuestos y convencionales socialmente) femeninos, “combate la mujer-ángel representada por Lavinia, [...] funcionará a modo de plantilla para hacer frente a la voluntad anuladora del narrador” (CALAFELL, 2007, p. 66). Si hay alguien que no escucha con la debida atención es el narrador, que está firme en el propósito de conquistar a la mujer filipina y quiere sacar de su camino los obstáculos para llegar a su presa. No es casualidad que Silvina Ocampo haya elegido una protagonista extranjera, de un país asiático, al cual se vincula el turismo sexual, el abuso sexual infantil, alto número de violaciones, son cuestiones que actualmente están en el centro de las discusiones y conflictos sociales, son innumerables las noticias, no sólo de esa región, sobre delitos contra los niños en Internet, por ejemplo. En el caso de esos crímenes hay una sexualización de la imagen, del cuerpo infantil, al igualar física y emocionalmente un niño, una niña, a un adulto se agrede, se viola la integridad de ese ser inmaduro. Sin embargo, vincular lo erótico, lo exótico a esa región es algo antiguo y recurrente en nuestra cultura, abundan textos, películas sobre el lejano Oriente. En el relato ocampiano, Winifred es la cuidadora de un niño, seguramente salió de su país en busca de mejores condiciones de vida, Filipinas es un país que históricamente sufre con la pobreza extrema, con los conflictos

bélicos y con todo tipo de explotación. Ella reconoce las bellezas de su país: “En Filipinas hay paraísos” (p. 246) le dice al narrador, él cree que ella se refería a un tipo los árboles que también existe en Argentina. Ella le aclara: “Paraísos de felicidad. En Manila, donde yo nací, las ventanas de las casas están adornadas de madreperla”. Él reacciona con un tono de desprecio o burla porque le pregunta si con ese detalle “logra uno ser feliz”. Ella le explica “que estar en el paraíso equivale a lograr la felicidad; pero siempre llega la serpiente y uno la espera. Los temblores de tierra, la invasión japonesa, la muerte de Lavinia”.

El niño está siempre en el medio de los dos, además toca un tambor, de forma insistente, lo que perturba aún más las intenciones del narrador, estar a solas con ella. El niño pasa a ser testigo ocular del universo adulto, acaba por ser ignorado por los dos, el tambor es una manera de llamar la atención para sí, como una alarma avisando que existe, que está presente, no quiere ser olvidado. Los adultos no lo quieren cerca, piden que se aleje, pero él desobedece:

—¿Si le quitásemos el tambor? —inquirí con impaciencia.

—Tendría un ataque de nervios —me respondió Winifred.

—¿Podré verte algún día, sin el chico o sin el tambor?

—Por ahora, no —respondió Winifred.

Llegué a creer que era hijo de ella, tanto lo complacía.

—¿Y la madre, la madre nunca puede estar con él? —le pregunté un día, con acritud.

—Para eso me pagan —me contestó, como si la hubiera insultado (OCAMPO, 2022, pp. 145-146).

Impresiona como el narrador intenta contenerla de acuerdo con lo que idealiza, fantasía, sospecha, siguiendo lo que su lógica puede contemplar. La parte más indigesta del cuento es cuando la pareja toma un taxi y se dirige a un lugar abrigado de la lluvia, pero antes paran en el camino para comprar pan y chocolate, para el niño. El tono del relato cambia, aquí comienza más acción, se sobreponen acciones, la persona que lee se cuestiona si de hecho está leyendo lo que piensa estar leyendo. Los tres llegan a una casa transitoria, lo que hoy llamamos de motel, que en el lenguaje del lunfardo se llama *telo* (hotel al contrario sin la hache): “La casa era como las otras de su género, un poco más grande tal vez. La habitación tenía un espejo con molduras doradas y un perchero, cuyas perchas lucían en sus extremidades cuellos de cisne. Escondimos el tambor debajo de la cama” (p. 247). Escondieron el tambor, ¿y el niño? El narrador hace esa pregunta en varios

momentos, pero ella lo conduce hacia donde él quería desde que la conoció, sus besos, sus abrazos, los caminos, laberintos, de los cuerpos. ¿El niño es testigo ocular de la intimidad de los dos? No queda evidente, lo que se sabe es que él no debería estar ahí: “—Pero no permiten traer niños: —¿Cómo lo dejaron pasar?: —No lo vieron, debajo de tu impermeable”. El narrador oculta el niño-estorbo debajo del impermeable de Winifred para seguir con su objetivo, pregunta por él en diferentes situaciones, pero no se detiene, cuando lo hace es para decir lo cuan cruel ella fue con su amiga Lavinia, lo dice mientras aspira su perfume y cierra los ojos, como quien prende un cigarrillo después del sexo. Sigue tan absorto deleitándose del deseo realizado, que no consideró lo relatado por ella, el alcance de la muerte de la crueldad, la mujer-monstruo dispara: “—¿Cruel, cruel? — me respondió, con énfasis—. Cruel soy con el resto del mundo. Cruel seré contigo —dijo, mordiendo mis labios” (p. 248). Ella, con el artificio erótico, muy esperado por él, ella le da lo que culturalmente le corresponde, él no da crédito a las palabras proferidas por ella, el erotismo vela la verdad, por otro lado, alimenta la expectativa, lo imaginado por él (porque tradicionalmente siempre le ha pertenecido): “—No podrás. —¿Estás seguro? — Estoy seguro. Ella le pide que vaya atrás del niño porque no lo encuentran en ningún lado, en ese ínterin ella desaparece, simplemente no deja rastro. En los relatos de Silvina es recurrente ese tipo de actitud en sus personajes femeninas:

La mujer se apodera de la palabra y produce un discurso que las enfrenta al intento (des)posesivo del hombre, de manera que el juego contradictorio y especular de la escritura se amplía: es mediante su palabra y sus gestos que ellas muestran ocultando, buscando esa identidad propia que las aleje del influjo del otro, aunque por ello se vean obligadas a sufrir un despojamiento absoluto —ya sea en la forma de la desaparición sin rastro, ya en la muerte por regresión—. El efecto autobiográfico que ellas reproducen al recuperar un pasado en primera persona que las des/construye en el presente se convierte así en un efecto tanatográfico. (CALAFELL, 2007, p. 66).

Él se queda con el niño en la habitación, el niño y el tambor, es quien tiene que elaborar ese lenguaje, esa comunicación utilizada por Winifred, incluso rever su propio lenguaje, sus acciones, está en un terreno incomprensible, ambiguo, “¿qué haré? Cuando habla de la crueldad de ella, no se imagina, con todo, que la mayor crueldad vendrá de su parte e involucra el niño, el último diálogo del relato es el de los dos y es más una comunicación fallida. Él no logra descubrir nada de la niñera, sólo el sobrenombre del niño y como ese la llamaba: Cinito y Niní, respectivamente. El narrador no sabe qué hacer (“¿Qué haré?”), sólo le pide que no toque el tambor. Cinito insiste en saber por qué no puede hacer ruido, el otro insiste que no hay que tocar, el niño entonces le pide el cortaplumas (otra vez más ese objeto cortante), pero él le dice que no es un juguete para niños, “podrías lastimarte”

(p. 249), la oración está cargada de ironía (una pizca de humor negro) porque la lectura final revela que el narrador lo mata asfixiado. Todo porque el niño amenaza que va a tocar el tambor y él contesta con un “—Si tocas el tambor, te mato. Comenzó a gritar. Lo tomé del cuello. Le pedí que se callara. No quiso escucharme. Le tapé la boca con la almohada”. El niño no quiso escuchar al hombre, niño malo, desobediente, testigo de algo prohibido, vio demasiado, gritó demasiado, se metió demasiado, pasó de los límites, molestó. El hombre tampoco quiso escuchar al niño, están en pie de igualdad, como lo observó Molloy (1978), quien fue puntera al comentar la participación de los niños en la narrativa ocampiana, ellos espejan la intransigencia adulta: “aclaran significativamente las conductas de los personajes adultos, igualmente intransigentes. Los adultos de Silvina Ocampo, como sus niños, dicen todo, se permiten todo” (MOLLOY, 1978, p. 243). La reflexión final del narrador confirma lo pensado por la escritora argentina, el niño iba a gritar, a hacer un escándalo y con ello revelaría una actitud inadecuada de los adultos, para evitar el ruido, la exposición, mata a Cinito: “Siempre fui así: por no provocar un escándalo fui capaz de cometer un crimen” (OCAMPO, 2022, 249).

Los próximos relatos involucran el universo infantil, los narradores de “La Boda” y de “Voz en el teléfono” rememoran episodios de la infancia, el tono es autobiográfico. En el primer cuento la narradora se llama Gabriela, en el segundo, se trata de Fernando. Gabriela nos conduce a sus siete años, mientras Fernando a su cumpleaños de cuatro. Los dos personajes participan de rituales festivos para nuestra cultura, boda y cumpleaños, recordando que en los cuentos de Silvina los días de celebración están conectados con las tragedias, a punto de, con la lectura, no poder distinguirlos, las descripciones se sobreponen.

[*Ensilvinada*]... En esos momentos me pongo a pensar en las fiestas patrias del mes de septiembre, que se celebran en el sur de Brasil. En familia, las recuerdo marcadas por momentos de mucha música, asados, charlas alrededor del fuego, adultos alcoholizados contando anécdotas, niños corriendo en el medio de los caballos, las mujeres preparando platos y postres típicos y, de pronto, la tensión en la cara de ellas, madre, abuela, tía, presentían que, en algún momento dado, como una fiera que se oculta antes del ataque, la festividad obscurecería. De niña, sólo me llegaban los relatos: tuvieron que apartar una pelea entre borrachos, un fulano que se pasó con una, algún padrillo que salió corcoveando detrás de una yegua y tiró el que montaba al piso, pero con el tiempo entendí por qué las mujeres, cercanas a mí, no tenían tanta simpatía por los desfiles y festejos de

la *Semana Farroupilha*, así como los niños eran testigos de momentos que dialogaban con la muerte, la crueldad, el abuso, que alteraban las fisionomías conocidas, familiares, de pronto estaban delante de deformidades enmascaradas de patriotismo y celebración heroica.

“La boda”

En ese cuento hay, por parte de la narradora-personaje, unas ganas de pertenecer al universo de una muchacha mayor, de Roberta. Gabriela con sus siete años quiere hacer de todo para complacer, identificarse y pertenecer al mundo del ser admirado:

Que una muchacha de la edad de Roberta se fijara en mí, saliera a pasear conmigo, me hiciera confidencias, era una dicha que ninguna de mis amigas tenía. Me dominaba y yo la quería no porque me compraba bombones o bolitas de vidrio o lápices de colores, sino porque me hablaba a veces como si yo fuera grande y a veces como si ella y yo fuéramos chicas de siete años. (OCAMPO, 2022, p. 276).

¿De qué es testigo Gabriela? De los celos que siente Roberta de su prima Arminda López, la novia, la que, según ella, tenía más suerte porque se iba a casar, le dijo a Gabriela que a los veinte años “las mujeres tenían que enamorarse o tirarse al río” (p. 277). La niña no entiende, pregunta de qué río estaba hablando su amiga y Roberta hace el clásico comentario despreciativo: “No entiendes. Qué le vas a hacer. Eres muy pequeña”. En ese momento Gabriela no es interesante para Roberta, pero en la escena siguiente, la de la araña, hay una complicidad entre ambas, que le da margen a Gabriela, porque indica que hay una confianza, a interpretar que tiene el consentimiento de Roberta para alguna actitud más osada. La pequeña encontró una araña grande, “me pareció que nos miraba”, la iba a matar, pero se detuvo, “no sé por qué”, Roberta interfirió y relató una superstición que aprendió con una señora francesa, que la araña que aparece por la noche se llama esperanza. Con esa revelación Gabriela optó por guardar el bicho en una cajita, Roberta le advierte que es ponzoñosa, también le pide que no la pierda. En el día de la boda fueron arreglarse en la peluquería *Las ondas bonitas*, nombre del lugar, vale recordar que los nombres propios, tanto de personas como de los lugares, tienen un tono cómico, caricaturesco, mímicos, como lo señala Molloy (1978). Mientras jugaba con el rodete de la novia, Gabriela intentó rescatar la complicidad de su amiga: “Se me antojó que Roberta me miraba, pero era tan distraída que veía sólo el vacío, mirando fijamente a alguien” (p. 278). Fue cuando se le ocurrió preguntar si ponía la araña adentro del rodete: “El ruido del secador eléctrico seguramente no dejaba oír mi voz. No me respondió, pero inclinó la cabaza como si asintiera”. La niña, ilusionada con la complicidad, dio

continuidad a su intención. Además, Roberta, en la salida de la peluquería, torciéndole el brazo, la sentenció: “—Todo esto será secreto entre nosotras. Yo no recordaba qué secretos me había dicho aquel día y le respondí, como había oído hacerlo a las personas mayores. —Seré una tumba”. El desenlace es muy rápido, la alternancia de descripciones antagónicas viene como un torrente: “La novia estaba muy bonita con un velo blanco lleno de flores de azahar. De pálida que estaba parecía un ángel. Luego cayó al suelo inanimada. De lejos parecía una cortina que se hubiera soltado” (p. 279). La niña, durante el velorio de dos días, confesó, tímidamente, que fue la causante de la muerte de Arminda, pero nadie la creyó: “—¿Con qué la mataste, mocosa? Me preguntaba un pariente de Arminda, que bebía café sin cesar. —Con una araña —yo respondía”. La expresión “mocosa” se usa en Argentina, en Uruguay, cuando un adulto se refiere a los niños de una manera despectiva. En la traducción brasileña (*Companhia Das Letras*, 2019) la misma expresión fue traducida por la palabra *pirralha*, que corresponde totalmente. Roberta no quiso saber más de ella, “me tomó antipatía, creo que le inspiré repulsión y jamás volvió a salir conmigo”. Pasada la crisis, el mundo adulto se reestablece y vuelve a apartar los niños, los excluyen o porque son “mocosos”, no saben de nada, o porque comprenden demasiado (MOLLOY, 1978).

“Voz en el teléfono”

El narrador-personaje tiene un tono más traumático, ya declara (está dialogando con alguien en el teléfono) de inicio que no le gustan las fiestas infantiles y que por ello no quiere ir a la casa de los sobrinos de la voz que está con él en el teléfono. Este relato está repleto de argentinismos, de jergas típicas de las charlas, del lenguaje informal de las calles: “Te parecerá una macana. Ayer te enojaste porque no quise encender tu cigarrillo. Todo está relacionado” (OCAMPO, 2022, p. 286). Una macana es una situación que produce incomodidad y es una expresión que se usa en varios países hispanoamericanos. Las expresiones hacen con que la práctica lectora, para los que están familiarizados, estreche la complicidad entre narrador-lector, nos reconocemos a través del lenguaje, de los detalles, de los nombres, “el pequeño vivir local divierte y halaga. Más allá de esa complicidad convocada explícitamente subsiste sin embargo, entre el lector y estos cuentos, la idea de un permanente espectáculo, de un permanente festejo que se toma y no se toma en serio (MOLLOY, 1978, p. 247). En este cuento el narrador apela aún más para las expresiones locales, buscando más complicidad, más apoyo de la figura lectora porque tiene un desasosiego y una necesidad de explicarse mucho más urgente que la

narradora del cuento anterior. La traducción mantiene el tono de conversación informal, pero algunas alteraciones se hicieron necesarias y los términos locales se perdieron para mantener el éxito comunicativo en el otro idioma, con todo, para aquella persona que tiene dominio del código local la lectura alcanza la connivencia propuesta. Por ejemplo, en el momento que narra la despedida con el cocinero, quien “contribuyó tanto como mi madre a despertar mi pasión por los fósforos, que encendía para que yo los apagara soplando”, ese le llama de “pibe”: “— Adiós, pibe” (p. 287). La expresión utilizada para referirse al niño es bien típica de esa región, en la traducción se optó por la palabra *garoto*, bastante usada en Brasil y difícilmente vinculada a una región específica, se puede decir que carga una cierta neutralidad, aunque se sepa que ese sentido, en términos de lenguaje, es inalcanzable. Me pareció muy acertada, por parte de la traductora, Livia Deorsola, mantener la interjección “che”, una vez que es demasiado típica, demasiado rioplatense: “—Es para vos, che” (p. 289) / —“É para você, *che*” (OCAMPO, 2019, p. 162).

Hay muchas descripciones de detalles: los objetos de la casa, las habitaciones, la decoración de la fiesta, las características de los invitados, pero nos vamos a detener en la escena que el niño quiere esconderse para observar el mundo adulto, el mundo de la madre. Después de apagar las cuatro velas de su cumpleaños, Fernando siguió a su madre a la salita más íntima de la casa, logró esconderse detrás de un sillón para observarla junto a sus amigas, la escena a continuación se parece a la más auténtica pantomima:

Las señoras reían tanto que apenas comprendía yo las palabras que pronunciaban. Hablaban de corpiños, y una de ellas se desabotonó la blusa hasta la cintura para mostrar el que llevaba puesto: era transparente como una media de Navidad, pensé que tendría algún juguete y sentí deseos de meter la mano adentro. Hablaron de medidas: resultó que se trataba de un juego. Por turno se pusieron de pie. Elvira, que parecía una nena enorme, misteriosamente sacó de su cartera un centímetro (OCAMPO, 2022, p. 288).

Entre risas, medidas, cigarrillos y confidencias sonó el teléfono y el clima festivo quedó suspendido, era un llamado para la madre, las amigas empezaron a codearse y a cuchichear, iban pasándose el teléfono una a una para escuchar la voz que estaba en línea: “—Apuesto a que es el barbudo —dijo una de las señoras. —Apuesto a que es el duende —dijo otra, mordiendo sus collares” (p. 289). El niño quedó fascinado con el entusiasmo de las mujeres y “con el tintineo de pulseras y collares” (p. 290), se olvidó que debía seguir escondido y se paró para observar mejor la escena, fue cuando la madre lo descubrió y “cambió de voz y de rostro: como frente al espejo se alisó el pelo y se acomodó las medias; apagó con ahínco el cigarrillo en el cenicero, retorciéndolo dos o

tres veces”. En ese momento de perturbación de la madre él aprovecha para robar (ese es el verbo usado por el narrador) los fósforos “largos y lujosos que estaban sobre la mesa, junto a los vasos de whisky”. Salen del cuarto y la madre fue categórica: “—Tenés que atender a tus invitados —dijo mi madre con severidad—. Yo atiendo a los míos”. A partir de ese momento, se presiente que el malestar de Fernando (la fiesta y los invitados pasan a molestarlo porque ellos han alterado lo habitual, la casa está despoblada de los muebles y adornos más valiosos, los niños, “que eran impostores para mí”, garantizaron el recuerdito del festejo, cada dueño con su automovilito, ya no había quedado nada para él, se dio cuenta que, arriba del piano, faltaban regalos: “¿Pobre piano? ¡Por qué no decís, más bien, pobre Fernando!”. Toda la tragedia ya estaba engendrándose, lo que estaba a punto de estallar tiene que ver con lo que le fue tolerado, su madre no toleró él mirándola, mirando lo que no podía mirar, un intruso en un mundo velado, del cual pasa a ser excluido y, a la vez, lo pasa a criticar. Sólo hay una manera de ultrapasar el límite impuesto, borrar cualquier barrera, por esa razón decide prender fuego justamente en la parte que se encuentran las madres: “No teníamos que desperdiciar fósforos en niñeras. Esos fósforos lujosos estaban destinados para la salita íntima donde los había encontrado” (p. 291). El final del cuento confirma el pensamiento de Molloy (1978) sobre la actitud trágica de Fernando, según la autora él hace lo que hace mucho más por sacrificio que por venganza. “Su mirada, por intolerada se ha vuelto intolerante e intolerable” (p. 242). El trecho final es muy melancólico, no logramos condenar al niño, tampoco al adulto, no logramos despreciarlo, tampoco apiadarnos, el trauma ha limitado algunos aspectos de su vida, por qué no prende cigarrillos, por qué no se acerca a los fósforos. La manera como se expresa, como pretende dialogar con su oyente, hace que todo lo relatado se asemeje a algo trivial, algún chisme, alguna receta, algo apartado de uno, pero a la vez tan próximo que se hace sufrido, dolido:

La última visión que tengo de mi madre es de su cara inclinada hacia abajo, apoyada sobre un balaustre del balcón. ¿Y el mueble chino? El mueble chino se salvó del incendio, felizmente. Algunas figuritas se estropearon: una de una señora que llevaba un niño en los brazos y que se asemejaba un poco a mi madre y a mí (OCAMPO, 2022, p. 291).

De alguna manera él se quemó y murió también junto a su mamá, como revela la analogía con las figuras del mueble. Cuántas veces durante el maternaje nos sentimos aliviadas cuando logramos aislarnos en nuestra “sala íntima”, estar sola o a solas con las amigas y reconciliarnos con la que fuimos en algún momento previo a la maternidad, rescatar algunas situaciones, emociones, que nos hacen sentir parte de otra vida también, capaces

de otros goces, de desafiarnos. Aunque todavía nos condenen (y nos condenemos a nosotras mismas) por la “osadía”, condena declarada, muchas veces, por nuestros propios familiares e hijos, siempre hay alguien que se siente autorizado a invadir, a intervenir en un momento que le es negado, del cual no forma parte, ni que sea por un instante, pero el movimiento es centrípeto, de repente nos sentimos invadidos, de repente somos los que invaden, de repente invitamos o aceptamos pasivamente la invasión, movimiento espiralado, vertiginoso hasta la náusea. La experiencia-Ocampo es esa fuerza que nos mete en un caleidoscopio roto, nos vemos asimétricamente reflejados a punto de reconocernos otros. La oración que Fernando escuchó, luego después de haber escuchado la risa de Margarita, “su risa que no he olvidado, diciendo: —Nos encerraron con llave. Y la respuesta de no sé quién: —Mejor, así nos dejan tranquilas” (p. 291). Cuántas veces ya pensé, no todas verbalicé, lo que acaba de decir la mujer anónima, otro personaje que dice lo indecible, es cierto que pagó con su vida por ello. Pero como ya he comentado, la muerte, en los relatos ocampianos, también significa abandono, abandonar lo que me fue designado, en ese caso hay dos mundos que supuestamente no pueden fusionarse: el mundo infantil y el adulto. La mamá le cerró la puerta de su mundo al hijo, el hijo a su vez no quiere saber del mundo que le fue ofrecido, quiere estar del otro lado, cruza la frontera y se hiere.

“El goce y la penitencia”

La temática maternal del cuento anterior queda a cargo de las informaciones que nos llegan a través del hijo-narrador, ya en este próximo relato la práctica lectora es mediada por una narradora que es esposa y madre, además de pertenecer a la burguesía argentina, como indican los nombres de los pintores citados, que coinciden con los artistas elegidos para poblar los espacios privados de la élite bonaerense: Federico Bermúdez, Prilidiano Pueyrredón, Ferdinand Fabre, V. Dupit (MANCINI, 1997, p. 277). Sin embargo, el pintor-personaje elegido para pintar madre, esposo e hijo y completar la pinacoteca familiar, repleta de los retratos de los antepasados, se llama Armino Talas, un nombre ordinario que contrasta con la lista anterior, un juego estilístico recurrente en la obra de Silvina Ocampo. La idea de los retratos fue del marido, así como la elección del artista, ella, la narradora-protagonista, se coloca como alguien que simplemente se deja conducir, no sale de ella la motivación: “...yo no hacía sino obedecer a mi marido... Yo lo oía como quien oye llover. En la época de las fotografías no me parecía urgente adquirir retratos, por valiosos que fueran. Las instantáneas, con sus ampliaciones, me gustaban

más” (OCAMPO, 2022, p. 311). La pareja optó empezar por el retrato del niño, que tenía cinco años y pronto cambiaría de fisionomía, al contrario de ellos que ya empezaban “a cumplir siempre la misma edad”. En este cuento, como en innúmeros otros, se puede reflexionar sobre el papel del arte a través de la discordancia entre los personajes, de las ideas antagónicas que se sobreponen. En la opinión del marido el retrato debería ser calcado en la fisionomía real, es decir, “parecerse al modelo”. Nuevamente ella expresa la opinión contraria, ella buscaba la belleza, algo que “no dependía, en modo alguno, de sus líneas ni de sus proporciones, y que el parecido no se manifestaba en meros detalles”. Mientras a él “le gustaban los mamarrachos”. Hay estudios que apuntan para la obsesión de S. O. por la fisionomía, en relatos como “El vástago”, analizado anteriormente, el narrador hace referencia a una fisionomía heredada: Labuelo nieto hereda rasgos físicos y de carácter de Labuelo abuelo; en cuento “El cuaderno”, también perteneciente a *La Furia y otros cuentos*, hay una referencia a la imagen deseada. Ermelina es una fabricante de sombreros “que salían de sus manos como pájaros recién nacidos” (OCAMPO, 2022, p. 214). Resulta que ella se casa y se queda embarazada, perdiendo así el empleo que tenía en la casa de sombreros de Paula Hödl, quien la quiere por su habilidad, no por lo que es. Estando ya en un estado avanzado del embarazo, la costurera recibe la visita de una vecina y de sus dos hijos. Ella le trae los cuadernos de los hijos, conforme le había prometido. Mientras hojeaba el cuaderno se detuvo en una página que contenía la cara de un chico muy rosado: “—Así quisiera que fuese mi hijo... Me ha dicho mi tía que en los meses de preñez, si se mira mucho un rostro o una imagen, el hijo sale idéntico a ese rostro o a esa imagen” (p. 215). Y, conforme presagia la creencia popular, el niño nació “con el mismo color chillón que tienen los juguetes nuevos, para que no se decoloren de mano en mano” (p. 217). La fisionomía además de ser un elemento que se destaca en la escritura de la escritora argentina, es una inquietación tanto ficcional como personal, llama la atención que en las fotografías está siempre con lentes de sol, lentes grandes, se percibe unas ganas de esconderse. Son pocas las entrevistas concedidas, se notaba que cuando expuesta era tomada por un malestar. Había una contradicción entre soñar en ser popular, ser una *bestseller*, y las ganas de ocultarse. La foto más representativa de Silvina es aquella en la cual sobrepone las manos delante de su rostro, escondiendo su fisionomía. En una entrevista realizada por Héctor Zimmerman (OCAMPO, 2014, pp. 247-256) en marzo de 1978, Silvina se siente una *víctima* como entrevistada, su malestar es evidente, hay varios relatos que apuntan su lado reservado:

—¿Víctima? ¿No le parece que exagera?

—No. Ante cada pregunta me siento víctima, aunque yo sea la victimaria, después viene el renglón fotografías.

—¿No es fotogénica?

—Soy fotofeica

—¿Modestia o humor?

—Humor negro.

—Lo que le propongo no es más que una charla amena.

—La idea de una charla en la que yo hablaré todo el tiempo no me parece muy amena. Fíjese lo que acaba de preguntarme: quién soy yo. Le repito que eso es lo que menos sé. Que se encarguen de la respuesta los que le quieren un rótulo a todo: a los animales del zoológico, a las plantas del jardín botánico... (OCAMPO, 2014, p. 249).

En “El goce y la penitencia” la cuestión de la fisionomía premonitoria vuelve a aparecer, pero sin el aval de la creencia popular de “El cuaderno”, una vez que en este relato la narradora-personaje pertenece a una clase que por más que pueda creer en supersticiones, no deja transparecerlo. Es apropiado aquí nombrar la clase de la protagonista porque la señora burguesa, por los elementos lingüísticos que usa, el exceso de lugares comunes de la lengua, el tono natural y vulgar con que habla de su adulterio rompe con la imagen que se espera de una señora “de bien” (MANCINI, 1997, p. 277). El relato se hace más inquietante porque está lleno de referencias conocidas, la narradora pasa mucha confianza porque enumera elementos concretos del ambiente, el taller del pintor, por ejemplo, está ubicado “en la calle Lavalleja, a dos cuadras de Callao” (OCAMPO, 2022, p. 311), es una esquina del centro bonaerense. Una práctica lectora ya acostumbrada con la estética ocampiana sabe que es una estrategia del género fantástico indicar elementos y lugares familiares para validar los eventos extraños, lo que genera una práctica más desestabilizadora aún. La narración empieza con un tono de distancia, usa el pretérito imperfecto para narrar, señala que la voz narradora:

Esta elección formal sugeriría la intención de la protagonista de tomar cierta distancia con respecto al episodio narrado y estaría avalada por tres motivos : en principio, el personaje no puede definir con certeza lo sucedido en el desván del pintor, ni tampoco sus consecuencias; en segundo lugar, el personaje no concurre a las sesiones de trabajo por decisión propia, sino que es inducida a hacerlo por su marido y hasta cierto momento es simplemente la acompañante del modelo, y por último, la protagonista, a través de diferentes estrategias que abarcan tanto lo temático como lo formal de su relato, trata de diferenciarse de la clase social a la que pertenece y que hábilmente ha sido indicada en el texto con datos escasos pero inequívocos (MANCINI, 1997, p.277).

Antes de llegar el momento clave, que ofrece a la protagonista-narradora la posibilidad de cruzar límites, hay una autopercepción por parte de ella de que algo estaba cambiando: “En lugar de mirar cómo pintaba Armindo Talas, poco a poco, insensiblemente le miré las manos, luego el mentón, luego la boca. No me gustó. Yo llevaba un libro que nunca pude leer, porque él y yo conversábamos continuamente” (p. 312). A partir de la desobediencia del niño, un día que él no paraba quieto y gesticulaba como bobo, ella lo excluye del ambiente, lo encierra en el altillo. De ese momento en adelante los conceptos y sentimientos empiezan a entremezclarse, a confundirse: amor y odio se igualan, así como atracción y repulsión, la belleza y la fealdad, la verdad y la mentira, la indiferencia y la necesidad, la penitencia y el goce. Ese embate de contrarios va borrando contornos, nos sentimos en un vórtice, adiós estabilidad. Ella y el pintor sólo logran encontrar placer mientras el niño está en penitencia, preso en el desván de la casa, y a su vez Santiago también logra satisfacerse en un lugar lleno de chiches novedosos (tal vez el peor castigo para el niño fuese posar de modelo). Cada ida al taller la madre hacía de todo para que el niño se portase mal (“así eché a perder la educación de Santiago, que terminó por pedirme que lo pusiera en penitencia, a cada rato”, p. 313). El retrato pintado no tenía nada que ver con el modelo, “en vano indiqué a Armindo ciertas características de la cara de mi hijo: la boca de labios anchos, los ojos un poco oblicuos, el mentón prominente. Armindo no podía corregir esa cara. Tenía una vida propia, ineludible” (*Ibidem*). Cuando el pintor finaliza el cuadro, ella entiende que lo de ellos también se encerraría en ese instante. Regresa a su casa con el cuadro, nadie reconoce a Santiago, el marido se niega a pagar el pintor, la obra es destinada a quedarse detrás de un ropero. Ella, en su regreso, ya estaba embarazada del pintor, lo volvió a ver en “algún furtivo encuentro. No podíamos amarnos sin Santiago en penitencia, en el altillo”. El final no puede ser más ocampiano: cuando el hijo menor cumplió cinco años, el marido, durante una mudanza, rescató el cuadro porque comprobó que el niño era igual al retrato de Santiago. “Nunca sabré si ese retrato que tanto miré formó la imagen de aquel hijo futuro en mi familia o si Armindo pintó esa imagen a semejanza de su hijo, en mí” (p. 314). Y otra vez más la cuestión de la mirada, la señora burguesa, a diferencia de la costurera de “El cuaderno” (quien se siente asegurada por los efectos de las tradiciones) no tiene certeza de la capacidad modeladora, compositora, de la mirada, algo que también aparece en el cuento “La continuación”: «porque el que ve ha de ser semejante a la cosa vista, antes de ponerse a contemplarla» (p. 188). Ver implica inquietar, hay una alteración interna, ya no es posible percibir la realidad tal como se solía, es lo que Maranguello (2015, p. 243) llama mirada pictórica:

“Se trata de una mirada que dota a la realidad de un espesor visual inesperado y desnaturaliza el mundo cotidiano”.

4.2. LAS INVITADAS

La colección de cuentos fue lanzada en 1961 y la publicación brasileña se dio en 2022. También aquí elegí diez cuentos de los cuarenta y cinco que forman el libro. Así como en la colección anterior, el título hace referencia a un cuento que está dentro de la serie y tal como aquel involucra un niño, Cinito en el primero y Lucio en el segundo. En *Las invitadas* siento que el universo infantil gana una potencia mística, transitan por mundos, por temas, considerados exclusivos de adultos, donde son sometidos o inclinados a pasar por una especie de rito, como si atravesasen un portal o un espejo, de donde salen trastornados y transformados. El mundo cotidiano es aún más poroso, constantemente sacudido, invadido, por elementos, seres, eventos, emociones que comprueban su fragilidad, su condición mutable, inconstante. En *Las invitadas* lo extraño, lo grotesco, lo impensable está colado en las banalidades, en la vida cotidiana, en lo dado por seguro y en lo legitimado.

“Tales eran sus rostros”

Es el cuento que abre la colectánea y trae como epígrafe un pasaje bíblico: Ezequiel I, 11. La práctica lectora de inicio no entiende ese mensaje, que es más una imagen después de acabada la lectura, sobre rostros, alas que se juntaban. Es interesante el intra-texto elegido por la autora no por el carácter inédito, una vez que imágenes religiosas, como la Virgen de Luján, por ejemplo, objetos místicos y citas de textos sacros, disfraces de ángeles, como los usados por las niñas de “La Furia”, son elementos recurrentes, pero en general vienen acompañados de elementos, emociones contrastantes: celos, erotismo, crímenes, sexualidad. Ese juego que dice mucho del estilo ocampiano, del cual ya se ha hablado aquí con el soporte teórico de Sylvia Molloy (1978), que, a través de la parodia y de la sátira, tensiona los límites impuestos por los paradigmas socioculturales. Con todo, ¿será que lo religioso o lo místico siempre viene acompañado de ese tono subversivo, irónico? Tratándose de Silvina Ocampo no hay condiciones de

encasillarla, no podemos ser absolutistas, categóricos, sería una lectura contraria a todo lo analizado hasta el presente momento. Por ello, es posible considerar la aparición de textos clásicos, imágenes católicas, seres y objetos místicos como una invitación a otro tipo de relación-conexión e interpretación que tiene una carga espiritual, pero que no tiene nada que ver con lo dogmático, lo adoctrinador, lo fundamentalista, que sería reduccionista y extremista. Ese vínculo espiritual se acerca más a lo filosófico, humanista, algo también cultivado por su amigo Jorge Luis Borges, ambos admiradores de la literatura anglosajona, en la cual se encuentran escritores que recrearon o reinterpretaron trechos del texto bíblico, escritores admirados por los dos amigos y connacionales, es el caso de nombres como: Shakespeare, Milton y Kafka, pero también a Chaucer, Dryden, Faulkner, T. S. Eliot, Orwell, J. Roth, La Fontaine, Tournier o Mann, Lord Byron, Emily Dickinson, son algunos nombres que aparecen en el estudio sobre Borges y la biblia de Gonzalo Salvador Vélez (2009). Hay un artículo famoso escrito por Borges publicado en el diario español El País, en abril de 1986, intitulado “La prosa de Silvina Ocampo”²⁰ en el cual el autor declara la admiración por su colega y reflexiona sobre el proceso creador del arte, de la escritura más específicamente, y lo hace desde una comparación con lo divino, nombra pasajes bíblicos, y con otros autores que considera geniales, así como su amiga:

Como el Dios del primer versículo de la Biblia, cada escritor crea un mundo. Esa creación, a diferencia de la divina, no es *ex nihilo*; surge de la memoria, del olvido que es parte de la memoria, de la literatura anterior, de los hábitos de un lenguaje y, esencialmente, de la imaginación y de la pasión. Kafka es creador de un orbe eleático de infinitas postergaciones; James Joyce, de un orbe de hechos ínfimos y de líneas espléndidas; Silvina Ocampo nos propone una realidad en la que conviven lo quimérico y lo casero, la crueldad minuciosa de los niños y la recatada ternura, la hamaca paraguaya de una quinta y la mitología. Ayudado por la miopía gradual y ahora por la ceguera, vivo entre tentativas de soñar y de razonar; la mente de Silvina recorre con delicado rigor los cinco jardines del *Adone*, consagrado cada uno a un sentido. Le importan los colores, los matices, las formas, lo convexo, lo cóncavo, los metales, lo áspero, lo pulido, lo opaco, lo traslúcido, las piedras, las plantas, los animales, el sabor peculiar de cada hora y de cada estación, la música, la no menos misteriosa poesía y el peso de las almas, de que habla Hugo. De las

²⁰ Disponible en:

https://elpais.com/diario/1986/04/03/opinion/512863217_850215.html?event_log=oklogin. Acceso en 2/10/2023.

palabras que podrían definirla, la más precisa, creo, es genial. Se ha dicho que el talento es una fuerza que el hombre puede dirigir; el espíritu sopla donde quiere (Juan, 3,9) y puede salvar o perder. De ahí las habituales inconstancias de la obra de genio. (BORGES, 1986).

Cuando lanza mano de una atmósfera religiosa-espiritual, la escritura ocampiana deja transparecer una angustia, una inquietación frente “a la presencia y el origen del mal en el hombre y en el mundo” (KRUSE, 2021). El cuento “Tales eran sus rostros” trae un trecho de la Biblia, libro que se puede leer de indistintas maneras (polisémico) y a su vez ha sufrido inúmeras recreaciones, las imágenes que lo componen están “cargadas de contenido y eficacia literaria” (SALVADOR, 2009, p. 27). Es oportuno recordar que la escritura ocampiana está repleta de relecturas de los clásicos, ya hemos analizado algunos relatos como “Jardín de infierno”, su versión para el cuento de Perrault, Barba Azul; así como el relato “Epitafio Romano” que remite al estilo del poema narrado La Ilíada, de Homero. Pero, a diferencia de esos cuentos que se percibe el uso de lo clásico (de lo convencional) para hacer una crítica a la sociedad patriarcal y se subvierte en la escritura el rol de la mujer, en el cuento inaugural de *Las Invitadas* (1961) no se detecta una ironía o una afronta a lo religioso (que tanto ha adoctrinado y dogmatizado en nuestra cultura). Sino que la práctica lectora nos conduce a una sensación de “transfixión” (dolor que se transfiere de parte a parte, pero en términos religioso se refiere al sufrimiento de la Virgen ante la agonía de su Hijo), hay transferencia de características entre los seres, lo que genera una idea de unidad enmascarada: niños mayores pasan a actuar como niños pequeños, esos pasan a actuar como aquellos, los adultos actúan como niños, la modificación que homogeniza se da porque hay una complicidad compartida:

Como si desearan igualarse, los menores caminaban de puntillas para parecer más altos; los mayores se encorvaban para parecer más bajos. Se hubiera dicho que los pelirrojos apagaban el fuego de sus cabelleras y que los morenos moderaban la oscuridad de una tez apasionadamente oscura. Los ojos lucían todos las mismas rayitas castañas o grises, que caracterizan los ojos claros. Ya ninguno se comía las uñas, y el único que se chupaba el dedo dejó de hacerlo (OCAMPO, 2022, pp. 328-329).

La trama trae un ambiente de internado, los alumnos estudian, rezan, hacen sus comidas y duermen en el colegio. La voz que narra (narrador interno-testigo) intenta encontrar respuestas alejándose y acercándose del discurso, a veces usa la primera persona del singular: “[...], y digo *llegaron*, porque se advirtió por múltiples manifestaciones que estaban esperando, [...]” (*Ídem*, p. 327); a veces la primera del plural: “A ciencia cierta, sabemos que a partir de ese instante, que menciono de modo impreciso, [...]” (*Ibidem*).

También hay una referencia a la imprecisión de lo narrado (seguramente por la distancia temporal del narrador con relación al momento del evento que pretende evidenciar), a las diferentes versiones contadas, “miles de conjeturas, sin perder la inocencia, pero perdiendo esa despreocupación aparente, tan característica de la infancia, los niños no pensaron en otra cosa”. ¿Se trata, ahora (en el momento narrado), de un adulto inocente que ya perdió o está perdiendo la inconsecuencia infantil con el transcurrir de los años? En paralelo a la vida ritualista y rutinaria de los niños: la campana que anunciaba el recreo, la hora de la higiene, la hora de comer, la hora de dormir, de hacer los deberes, de jugar en la plaza, había una vida secreta que los unía: “[..] hilaban la trama de un mismo pensamiento, de un mismo anhelo, de una misma expectación”. Sólo al final nos damos cuenta del secreto tramado entre los estudiantes, nos damos cuenta que al tener un propósito en común, algo que los motive, ellos logran una uniformidad, parecen idénticos:

La gente que los veía pasar endomingados, limpios y bien peinados, en los días patrios, en las fiestas de la iglesia, o en cualquier domingo, decía: «Estos niños pertenecen a una misma familia o a una confradía misteriosa. Son idénticos. ¡Pobres padres! ¡No reconocerán al hijo! Estos tiempos modernos, una misma tijera corta todos los niños (las niñas parecen varones y los varones niñas); tiempos sin espiritualidad, son crueles.» (OCAMPO, 2022, pp. 327-328).

El trecho en evidencia hace pensar en los modelos, convenciones, conductas dictadas por la vida en sociedad. Nos acostumbramos a una cultura segregadora, que separa qué tareas son destinadas a los hombres y cuáles corresponden a las mujeres, cómo debe portarse (vestirse, arreglarse, relacionarse, pensar, actuar) cada individuo de acuerdo con el ambiente frecuentado, qué atribuciones, qué derechos y qué deberes le toca a cada persona según su género, raza, orientación sexual, para mantener un funcionamiento, una convención que siempre es más conveniente para los mismos privilegiados y con más poder, los que designan el lugar de cada uno, o de cada grupo, dentro de la estructura social. Así, conforme la categoría que corresponde, cada cual va buscando identidades próximas, formando grupos de semejantes. Pero en el relato ocampiano la masificación que hace perder los rasgos individuales se da porque hay una causa común, un estímulo mayor que ellos mismos y que motiva la unión, hace brotar la solidaridad: “[...] Tan indisolublemente unidos, hubieran derrotado un ejército, una manada de lobos hambrientos, una peste, el hambre, la sed, o el cansancio aplicado que extermina a las civilizaciones” (*Ídem*, p. 329). Los cuarenta niños que frecuentaban el colegio eran sordomudos, información que se explicita más hacia el final, pero que con un par de lecturas más se puede percibir unas cuantas alusiones anteriores: momento en que las maestras tratan de sorprenderlos, de imponerles silencio, ¿silenciar sordomudos, se trata

de una ironía de la voz que narra? Es más bien el ruido provocado por la euforia, por los movimientos, por los gestos de la comunicación que no necesita voz, de la comunicación de los que secretean un complot, por ejemplo. Ya decía una de ellas: «La voz dispersa a los que hablan. Los que no hablan transmiten su fuerza a los objetos que los circundan», pero ninguna maestra lograba penetrar en el mundo cerrado y solitario, ninguna llegó al corazón, en la morada, de los cuarenta niños. Ellas se empeñaron con amor y dedicación en descubrir el secreto porque sabían del peligro que implica lo ocultado: “Sabían que un secreto puede ser venenoso para el alma. Las madres lo temen para sus hijos; por hermoso que sea, piensan, ¡quién sabe qué víboras atesora!” (*Ibidem*). El secreto compartido, lo que se cultiva en el subterráneo, en las vías paralelas, alejado y oculto de las autoridades, de las convenciones: madres, padres, maestras, profesores, sacerdotes, pastores, gobiernos; el sueño compartido que es capaz de hacerse realidad. Este cuento de Silvina trae un tono diferente con relación a los analizados anteriormente porque resulta más difícil encontrar lo sobrenatural dentro de lo normal, marca típica del género fantástico, las fronteras están más diluidas, el evento extraordinario pasa a ser visto como una posibilidad dentro de lo normal, no es irreal, entraría dentro de lo que Ana María Barrenechea (1972) llamó de “lo posible”, es el “nombre genérico para lo que no es anormal” (BARRENECHEA, 1972, p. 393), cuando lo fantástico no depende de la premisa de la duda, una vez que la problemática se establece a partir de la coexistencia entre dos órdenes, el que se considera conocido natural y el desconocido sobrenatural, como lo explica Rafael Guimarães al analizar los límites de lo fantástico en la narrativa de Silvina (In: *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos*, 2021). El autor advierte sobre los relatos que no se bastan dentro del género, que sí hay características presentes, pero esas son porosas. El brasileño analiza cómo se da la cuestión de lo fantástico, “que, desde sus comienzos contiene una indefinición con respecto a sus límites y rasgos definidores” (GUIMARÃES, 2021, p. 92)²¹ en seis narrativas ocampianas: “Corredor ancho de sol”, de 1937; “La casa de azúcar”, “Azabache” y “El Verdugo”, de 1959; “El diario de Porfiria Bernal”, de 1961, y “La Soga”, de 1970. Dos de los estudiados por él coinciden con este estudio: “La casa de azúcar”, de *La Furia y otros cuentos*, que ya lo analizamos en el capítulo anterior, y “El diario de Porfiria Bernal”, de *Las invitadas*, que pronto lo presento en este capítulo. En el cuento ya analizado el fenómeno extraordinario se da de una forma bien explícita: poco

²¹ El texto original está escrito en portugués y la traducción es responsabilidad de la autora de esta tesis.

a poco Cristina va adquiriendo la personalidad de la antigua propietaria de la casa de azúcar, Violeta. El narrador-personaje es testigo de la metamorfosis de su esposa y, a lo largo de la trama, él intenta obsesivamente comprender todo el proceso que la llevó a ser la otra y todo lo que consigue, al final, es perder a la mujer amada (*Ídem*, p. 109). Muy diferente es la situación de “Tales eran sus rostros”, la lectura nos presenta a seres (niños) que se igualan, que se identifican, cuando por detrás hay un sueño compartido, común,

La señorita Fabia Hernández fue la primera en advertir que los niños tenían los mismos sueños; que cometían los mismos errores en los cuadernos y cuando les reprochó el no tener personalidad sonrieron dulcemente, cosa que no era habitual en ellos.

Ninguno tenía inconveniente en pagar por las travesuras de su compañero. Ninguno tenía inconveniente en ver premiado por mérito suyo a otros compañeros.

En varias oportunidades las maestras acusaron a uno o a dos de ellos de hacer los deberes del resto de los alumnos, pues de otro modo no se podía explicar que la letra fuera tan parecida y las frases de las composiciones tan idénticas. Las maestras comprobaron que ellas se habían equivocado (OCAMPO, 2022, p. 330).

[*Ensilvinada*] Recuerdo las palabras de mi madre sobre mi grupo de amigas, siempre decía que nos parecíamos mucho, que a veces llegaba a confundirnos, me decía eso en la época de los quince años, cuando todas comprábamos ropas en la misma tienda, compartíamos la merienda, hacíamos gimnasia en el mismo club, hablábamos las mismas jergas, entonábamos las mismas canciones, usábamos el mismo corte de pelo y, para colmo, estudiábamos en el mismo colegio y usábamos el mismo uniforme. En nuestro imaginario nos veíamos como las diferentes, las originales, y tan similares éramos. Una vez, mientras caminaba por la calle, un señor me paró y preguntó por mi papá, si todavía trabajaba en el banco, yo le contesté que mi padre nunca había trabajado en el banco, ¿no sos la hija de Ordoqui?, me preguntó. Ese era el apellido de una de mis mejores y más antiguas amigas. Regresando al relato de Ocampo, hay un aura mística entorno de los niños, el narrador señala que las profesoras los sorprendía (“con el pretexto de vigilar la conducta religiosa”) en la capilla rezando, “donde el misticismo exacerbado permitía en raptos de amor divino la articulación de palabras desmembradas, pero estruendosas y difíciles, frente a las llamas de los cirios que iluminaban los rostros herméticos (*Ibidem*). La frase “raptos de amor divino” nos conduce nuevamente a la figura religiosa de Santa Teresa de Ávila. La imagen de pájaros y alas aparecen en la secuencia, primero como una referencia hacia forma de los niños, a la imagen que ellos pasaban cuando entraban en bando en los paseos y “espectáculos pintorescos” que frecuentaban: “como pájaros

aleteando”. Después como expresión por parte de ellos: la profesora de dibujo pidió, “para estimularles la imaginación”, que dibujasen “cualquier objeto que sentían, todos dibujaron, durante un tiempo alarmante, alas cuyas formas y dimensiones variaban al infinito sin restar según ella, monotonía al conjunto”. Ya sabemos que para Silvina la referencia pictórica es una forma de narrar, incluso la serie de alas dibujadas, que no genera monotonía, remite al diálogo que mantuvo la escritora cuando ya era *habitué* en el taller de De Chirico (uno de sus maestros en París), en esa ocasión le indagó sobre la serie de caballos realizada por el pintor: “—¿Y aquellos caballos parados en las patas de atrás como en el circo? —¿Qué caballos? [...]. Esos caballos, sobre todo esos caballos, eran lo que más me gustaban. De Chirico ni recordaba sus caballos” (FIERRO, 1975. In: OCAMPO, 2014, pp. 229-230). De algún modo la voz narradora ya nos va preparando para una imagen final, formada a partir de cada imagen individual, cada individuo se diluye formando un todo sublime. Tal vez se trate también de lo que ocurre con el proceso artístico de cada pintor/autor, cada obra es única en un momento dado, con todo, dialoga con un antes, un después y a su vez ya no pertenece más al creador, hay un abandono a partir del momento que se decide crear, un soltar, un dejar partir. Después del dibujo, el narrador hace otra referencia que se expresa por imagen, ahora con la fotografía: “Cuando el tren partió de la estación, los pañuelos se agitaron en las ventanillas como una bandada de palomas; esto lo registra una fotografía que salió en los diarios” (OCAMPO, 2022, p. 331). Resulta que el colegio ganó una donación y los niños pudieron salir de veraneo por primera vez: “Para dar más importancia al hecho [...], las maestras les mostraron con un puntero, sobre el mapa, el punto azul, junto al Atlántico, hacia donde viajarían” (*Ibidem*). A través de otro recurso imagético, el punto azul en el mapa, los niños lograron soñar (fuente de imágenes e imaginación) con el océano, con la arena, soñaron todos el mismo sueño, según lo narrado: “Cuando llegaron al mar apenas lo miraron; siguieron viendo el mar imaginado antes de ver el verdadero”, de nuevo la práctica lectora nos remite al cuento de la serie anterior (*La Furia*), “La continuación”, «porque el que ve ha de ser semejante a la cosa vista, antes de ponerse a contemplarla» (OCAMPO, 2022, p. 188). Hay un momento de choque entre lo imaginado y lo visto, pero viene la contemplación, la asimilación y una nueva visión se forma: “Cuando se habituaron al nuevo paisaje, fue difícil contenerlos. Corrían detrás de la espuma que formaba copos parecidos a los que forma la nieve”. Pero la euforia no tuvo fuerza suficiente para hacer con que los niños se olvidasen del secreto, una emoción no ocultó a la otra, a la de antes. El narrador trae otra información que dialoga con el aura que involucra el relato: “La mayoría tenía nombre

de flores como Jacinto, Delio, Margarita, Jazmín, Violeta, Lila, Azuceno, Narciso, Hortensio, Camelio: apelativos cariñosos elegidos por los padres”. Flores también se asocian a ritos religiosos, tanto festivos como tristes, como los relacionados a la muerte. Para completar la anticipación del final, el regreso de la excursión sería en avión, otro objeto, además de las alas, que remite a vuelo. A continuación, la inserción de otro texto, recordando que en el comienzo del relato está el epígrafe bíblico, ahora es una noticia:

El avión en que viajaban cuarenta niños de un colegio de sordomudos, que volvían de su primer veraneo en el mar, sufrió un accidente imprevisto. Una portezuela que se abrió en pleno vuelo ocasionó la catástrofe. Sólo se salvaron las maestras, el piloto y el resto de los tripulantes. La señorita Fabia Hernández, que fue entrevistada, asegura que los niños al precipitarse en el abismo tenían alas. quiso detener al último, que se arrancó de sus brazos para seguir como un ángel detrás de los otros. La escena la deslumbró tanto por su intensa belleza que no pudo considerarla en un primer momento una catástrofe, sino una visión celestial, que jamás olvidará. Todavía no cree en la desaparición de esos niños (OCAMPO, 2022, p. 332).

El género noticia nos es muy familiar y dialoga con el cotidiano de las personas, dentro de lo que costumbramos llamar “normalidad”, obviamente el contenido del reportaje es absurdo desde el punto de vista lógico, ¿con qué frecuencia ocurre ese tipo de accidente y cuál es la probabilidad de que ocurra algo así? En ese momento siempre pienso en el bombardeo de noticias absurdas que invaden nuestros hogares, ya sea por la televisión o por el celular, con los contenidos y escenas más impactantes posibles, especialmente involucrando niños: padres y madres que matan a sus hijos, tiran sus cuerpos al agua, entierran en matorrales, tiran por la ventana de edificios, niños y bebés torturados, violados, vendidos, ofrecidos en ofrendas, rituales, así como ocurre crueldades con los animales. Y como la propia Silvina Ocampo comenta, en una entrevista a su amiga María Esther Vázquez (*La Nación*, 17 de octubre de 1982): “—Y no se puede desechar al mundo. Si a uno se le ocurre una idea cruel, siempre aparece en la realidad un episodio más cruel todavía, que te hace la competencia y gana” (OCAMPO, 2014, p. 280). En el caso de la noticia del relato está el factor desconcertante de no haber un crimen, lo que ya sería algo de difícil digestión, pero el cerebro parece procesar mejor cuando encuentra un culpable. Algo que no ocurre en esa situación, que revela una motivación que escapa de la caprichosa razón, un evento extraordinario pero no irreal.

[*Ensilvinada*] Cuando tenía siete le propuse a mi amiga Mariana, de la misma edad que yo, que intentásemos volar, yo estaba segura de que, si nos preparásemos bien, desde un lugar alto y llano (importante emprender una carrera para lograr velocidad), moviendo frenéticamente los brazos y en alta velocidad sería posible sacar los pies del suelo y alzar

vuelo. No me acuerdo las palabras exactas, ni el tono, pero logré convencer a mi amiga no sólo de la aventura, sino de que ella fuese la primera en intentarlo. Yo la quería mucho, así que no creo que haya sido perversa, lo que sí me acuerdo es que tenía cuerpo de golondrina, era menudita y bajita, tenía los atributos favorables para vencer el desafío, yo le llevaba por lo menos una cabeza. Fue bien en el camino de tierra que nos conduce (o nos aleja) a la estancia, la casa está en lo alto, se podía vislumbrarla desde donde estábamos, en frente a la portera. Mariana hizo todo conforme combinamos, pero la naturaleza es traicionera y el camino de tierra y piedras no tuvo piedad de sus rodillas y rostro; el grito estalló, ella con su cara de barro, pelo de nido y orgullo herido quedó tumbada en el camino. Nunca me voy a olvidar de la mirada de mi madre, de sentencia condenatoria, cómo explicarle que yo estaba segura de que volaríamos y que nada más justo que empezar por la golondrina.

Los cuarenta niños que viajaban en el avión confiaban en sus alas, las profesoras que antes dudaban de las declaraciones de sus estudiantes, lo que mostró ser un equívoco antes, no querían cometer el mismo error, estaban unidas, así como lo estuvieron los niños anteriormente, se aferran a la versión del milagro:

— Mostrarnos el cielo, para precipitarnos en el infierno, sería una mala jugada de Dios —declara la señorita Lelia Isnaga—. No creo en la catástrofe.

Dice Albina Romarín:

— Todo fue un sueño de los niños, que quisieron deslumbrarnos, como lo hacían en los columpios de la plaza. Nadie me persuadirá de que han desaparecido (OCAMPO, 2022, p. 332).

Silvina Ocampo es la maestra de los contrarios, la práctica lectora nos brinda una posibilidad trágica, la muerte de cuarenta niños, y a su vez la construcción de cada imagen que dialoga con palabras y va formando una escena de sublime belleza. Como muy bien lo expresó María Esther Vázquez, durante una entrevista con Silvina Ocampo: “*Como siempre en usted, los contrarios están muy cerca, casi confundidos. El bien, el mal, el placer, el dolor, vivir, no vivir.*” Y responde Silvina: —Pegadísimos” (OCAMPO, 2014, p.290). El estilo de Ocampo genera un texto ambiguo, permite que la práctica lectora interprete de diferentes maneras lo narrado, una traducción posible es percibir la complementación que se da a través de experiencias contrarias, tanto si pensamos en el proceso creador de un artista, de un escritor, cuanto de experiencia (fantástica) ofrecida por la vida, que está en permanente construcción, ¿qué se lleva en consideración y qué se descarta en ese proceso; quiénes son los que participan; cuánto de individual, cuánto de

colectivo hay en esa obra, en ese sueño? Estamos en un medio, en un contexto, en el cual lo “producido” en mi universo particular dialoga constantemente con lo colectivo y viceversa, en un fluir de ideas, creencias, posturas, voces, gestos de las más variadas y ocultas naturalezas. En una entrevista realizada por Mirta Arlt para el periódico *La Nación*, 1980, surge esta pregunta para Silvina: —¿Cree usted que los pueblos tienen sueños colectivos y que el escritor los interpreta? —Los sueños colectivos ya no son de pueblos sino de universos, por eso las interpretaciones transmitidas nos devoran (OCAMPO, 2014, p. 275).

El segundo cuento de la serie *Las Invitadas* (1961); *As convidadas* (2022), se llama “La hija del toro”, sobre ese cuento y sobre “El moro”, se recomienda fuertemente la tesis de doctorado de Rafael Guimarães (2013), en la cual él analiza con profundidad los textos ocampianos de temática gaucha, reconociendo que la mayoría de sus relatos son de fondo urbano, el autor brasileño da énfasis justamente a los que se desvían y retoman “de un modo nada ingenuo la tradición literaria gaucha” (GUIMARÃES, 2013, p. 132). Rafael señala que la escritura de la autora argentina va más allá de incorporar las innovaciones del proceso que Ángel Rama (1926-1983) llamó de transculturación narrativa o regionalismo plástico. Tratando de resumir las palabras del crítico uruguayo, eso implica en transmitir el conflicto entre la absorción de lo nuevo, la influencia estética de las vanguardias europeas y el rescate, sumado a la modernización, de la tradición, aspecto que se observa en las producciones latinoamericanas de los años 1920 y 1930 (RAMA, 1989, p. 44). Sin embargo, Silvina Ocampo, en su narrativa, rompe con la tradición de la literatura gaucha rioplatense tanto en la estética cuanto en la temática porque son elementos que los vincula directamente a la cuestión de género (GUIMARÃES, 2013, p. 134). Evitaremos retomar los cuentos analizados por Rafael: “El impostor”, presente en *Autobiografía de Irene* (1948); “Azabache” y “La última tarde”, de *La Furia y otros cuentos* (1959); “La hija del toro” y “El Moro” que están en *Las Invitadas* (1961); “La muñeca”, de *Los días de la noche* (1970), es importante para este estudio ampliar el repertorio, por ello tampoco analizaremos “La escalera”, de *Las Invitadas*, puesto que hay un artículo publicado en Brasil, en el año 2021: *Tempo, Memória e Violência no conto “La Escalera” de Silvina Ocampo*, de Jacicarla Souza Da Silva (In: n. 40: CADERNO SEMINAL - ESTUDOS DE LITERATURA: Escrita de Mulheres: prosa em línguas estrangeiras e comparatismos). El texto de la autora busca levantar las cuestiones sobre la condición social de la mujer, las cuales se vinculan a los elementos del tiempo y la memoria que revelan marcas de desigualdades sociales.

“Éxodo”

Se trata del próximo cuento elegido y vuelve la referencia a un pasaje bíblico, como sugiere el título. Es un relato bastante más corto que el primero, se asemeja en el estilo a las fábulas y trae, así como en el primer relato, un tema sobre interpretaciones y lectura de mundo, ahora con la presencia de los animales, esos como emisores, comunicadores de mensajes, y nuevamente los niños como seres capaces de una mejor lectura y transmisión del lenguaje. El narrador-personaje tiene el don de entender las pequeñas y extrañas señales y, así como los niños, logra salir de la ciudad, realizar el éxodo, antes de lo peor, algo que consigue, ocultamente, advertir. Una de las temáticas levantadas por el relato guarda fuerte relación con el primero de la serie, está vinculada con las enseñanzas y los aprendizajes que influyen en nuestra forma de ver/leer el mundo, la vida. La inquietud comienza con los animales menores, primero por parte de las hormigas, es más fácil ignorar lo que se considera diminuto. Dice el narrador: “A veces observamos extraños signos en la naturaleza, pero con tanta distracción que no les asignamos ningún valor” (OCAMPO, 2022, p. 336). Observa que los caminos de esos insectos se dirigían para las afueras de la ciudad “y ninguno hacia adentro”; con los demás los movimientos eran aún más sutiles, aunque se notara la ausencia, las personas celebraban al verse “libres de esas plagas”. Después de las hormigas llegó la vez de los pájaros, luego de los gatos, “me sobrecogí”. Los felinos salían en de manera ordena, ya la huida de los perros fue bastante caótica, “me dio risa, una risa nerviosa”. En la secuencia llegó la vez de los caballos, “se oía sus fugas como ruido de tormenta”. El éxodo gana un tono mitológico con la presencia de los toros, se fueron las vacas, los peces. Y finalmente llegó la vez de los niños: “tan apegados a sus padres y a sus casas, fueron los últimos en huir. Muy precavidos, dentro de pañuelos llevaron alimentos” (*Ídem*, p. 337). La imagen de los niños felices junto a las montañas, a los árboles frutíferos, a los arroyos contrasta con la imagen preocupada y enloquecida de las madres, quienes “rezaban para que volvieran, gastaban dinero en cirios y esperanza en promesas y sacrificios. Yo atribuía todo a mi estado febril, pero secretamente exclamaba: «A esta gente el alma se le pasea por el cuerpo»” (*Ibidem*). Narrador-personaje que declara su vulnerabilidad, ¿está delirando, soñando?, lo que obviamente perturba el orden y la seriedad del mundo adulto, convencional; por lo tanto, pertenece, así como los niños y los animales (en otros relatos, las mujeres) a los raros alocados que deben seguir al margen. Sin embargo, diferentemente de lo que ocurre con Fernando (de “Voz al teléfono”) y Gabriela (de “La boda”) cuando transgreden los límites impuestos sufren castigos, ya los niños y el narrador de “Éxodo” van a ser compensados,

van a sobrevivir porque lograron alejarse de todo lo que querían, de la vida y de las personas que tenían en la ciudad, se transforman en testigos y transmisores de lo ocurrido. El final es genial, como suelen ser los finales ocampianos, la tragedia y la esperanza entrelazadas:

Una hora después la ciudad ardía bajo las llamas y nadie allá adentro se salvó. Pero los niños que habían huido leyeron esta noticia en los diarios, y los que no sabían leer la repetían de memoria, por haberla oído leer a las personas mayores (OCAMPO, 2022, p. 337).

Impresiona cómo en ese pequeño fragmento se puede pensar en la trayectoria del cuento, de los relatos orales y de la relación con el oyente-lector, la permanencia y la resignificación de las narrativas, así como las diferentes lecturas que reciben con el pasar de los años. Otra vez más aparece la lectura contrastiva a través de la presencia del extratexto, la noticia. El relato tiene un tono y una estructura fabular y al final se insiere un formato que se opone al anterior, que trae un tono de convencionalidad (lo conocido, lo confiable), según Silvina Ocampo los periodistas forman parte de un grupo de personas que tienen la necesidad de poner un rótulo a todo. “Con todo eso hacen literatura los periodistas, o esperan hacerla. Y algunos lo hacen muy bien” (OCAMPO, 2014, pp. 249-250). En ese mismo libro consta la correspondencia entre la escritora y el periodista uruguayo, amigo suyo, Danubio Torres Fierro, en la cual Silvina expresa con humor su recelo frente a las entrevistas, aunque vengan disfrazadas de correspondencia, como estratégicamente llamó el periodista: “Querido Danubio: Tu carta no es una carta. La mía tampoco” (*Ídem*, p. 225). Ella igualmente celebra el hecho de que no se trate de una grabación, “pero asimismo forma parte de lo que yo más detesto: las confabulaciones de una *interview*” y explica por qué a veces odia a los periodistas y por qué se vuelve agresiva con ellos: “A veces pienso que sólo quedarán de nuestra literatura actual las notas periodísticas, y entonces creo que tendría que volverme periodista, pero como carezco de ese talento, me vuelvo agresiva contra los que lo tienen, considerándolos rivales” (*Ibidem*). Hay una mezcla de admiración (por el lado entretenido y de gran alcance popular que tienen las notas periodísticas, sabemos que algunas de esas, especialmente las policíacas, fueron, indirectamente, fuente de inspiración para muchos de sus cuentos) y de desconformidad (cuando la finalidad es encasillar todo y fomentar la publicidad, ella lamenta la condición creada para que un libro logre éxito, que el escritor aparezca en fotografías, charlas y situaciones que divulguen su trabajo. Ese aspecto de Silvina es otro punto de aproximación con el fenómeno de venta del siglo XXI llamado Elena Ferrante,

la escritora italiana eligió escribir bajo el escudo del seudónimo para que la obra brille por sí misma, burlando todo un sistema editorial que además de dictar lo que es rentable o no, tiende vincular la vida privada de la persona que escribe a la obra, lo que acaba muchas veces ocultando el valor artístico del texto. Silvina siempre dejó claro su malestar frente a las entrevistas: “—¿Por qué no le gustan las entrevistas? —Tal vez porque protagonizo en ellas el triunfo del periodismo sobre la literatura”, así le responde a María Moreno en 1975 (MORENO, 2005, p. 73).

“Carta bajo la cama”

Así se llama el próximo relato elegido para análisis en esta tesis y, como anuncia el título, se trata de una carta. Ya en el encabezado aparece el nombre del destinatario: “Querido Florencio”, a quien se dirige la voz que narra y con quien intenta mantener un diálogo, que nuevamente se revela fallido porque las preguntas y respuestas surgen de la propia voz que narra, la carta inacabada se revela, al final, la prueba cabal de un crimen del cual somos testigos: “Mientras tomen el té pondré a salvo mi carta. La dirección ya está en el sobre y...” (OCAMPO, 2022, p. 342). La narradora-personaje es una mujer alejada de su tierra, está pasando unos días sola en la casa de campo de unos amigos, en el interior de Inglaterra, Aldigton. Ella señala semejanzas (hay creación de ovejas, a lo lejos se divisa el mar, “que podría ser un río”) y diferencias (el suelo no es llano, los pájaros cantan con más moderación, “el absoluto silencio y la oscuridad perfecta de las noches”) entre los paisajes de su lugar de origen y el actual, lo que genera sentimientos que contrastan: “Hay en mí una mezcla de nostalgia y de goce que no sabría explicar. La similitud y disimilitud del lugar, comparado con mi tierra, provoca alborozo en mi ánimo cuando vago al atardecer por los caminos sinuosos que llevan al pueblo” (*Ídem*, p. 338). La situación en la que se encuentra esa mujer es de destierro y soledad, pero al mismo tiempo ella demuestra entusiasmo con lo nuevo, se deja “contaminar” por el ambiente, nos llevan a pensar en una alegoría a la escritura (que pasa por la alteridad, el bilingüismo y la interpretación). Durante una charla en la USP (Universidad de São Paulo), en 2018, Sylvia Molloy (2020) al relatar sus memorias y experiencias también revela su forma de pensar, los desafíos de quien escribe desde afuera: entre lenguas y entre lugares. El epígrafe del artículo de Molloy es un trecho escrito por Silvina Ocampo, el mismo vuelve a aparecer cuando comenta que el traslado modifica la lengua, así como la imaginación, “que literalmente se aliena: «Se llega a un lugar sin haber partido / de otro, sin llegar», escribe Silvina Ocampo en *Invenciones del recuerdo*. Escribir afuera propone siempre

ese vaivén: ni se llega ni se regresa del todo (MOLLOY, 2020, p. 8). El libro de Silvina nombrado por Molloy es un libro autobiográfico que se publicó después de la muerte de la escritora, en 2006, “a los cuidados de Ernesto Montequin” (ABARZA, 2013, p. 268). Volviendo al relato ocampiano, la narradora-protagonista escribe desde lejos, en un ambiente que le es extraño, cómo se siente y cómo se vive en el otro lado, pero a su vez el destinatario de la carta que escribe (Florencio) pertenece a su vida de antes, a su lugar de origen. Ella está todo el tiempo en un ir y venir de emociones, sensaciones. En un primer momento se entusiasma, luego vacila: “Me atrae ese bosque y secretamente deseo que la noche me sorprenda alguna vez perdida en él, para que yo me vea obligada a quedarme entre las flores rosas y los helechos, sobre el musgo, acostada [...]” (OCAMPO, 2022, pp. 338-339). La narradora menciona el miedo infantil, aquel miedo que hasta un determinado punto puede ser placentero, el mismo provocado por las películas de terror, en las situaciones más tensas las miramos de reojo, nuestro cuerpo entra en un embate, hay una parte que quiere ocultar y la otra desea ver la escena escalofriante. La narradora se enorgullece de cultivar ese lado infantil, de jugar con el peligro, hay una pizca de seducción en su expresión: “Me dijiste que el miedo fue siempre una de mis favoritas distracciones” (*Ibidem*). Sin embargo, el tono vuelve a cambiar, la vulnerabilidad y la exposición de esa mujer se infiltran conforme avanza la lectura. Nos enteramos de que está sola en una casa de ventanales de vidrio, de que los amigos están en Londres, de que no hay viviendas cercanas, en fin, una situación que sabe a peligro. En algún momento siente ganas de parecer valiente frente a su interlocutor, pero prontamente justifica su estado, afirmando que la localidad es muy tranquila, que todos son tan buenos y confiables, “que al salir ponemos la llave sobre el soporte del farol de entrada, de modo que el almacenero, el lechero o el cartero puedan dejar paquetes o cartas adentro de la casa. Todo el pueblo sabe dónde está la llave de la puerta de entrada”. Después le confiesa a Floriano que llegó a vacilar ante la idea de quedarse sola en ese lugar porque le gusta compartir el miedo “aunque sea con un perro o un gato”, ella también reevalúa una manifestación anterior, relacionada a lo que siente por él, al principio había dado a entender que no lo extrañaba tanto, pero después refuerza que lo quería allá junto a ella, incluso se imagina a los dos viviendo en aquel hogar. Cuando se vio en una situación de miedo que ultrapasó su deseo, buscó consuelo en algo familiar, trató de buscar en el cielo las referencias conocidas: los Siete Cabritos, las Tres Marías, la Cruz del Sur, “porque no conozco otro cielo y porque me parece que todos los cielos tendrán que ser como el nuestro” (p. 339), pero ese se nubló e impidió el efecto esperado.

Llegó la tormenta, que presentaba semejanzas con las de su provincia, pero estaba en la casa de vidrio, veía la furia del mar, los rayos, sentía los truenos. Agradeció cuando llegó la oscuridad y ocultó lo que estaba viendo, a veces lo que asusta puede provocar alivio. Trató de acurrucarse en un sillón y mantenerse alejada del vidrio, “sin protegerme, me separaba del mundo” (*Ibidem*), si nos atentamos a ese extracto, se percibe una relación con la cuestión identitaria: una mujer sin protección es una mujer aislada del mundo, todo el tiempo ella intenta mostrar las ventajas de haber salido de su mundo, de su protección, y descubrirse capaz de disfrutar de la soledad, de superar sus miedos, típico de quien abandona el mundo interior (privado / territorio culturalmente asociado a lo femenino) y sale al exterior (público / territorio culturalmente asociado a lo masculino) y en el caso de ella el exterior es además extranjero; con todo, al querer romper con las reglas y los roles identitarios, es una labor en la cual se avanza y se retrocede continuamente, a cada tanto refuerza la necesidad del otro, que se hace presente a través de la ausencia: “El juego identitario lleva al extremo la noción de escritura como espejo que cubre y descubre lo que está en falta, dotándose de un tono elegíaco muy característico, puesto que no se canta algo muerto sino algo extraviado, [...] (SALA, 2007, p. 65). En una entrevista a María Moreno, Silvina Ocampo responde que su mayor pecado es su voz, “con z y con s, porque el prójimo es el espejo de uno mismo” (MORENO, 2005, pp. 75-76). Los relatos ocampianos pasan una idea de que la independencia es algo inalcanzable, ya sea en el ámbito personal, artístico, corporal, pues todo lo construido se regula a partir de la mirada del otro, un proceso que implica, constantemente, incorporar y renunciar:

Mientras te escribo, bebo el té. Escribirte con la pluma en la mano derecha y sostener con la izquierda la taza en que bebo un manjar que preparo tan bien, es una felicidad que no cambio por ninguna otra. No, aunque no lo creas: no cambio esta felicidad por ninguna otra, ni por estar a tu lado. ¡El amor es tan complicado con todos sus ritos! (OCAMPO, 2022, p. 340).

El amor también pasa por convenciones, códigos, ritos que guían la vida humana en sociedad, también se enmascara, pero ¿qué hay por detrás de la alternancia de máscaras, de las vestiduras usadas para la vida en sociedad? Para nuestra escritora significa “que más allá de toda figuración está todo y/o nada” (SALA, 2007, p. 67). En ese mismo fragmento destacado aparece la imagen de la carta, una representación bastante simbólica y recurrente en los relatos de Silvina, además de su analogía con la labor de la escritura literaria, reforzada por la propia escritora en una entrevista a *Panorama*, el 19 de noviembre de 1974, realizada por el periodista Marcelo Pichon Rivière:

Y también llené el mundo de cartas. 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 (OCAMPO, 2014, p. 198).

La lectura de ese cuento-carta trae las posibilidades imaginativas entre el emisor y el receptor del mensaje, los receptores: Floriano y nosotros, también revela la relación de la narradora-protagonista con la escritura, una forma de resistir y existir, la carta va a sustituirla, de algún modo la representará cuando su cuerpo no esté más en la casa, sino bajo tierra, sirviendo de abono para las plantas. Otra mujer ocampiana que encuentra la muerte, que tiene el cuerpo visto como objeto, una mujer que decide estar sola, en una casa aislada de todo y todos, de vidrio, sin teléfono, sin mascotas, sólo puede ser castigada por un hombre. Ella se siente observada desde afuera, se da cuenta que se trata de un hombre, no entiende qué hace allí en aquel horario avanzado: “es un hombre arrodillado. Está cavando la tierra” (Ocampo, 2022, p. 340). Ella busca tranquilizarse con objetos banales, prende el televisor y piensa en las mujeres que están en una situación bastante más acomodada, libres del peligro, sin miedo: “En sus casas miles de señoras estarán tejiendo, dando de comer a sus hijos o comiendo ellas mismas; más bien, habrán terminado de comer, los hijos estarán durmiendo [...], viendo tranquilamente lo que estoy viendo” (*Ídem*, p. 341). Sigue escribiendo, resiste, mientras escucha las noticias policiales: “un hombre peligroso, portugués, de cuarenta años, corpulento, asesino, llamado Fausto Sendeiro, alias Laranja, que trabaja de jardinero, asesina y mutila mujeres, para abonar las plantas que distribuye caprichosamente” (*Ibidem*). Lo interesante es que él cuenta con el apoyo de dos mujeres, “vestidas con trajes anticuados, vendiendo baratijas” (*Ibidem*), ellas entran en la casa, también llevan sombreros, una de ellas, la de sombrero de lantejuelas, plumas y gasa, remite a la *Catrina* mexicana. Ahora abro un paréntesis para comentar la carga performática, muy acentuada, de los personajes ocampianos y es en la performance que brota el humor, a veces durante el momento más tenso de la narrativa no logramos contener la risa. Para ahondar más sobre la cuestión de la performance y los elementos teatrales en la obra de Silvina Ocampo, se recomienda la tesis doctoral de Clara Mengolini (2015), publicada en los Estados Unidos (Nashville, Tennessee), la autora señala la importancia performática para los seres que habitan los relatos ocampianos, se trata de “una herramienta de exploración y búsqueda personal por medio de la cual les es posible desestabilizar y rebelarse contra las reglas

fijadas por esposos, vecinos y grupos familiares” (MENGOLONI, 2015, p. 19). Retornando al relato, las dos mujeres de sombrero le ofrecen bombones a la narradora-personaje (“¿Ese bombón contendrá un soporífero? Son mujeres piadosas. Se miran y ríen”), quien sigue escribiendo, resistiendo a la muerte, desafiando “la última etapa del miedo, que me comunica con Dios. Siento un agradable sopor que me vuelve atrevida”, entonces las invita con el té que está en la tetera, así las distrae y salva su carta, su nuevo cuerpo, la vida que tenemos frente a los ojos, la vida que la práctica lectora nos regala, nos presenta y hará que se mantenga presente mientras encuentre un ojo lector, un oído receptor.

“La Revelación”

Es el nombre del relato que está a continuación, es más breve que el anterior, tiene dos páginas menos, al todo resultan tres, y trae una dedicatoria: “A *Edgardo*”. El homenajeado se trata del escritor y cineasta Edgardo Cozarinsky (1939-), quien conoció a la escritora en 1961, año que se publica *Las Invitadas*, él con veintidós años y ella con cincuenta y ocho. En un reportaje de *El País*, España, a causa del centenario de Silvina Ocampo, Edgardo habla sobre la persona, no sobre la narradora y poeta: “Aún hoy me resulta difícil describir el impacto que recibí: nunca había conocido a una mujer que se le pareciera, ni siquiera lejanamente”²². Siguiendo con el relato, la práctica lectora nos conduce a Valentín Brumana, a quien el narrador-personaje presenta como un idiota porque “solía decir: —Voy a casarme con una estrella. —¿Qué estrella ni estrella! —le contestábamos para hacerlo sufrir. Nos placía torturarlo” (OCAMPO, 2022, p. 343). Avanzando en la lectura, se descubre que el narrador es primo del protagonista y nos está narrando diferentes escenas del pasado, el tiempo es algo confuso porque hay episodios que parecen indicar la infancia: “Colocábamos sobre un armario altísimo los juguetes que nos pedía prestados; así escalaba, trastabillando, para alcanzarlos, una mesa enclenque y dos sillas superpuestas [...]” (*Ibidem*). Otros episodios parecen referirse a la adolescencia: “Era la noche en que nos habíamos encontrado clandestinamente con alguna de nuestras novias, en un baldío. ¡Éramos tan precoces!” (*Ibidem*). Para luego volver a verlos como niños: “«¿Valentín, ¿qué vas a ser cuando seas grande?», respondía: —Cura o sirviente de comedor. —¿Por qué? —Le preguntábamos. —Porque me gusta limpiar la platería”

²² COZARINSKY, Edgardo. La amiga del exhibicionista. *El País*, 19 set. 2003. Babelia. Disponible en: https://elpais.com/diario/2003/09/20/babelia/1064015423_850215.html. Acceso en: 14 oct. 2023.

(*Ídem*, p. 344). Estamos delante de un protagonista que forma parte de aquella lista de personajes que están al margen, desproveídos de los dotes estandarizados y admirados socialmente, lo que obviamente causa extrañeza, repulsión por parte de los demás. Según el narrador, Valentín sólo gana otra forma de tratamiento cuando, “sin ningún alarde”, descubren que “era una suerte de mago, empezamos a respetarlo un poco, o a temerlo tal vez”. El niño-mago vivía en su mundo, pues en el contexto habitual era totalmente ignorado, la atención desprendida se daba por medio de regalos: “Nadie se ocupaba de él. Le regalaban discos viejos, revistas viejas, para entretenerlo”. Un tío le había regalado un reloj de bolsillo y en la cadena venía una medallita de la Virgen de Luján. Los primos pensaban que, por tratarse de un idiota, no era digno de recibir algo así, lo que merecía era uno comestible o de juguete, “cuando lo sacaba del bolsillo, infundía respeto, si no mirábamos al dueño del reloj, que hacía reír. Mil veces al día sacaba del bolsillo el reloj y decía: —Tengo que ir a mi trabajo” (*Ibidem*). Y así se entretenía, se imaginaba un escribano, un electricista, un fotógrafo, la imaginación se hacía cargo de él. Es la figura débil de Valentín quien levanta los velos sociales y confronta las normas, los códigos, el funcionamiento de una familia que ignora y tortura a un integrante por lo diferente que es. A partir del momento que su cuerpo se enferma y la muerte puede materializarse: “Los médicos dijeron con eufemismos que iba a morir y que para arrastrar semejante vida, tal vez fuera lo mejor; él estaba presente y oyó sin congoja aquellas palabras que estremecieron la desolada casa”. A partir de ese instante hay un cambio de perspectiva, la familia y los primos pasan a percibirlo a entender el lugar que ocupa, “pensamos que Valentín Brumana alegraba a las personas por ser tan distinto de ellas y que sería, en la ausencia, irremplazable”. El narrador-protagonista, el primo que prestaba la cámara fotográfica sin rollo para que Valentín hiciera las veces de fotógrafo en su profesión imaginaria, es quien se encarga de fotografiar al agonizante primo junto a la visitante esperada, la muerte. Nadie la veía, salvo el niño enfermo, quien “la vio entrar por la puerta de su cuarto. El regocijo de saludar a una persona amada iluminó su rostro, por lo común indiferente. Estiró el brazo y señaló con el índice. —Entrá —dijo. Luego, mirándonos de soslayo exclamó: —¡Qué bonita! (OCAMPO, 2022, p. 344). Para los acostumbrados con los relatos ocampianos, en ese momento somos conducidos al comienzo del cuento, se trata de la estrella, la estrella con quien Valentín quería casarse. Sin embargo, el narrador-personaje está seguro que la aparición se trata de la muerte, sólo le llega la revelación (ahí está la justificación del título) al final, después de revelar la película fotográfica. Lo que en ese momento la lectura no revela es el nombre de la estrella, algo que nos enteramos

junto con el narrador. El relato se edifica de una manera que se cumpla lo anunciado por el niño-tonto, la declaración de Valentín se comprueba con la “borrosa y desconocida fotografía”, efecto que causó indignación del narrador por pensar que habían cometido un error en el momento de la revelación, fue a reclamar en el laboratorio y le dijeron que seguramente la foto estaba en esas condiciones porque la instantánea fue sacada por uno de los hermanitos. Después de la revelación fotográfica llega la revelación del niño-mago:

No fue sino después de un tiempo y de un detallado estudio cuando distinguí, en la famosa fotografía, el cuarto, los muebles, la borrosa cara de Valentín. La figura central, nítida, terriblemente nítida, era la de una mujer cubierta de velos y de escapularios, un poco vieja ya y con grandes ojos hambrientos, que resultó ser Paola Negri (OCAMPO, 2022, p. 345)

El nombre verdadero de la estrella es Apolonia Chalupiec (1897-1987), conocida artísticamente por Paola Negri, fue una actriz y cantante polaca, una de las grandes divas del cine mudo, se nacionalizó estadounidense en 1951 (informaciones de la enciclopedia libre de Internet, son las primeras que aparecen al googlear el nombre de la artista). El hecho de que aparezca al final una dama del cine mudo hollywoodiense tiene una conexión la persona de la dedicatoria, *A Edgardo*, el cineasta argentino, que en aquel entonces era un joven periodista ya aficionado al cine. De regreso al cuento, tenemos un efecto sobrenatural materializado en algo natural, que a la vez transforma a los que están ocupando el espacio de la normalidad. Una estrella del cine que ya estaba muerta era un espectro visible sólo para Valentín, pero pasa a tener una imagen real reflejada en la última fotografía. La posibilidad de que los seres invisibles e inmateriales invadan nuestro (del narrador y del lector) espacio real natural y logren efectos sobre nosotros (alegrar el momento agonizante del niño-tonto-mago) y sorprender al narrador. El juego ocampiano se hace aún más desafiador porque además de las flotaciones temporales y espaciales ya comentadas, se borran las fronteras entre lo animado y lo inanimado, la fotografía gana vida con la imagen espectral de la estrella y, de alguna, manera las palabras y lo vivido por Valentín se confirman como realidad posible. Si nadie se ocupaba de la existencia del niño durante su vida y su presencia despertaba risas, sentimientos crueles, la dinámica cambió y quien pasó a lidiar con lo terrible, con lo fantasmagórico que invadió, materializándose fotográficamente, el orden convencional fue el narrador-personaje, así como los que leímos el relato. El niño gana, con ese final, la posibilidad de ejercer influencia en la vida de los que lo subestimaron, lo ignoraron. Y como muy bien expone Rosalba Campra (2008), nosotros, los encargados de la práctica lectora, reconocemos en

el texto la creación de un universo que contradice nuestra experiencia y, al mismo tiempo, solicita nuestra adhesión.

“El Diario de Porfiria Bernal”

Se trata de un relato que dialoga bastante con el analizado anteriormente, que no es el que le sigue cronológicamente en la serie *Las Invitadas*, pero fue anticipado porque el diario, así como la fotografía del relato anterior, es el elemento sorprendente porque seguirá siendo escrito después de guardado y sus palabras anticipan el destino de Antonia, la institutriz de la niña Porfiria.

[...], o sobrenatural e o desconhecido invadem o mundo conhecido, colocando em xeque o que se toma por real, não apenas dando vida a um objeto inerte – as páginas do diário –, como também fazendo com que esse objeto, agora dotado de autonomia, exerça influência na vida de Antonia Fielding, determinando o que irá acontecer com a personagem (GUIMARÃES, Rafael Eisinger. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff (org). *Contos insólitos de mulheres latino-americanas [recurso eletrônico]: entrelaçados teóricos e críticos*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2021, p. 118).

El relato está dividido en dos diarios, en el primero la voz narradora es de la institutriz, Miss Antonia Fielding, quien se presenta como una persona “modestamente, torpemente honesta. Si llegué al borde del crimen, no fue por mi culpa: el no haberlo cometido no me vuelve menos desdichada” (OCAMPO, 2022, p. 479). La segunda parte lleva a la lectura del diario de la niña, que la tutora presenta, “El Diario de Porfiria”, sobre el cual sólo sabemos el incomodo que causa en la narradora anterior, la única persona autorizada por Porfiria a leer su diario: “—Mi diario, es un diario muy especial. Tal vez un día se lo entregue para que lo lea. Pero se lo entregaré a usted solamente. Mamá no lo tiene que ver porque a ella le parecería inmoral” (*Ídem*, p. 485). El comentario de Porfiria desestabiliza la mujer adulta, ella busca entender por qué no logra mantener la misma distancia, el mismo respecto que la madre impone. Sintió que un límite había sido transpuesto por la chica y ya no había vuelta atrás; “me parecía que un secreto ya nos unía: un secreto peligroso, indisoluble, inevitable” (p. 486). En esos relatos se intensifican las fuerzas inesperadas y extrañas por parte de un ser que es visto socialmente como más frágil, más amable, en los relatos ocampianos, como nos recuerda Molloy (1978), el universo infantil está poblado de personajes complejos, no hay medias tintas entre lo que dicen y lo que hacen. Otra fuerza que influye intensamente en la vida del personaje-narradora es la palabra escrita, el contenido del diario, ese objeto “clandestino”, peligroso. “¿A qué abismos del alma infantil, a qué infierno cándido de perversión habían de

llevarme estas páginas cuya trémula escritura, en tinta verde, trataba de imitar la mía? ¡Qué lejos estaba yo de imaginar la verdad!” (*Ibidem*). Una vez más el ser infantil buscando una complicidad con el adulto, Porfiria hace lo recomendado por su tutora, se sabe que el diario ya existe, pero en aquel momento, según la voz narradora, la niña estaba buscando informaciones para escribirlo: “—Y hay que decir la verdad? —me preguntó Porfiria. —De otro modo para qué sirve un diario? —le contesté sin pensar en el significado que tendrían para ella mis palabras” (p. 485). Y en ese momento empieza a mirar la ventanilla del tren y emprende un nuevo viaje, ese es de regreso a su Inglaterra, un elemento natural, las flores de lino, la hacen recordar objetos, personas y canciones de su patria: “Un recuerdo de perfumes de heliotropo me traen ciertos cielos parecidos a los de aquella tarde: en esos perfumes están mi patria y mi romanticismo” (*Ibidem*). La niña la arrana de su digresión (que es una forma de salvavidas, un vínculo con lo aparentemente seguro dejado para tras, sensación nostálgica que asalta el personaje en diversos momentos de su relato, dejando claro que, para ella, pasado y presente coexisten) y la sorprende con la información de que ya poseía un diario y que lo empezó a escribir en el día que ella, Miss Fielding, le comentó que había escrito un diario a los doce años. La institutriz no recordaba ese dato (justo ella que aparenta tan buena memoria al describir en detalles momentos de su pasado lejano), lo que inquieta la narradora-personaje y empieza a ver la niña como una amenaza, incluso comenta que Porfiria empieza a hablarle de una forma diferente, “con voz agria y desagradable”. Por más que la niña haya seguido a un consejo suyo, en el momento que le anuncia la existencia de ese objeto y se lo confidencia que se lo confiará solamente a ella, la adulta empieza a temerle y a despreciarle. Para Rafael Guimarães (2021) esa estrategia de bipartición narrativa (diario de la tutora y el diario de la niña leído por aquella), visible en otras producciones ocampianas, contrapone dos puntos de vista sobre los episodios presentados, además de constituir el elemento de transgresión del mundo conocido, a través de las manifestaciones que no se explican con las leyes de nuestra realidad.

Dito em outras palavras, é a leitura do diário que Antonia compartilha conosco que estabelece o caráter fantástico, confirmando o que se anunciava nas impressões da tutora inglesa e funcionando como uma espécie de prova da materialização de fenômenos que rasuram a linha que separa o normal e o conhecido do anormal e do não conhecido (GUIMARÃES, 2021, p. 114).

Según el estudioso de las obras de Silvina Ocampo, las sobreposiciones temporales típicas del género fantástico se dan de manera muy discreta en el relato, causando pequeñas grietas que interfieren en la estructura de la realidad convencional. Aunque se considere

que “la subversión del orden temporal ocurra por un lapso de memoria de Antonia, el personaje no encuentra explicación en el mundo natural” (*Ídem*, pp. 115-116) para la sorprendente cronología (explosionada), pues las fechas registradas por la niña eran posteriores al comienzo de la lectura: “Estábamos en el mes de septiembre de mil novecientos treinta. Tardé unos días en abrir el diario que Porfiria me había entregado y en recorrer superficialmente las páginas” (OCAMPO, 2022, p. 486). La fecha que indica el comienzo del diario de discípula es 3 de enero de 1931, indica futuro con relación a la fecha de la entrega, lo que confunde e inquieta a los que leemos el diario. Por más que recordemos la pregunta de la niña cuanto a la veracidad de las palabras que forman un diario, no se encuentra a lo largo del relato ninguna motivación para que ella inventara las fechas; por lo tanto, el carácter extraño de esa escritura se va formando mientras Miss Fielding avanza en la lectura. En dos ocasiones ella interrumpe la lectura; primero en un 5 de octubre, cuando confirma que “todo lo que Porfiria había escrito en su diario hacía casi un año estaba cumpliéndose” (p. 495). En la otra ocasión, en un 15 de diciembre, lo hace para ver si la interrupción puede romper con una especie de embrujo, semejante a lo que hizo la narradora-personaje de “La Continuación”, relato de *La Furia*.

De nuevo cerré el diario. Lo tuve guardado dos días. Pensé que si no lo leía, tal vez el diario dejaría de existir; yo rompería su encantamiento, ignorándolo. Creo innecesario describir mi angustia, mi tortura, mi humillación.

Todas las cosas que me han sucedido las leo en este diario.

Leí las últimas páginas: no pude evitarlo.

Hablará por mí el diario de Porfiria Bernal. Me falta vivir sus últimas páginas (OCAMPO, 2022, p. 497).

Además del juego de las flotaciones temporales, que rompe con toda lógica cronológica esperada, se observa también, como otro aspecto fantástico, que un objeto inanimado, el diario, sigue ganando palabras aun cuando guardado y lo más asombroso es que influye fuertemente en la vida de Antonia, tan fuerte que hablará por ella, su “yo”, su identidad, depende de otro ser, que en ese caso es un objeto, una materia sin vida. Las fronteras de diluyen aún más cuando Porfiria declara que las palabras que escribe parecen salir de otro ser, algo que ya lo había observado su tutora cuando la niña la miró de una manera asombrosa y le “dijo con exaltación inusitada: —Escribir antes o después que sucedan las cosas es lo mismo: inventar es más fácil que recordar. Confieso que la inteligente, la dulce Porfiria, me pareció presa de algún demonio” (p. 496). Y luego el

diario de la niña confirma la impresión de Antonia, en el día 15 de diciembre escribe que una voz le dicta lo que escribe: “[...] la oigo en la noche, en la oscuridad desesperada de mi cuarto. Puedo ser cruel, pero esta voz lo puede infinitamente más que yo. Temo el desenlace, como lo temerá Miss Fielding” (p. 497). Luego hay un paso más hacia la supresión del “yo”, desde el comienzo las palabras del diario de la niña van vinculando (en un creciente) la imagen de la tutora a la de un gato, hasta llegar a la metamorfosis final: “[...] con sus ojos de gato de angora y con su voz llorona” (p. 493); “su cara se transformó: parecía horrible, un verdadero gato. Se lo dije y me cubrió de arañazos” (p. 494). Y al finalizar el relato Miss Fielding ya está peluda, achicada, inofensiva y perdida por las calles de Buenos Aires. “Cuando la encuentre, si algún día la encuentro, le gritaré, para burlarme de ella: «Mish Fielding, Mish Fielding», y ella se hará la desentendida, porque siempre fue una hipócrita, como los gatos” (p.499). En ese relato tenemos una niña y una mujer que se denuncian mutuamente, casi em pie de igualdad; Porfiria de ocho años, en diferentes ocasiones, se porta y se expresa como una adulta, incluso denunciando la debilidad de su tutora en conducir algunas charlas y actitudes; por otro lado, aparece una inglesa de treinta años y que reacciona, en diferentes momentos, como una niña, sintiéndose inferior a la discípula. La niña percibe que su tutora admira la riqueza, la belleza de su madre, Ana María Bernal, por quien Porfiria nutre un desprecio: “La riqueza es como una coraza que Miss Fielding admira y que yo detesto”. La madre de Porfiria entra en aquel rol de personajes femeninos performáticos, representantes de la burguesía rica y afectada bonaerense, que hechiza y asusta a la vez.

La imaginé envuelta en tules, como una bailarina española perseguida por un reflejo dorado: un rayo de sol la iluminaba y un público invisible presenciaba la escena, ese público encantado y horrible que hay a veces en los muebles tapizados, en las cajas de bombones finos, en los costureros y en los antiguos tarjeteros de marfil. [...] En un mismo día podía ser joven y envejecer con elegancia, como si la vejez o la juventud fueran para ella frivolidades, meras vestiduras intercambiables, de acuerdo con las necesidades del momento. [...] Parecía una reina egipcia del *British Museum*, de esas que me asustaron en la infancia y que admiré más tarde, cuando aprendí que hay bellezas que son muy desagradables. [...]

Frente a esta desconocida mujer argentina me sentí desamparada. Me sentí transparente, de una transparencia definitivamente dolorosa y oscura. El color de mi piel, el oro gastado de mi cabello (que veía reflejados en los vidrios de la ventana) me parecieron en ese instante no sólo los despojos de mi personalidad sino una maldición inexplicable (OCAMPO, 2022, pp. 481-482).

En el diálogo entre la mujer inglesa y la mujer argentina evidencia aspectos culturales de una sociedad que se articulan encima de las imágenes y apariencias, donde lo visual se moldea, se ajusta, de acuerdo con las formas de ver que dictan las relaciones de poder. El

relato de Silvina está lleno de elementos, objetos, conceptos constituyentes de la imagen: espejos, belleza, juventud, ventanas, reflejos, representaciones pictóricas. Cuando Miss Fielding comenta sobre el color oscuro de la piel de Ana María deja trasparecer códigos socialmente internalizados: “El color oscuro de la piel suele dar a los seres una jerarquía, un poder oculto, que admiro, desprecio y temo secretamente: esto me hacía decir en mi infancia: «Podría enamorarme de un hombre de tez oscura, pero nunca me casaría con él, porque le tendría miedo»” (*Ídem*, 482). Para ahondar los estudios sobre la performance en los personajes ocampianos, fueron de gran importancia las lecturas del artículo “Belleza y abyección: La representación del cuerpo femenino en la narrativa de Silvina Ocampo”, de Paola Susana Solorza (2009) y “La sociedad del espectáculo” (1967) del francés Guy Debord, quien define espectáculo como un mecanismo neurálgico en nuestra sociedad, no como un adorno, o un suplemento a la realidad: “Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante” (DEBORD, 1995, p. 9). En las narrativas de Ocampo se percibe una interferencia constante (patética, a veces) entre lo que se espera visualmente (en el ámbito físico, estético, artístico, comportamental, corporal), que también interfiere en la formación del individuo (la mirada / el discurso del otro), en la materialización del cuerpo y los elementos que se contraponen a ello, acciones y personajes que representan la contraorden, como Porfiria, quien en el día 28 de marzo escribe en su diario: “He inventado esta oración: Dios mío, haced que todo lo que yo imagine sea cierto, y lo que no pueda yo imaginar no llegue nunca a serlo. Haced que yo, como los santos, desprecie la realidad” (OCAMPO, 2022, p. 491). Al día siguiente la niña escribe: “he dudado de la existencia de Dios: las personas grandes siempre mienten y ellas me hablaron de la existencia de Dios” (p. 492). Porfiria porfía, niña porfiada, “hija del rigor”, como la describe su mamá, porque es voluntariosa no se le puede dar confianza, hay que tratarla con mucha seriedad, son las recomendaciones dadas a la institutriz por Ana María. Los personajes Porfiria y Antonia representan caminos opuestos, la niña representa una resistencia, no quiere a su familia, no le gusta su nombre preferiría llamarse Miguel, como el nombre de su hermano, “es nombre de varón y es vulgar” (p. 489), no la conmueven las palabras de su madre sobre su nombre: “—Todo es cuestión de costumbres. Cuando seas grande te gustará tu nombre, porque es original”. Ya la tutora se define como romántica, se pierde en contemplaciones, se considera sana y optimista, pero, tal como sucedió con Porfiria, en su infancia ya lloró sintiéndose terriblemente fea

delante de un espejo y confiesa que sólo se ve hermosa si respecta la distancia necesaria “para embellecer la asimetría de una cara” (p. 480). Los dos personajes expresan sus opiniones cuanto a lo bello y lo feo (conceptos minados por las relaciones de poder), pero no siguiendo la lógica binaria del lenguaje, sino haciendo con que esos conceptos se entrelacen, se confundan y resulten en otra composición, algo que quedó claro en el trecho extraído del relato, cuando Antonia comenta sobre Ana. Lo mismo pasa cuando opina sobre Porfiria, su discípula:

Porfiria no era hermosa, no se parecía a su madre, pero hay una belleza casi oculta en los seres, que presentimos difícilmente si no somos bastante sutiles; una belleza que aparece y desaparece y que los vuelve más atractivos: Porfiria tenía esa modesta y recatada belleza, que vemos en algunos cuadros de Botticelli, y esa apariencia de sumisión, que me engañó tanto en el primer momento (OCAMPO, 2022, p. 483).

Ambas reconocen que influyeron mutuamente una en la otra de una manera tuerta, asimétrica, a veces la influencia más profunda viene de alguien o algo que perturba, digno de horror y desprecio. Antonia y Porfiria se declaran:

Porfiria fue mi primera, mi última discípula. Fue la única por quien tuve un afecto verdadero, por quien sufrí como una madre puede sufrir por una hija, por quien padecí las perturbaciones más hondas que habrá sufrido una persona adulta por una niña. La verdad es que esta criatura influyó sobre mí como sólo puede influir una amiga aviesa [...].

Miss Fielding me dio la idea de escribir este diario. Antes de conocerla no se me hubiera ocurrido: antes de conocerla no se me hubiera ocurrido contemplar los ángeles de Botticelli ni mi cara en tantos espejos, porque siempre encontré que yo era horrible y que mirarme en un espejo era un pecado (OCAMPO, 2022, pp. 486-488).

[*Ensilvinada*] En las relaciones intrapersonales, especialmente las más íntimas, las familiares, es fácil, en un momento determinado (especialmente los que exigen entrega, cuidado, dedicación y responsabilidad hacia el otro) no saber más donde está la bondad y donde está la crueldad en la vida compartida. Esa idea salió de otro personaje, cuando leí la reflexión que está en el cuaderno, que funciona como un diario, de Valeria Cossati, personaje de *Caderno Prohibido* (Companhia das Letras, 2022), de la italiana Alba de Céspedes. Valeria es una mujer que vive una vida reglada en la Roma de los cincuenta, dedicada a su esposo e hijos y tiene su vida alterada cuando decide comprar ilegalmente un cuaderno de tapa negra y, secretamente, pasa a registrar sus días y sus angustias, a partir de ese entonces la escritura empieza a hacer efecto y a modificar su persona. La autora italiana fue una de las más reconocidas novelistas del siglo XX e influyó fuertemente en la obra de la connacional Elena Ferrante, como esa ya lo declaró en

diferentes ensayos y entrevistas hechas por correspondencias. Son escritoras que abordan de una manera inquietante las relaciones madres-hijas, diciendo lo decible y lo indecible, subvirtiendo cualquier padrón esperado, característica también latente en la escritura ocampiana, las palabras escritas en el diario de Porfiria sobre cómo ve sus padres y sobre los sentimientos que despiertan en ella algunos adultos contrastan con las palabras y acciones de una niña de ocho años: “¡Mi madre! A veces la veo como a una extranjera, como una intrusa que acaricia mi pelo, cuando le doy las buenas noches” (p. 489). Sobre el padre escribe: “ayer descubrí que tenía ojos verdes y nariz aguileña. Tener siempre cerca a las personas las aleja [...], pero a Pablo Lerena lo conozco de arriba abajo y no como un busto, como la conozco a mi abuela, lo conozco todo entero como en un gran espejo” (pp. 493-494).

“Amelia Cicuta”

Este relato es narrado por un narrador-testigo, hay dos personajes principales, las hermanas Irma y Edimia Urbino. Las dos actúan como modistas, pero una es más talentosa que la otra, aunque sus labores se complementan. “Irma era una buena modista, de las más cotizadas de Buenos Aires. Por la manera de sostener un corte de género sobre los hombros de la clienta y plegarlo en la cintura, haciendo resaltar un busto o una cadera, se adivinaba la jerarquía de su destreza” (OCAMPO, 2022, p. 346). Las narrativas ocampianas están repletas de modistas, costureras, mujeres dotadas para las labores manuales, como se ha visto en los cuentos analizados anteriormente: Régula, de “Vestiduras Peligrosas” y Ermelina, de “El cuaderno”. Son mujeres dedicadas a confeccionar ropas o accesorios para el cuerpo. La ropa cumple un rol social, cubre lo que no puede, no debe, ser expuesto, también comunica señales, medía el lenguaje corporal. La expresión “corte de género” del trecho destacado, implica que dentro del conjunto social y cortes (prendas), aderezos para mujeres y para hombres, así como separa por género, también hay una separación por estatus, son elementos que también comunican qué puesto social se ocupa. Además, pasa por la formación identitaria, por la constitución de los cuerpos, los conceptos atribuidos socialmente por el par opositivo hombre/mujer. La escritura ocampiana pone en escena las manifestaciones, los códigos, los disfraces, las máscaras, los objetos, las artimañas que sirven trampolín para el reconocimiento social, para llamar la atención del otro, pero lo hace cargando tinta en las manías, en las mezquindades, dando un tono alegórico, brindando momentos de pura “cursilería” como llamó Molloy (1978).

Compraron una casita en Mar del Plata, del tamaño de una lata de sardinas, según los informes que ellas mismas daban, para no despertar envidias. Televisor, enceradora, aspiradora, máquina de lavar, heladera y automóvil atraían pretendientes, que venían de Burzaco en motoneta o de Avellaneda en microómnibus (OCAMPO, 2022, p. 346).

El relato me llevó, por los diálogos, a la alegoría de la caverna de Platón, lo cuánto consideramos las sombras y los ecos, guiándonos y viviendo de acuerdo con las ideas y pensamientos prejuiciosos, rastreros, limitados del censo común. El título del relato trae la figura de Sócrates, personaje que dialoga con el hermano de Platón, Glaucón, sobre el conocimiento, porque cicuta (apellido de Amelia) es el veneno extraído de una planta que usaron para asesinarlo en la Antigüedad, la famosa duda socrática (cuestionarse, no aceptar afirmaciones absolutas sin antes analizarlas) puede ser peligrosa, pensar puede ser dolorido, solitario, puede costar la vida, como en el caso del filósofo griego. En el relato ocampiano la voz narradora nos presenta a un Sócrates avieso, se presenta como Torcuato Angora (apellido que remite a una raza de gatos), un hombre que vive en los arrabaldes bonaerense y que se alimenta de carne de gatos y con sus cueros hace mantitas que sirven de abrigo para los felinos en invierno. Edimia es la hermana aficionada a los gatos, sale en coche recorriendo Buenos Aires y alimentando a todos los gatos que encuentra en el camino: “Podía llevar carne de lomo, pescado, que les gustaba tanto, y leche cuajada en jarras de plata” (*Ídem*, p. 347). Y fue en uno de esos recorridos, persiguiendo a un gato que desdeñaba de su comida, que llegó a una casa prefabricada, la de Torcuato y él la invita a entrar. A partir de ese momento entablan un diálogo que es un remedo de sus paranoias y de las nuestras también, el humor ocampiano se hace presente y arranca carcajada y asombro de sus lectores.

—¿Hay rabia entre los gatos? —inquirió Edimia, nerviosamente.

—¿A qué gatos se refiere, señorita? ¿A los señores vecinos? Tienen uñas de gato y lenguas de víbora, es cierto, y son rabiosos...

—No. No quiero insultar a los gatos —agregó Edimia con una sonrisa encantadora—; dígame la verdad, señor, ¿hay rabia entre los gatos?

—¿Por qué me lo pregunta, preciosa?

Edimia se estremeció; pensó que el hombre iba a violarla, pero serenamente siguió sus averiguaciones.

—Vi los cueros colgados en la reja y pensé que habrían muerto de alguna peste.

—Esos cueros son la prueba de que gozan todos de buena salud, señorita. ¿A caso los comería yo si estuviesen rabiosos?

—¿Los come? —musitó Edimia conteniendo la respiración—. ¡Cómo puede!

—¿Le da asco?

—¡Usted me da asco!

—A algunas les dan asco los gatos, a otras les doy asco yo porque como gatos que ellas aprecian, ¿en qué estamos, señorita? ¿No come usted gallinas, vacas, que son tan grandes, perdices, pollos, pichones que son indigestos, pavos, chanchos que son tan inteligentes, y pescados que también son animales como cualquier otro, aunque vivan en el agua? (OCAMPO, 2022, p. 348).

La práctica para engordar un animal para luego comerlo es algo rutinario en nuestra cultura, pero esa misma cultura separa a los animales en categorías, los que son comestibles y los que no lo son, como los gatos y los perros, que están vinculados a la categoría mascotas. ¿Cuáles son los criterios, qué valores entran en juego? Algo que varía de acuerdo con cada cultura. Lo que escandaliza más a la mujer es la naturalidad con que el hombre desempeña y habla sobre su tarea, se lo toma como una acción más: cepillar los dientes, tomar agua, hacer las necesidades, alimentar gatos para luego comerlos y cuerearlos. Proteger para matar, ¿no es así como funciona desde los tiempos más primitivos cuando los sapiens pasaron a querer domesticar, manipular la vida de ciertas plantas, vegetales, granos, animales? Edimia se enfurece y amenaza denunciarlo para la Sociedad Protectora de Animales Pequeños, momento en el que ella le pregunta su nombre e inventa el suyo, presentándose como Amelia Cicuta. El hombre le dice que es inútil la denuncia y “emitió con los labios un sonido como el que emplean las mujeres para hacer orinar a sus hijos. Aparecieron millones de gatos” (*Ibidem*). En ese momento él le presenta el gato Maestro, aquel que conduce a todos los demás a la fuente de alimento-muerte, “el que enseña a todos los otros a conducirse como la gente”, le dice Torcuato. Ella le plantea una propuesta, que se lo preste el gato para que se lo lleve a su casa y lo pueda ver jugar con sus ovillos de lana, después se lo devolvería. Y así quedaron, Sin embargo, ella tenía un plan, un plan que después de ejecutado la transformaría para siempre en Amelia Cicuta. Durante dos meses ella cebó al gato Maestro y en una tarde hermosa, a las cuatro, llegó a la casa del hombre, tuvo el cuidado de dejar el coche alejado, llegó a pie a la casa, llevaba el paquete de carne con estricnina: “Se arrodilló, le dio la carne envenenada al gato y, con lágrimas en los ojos y un martillo, antes de marcharse, violentamente le golpeó la cabeza” (p. 349). Ella le dejó una nota junto con el cuerpo del gato, avisándole que había engordado al gato para él y que estaba a punto para comer. Edimia esperaba encontrar la noticia de la muerte de Torcuato Angora en las páginas

policiales del periódico de la mañana siguiente, pero no encontró nada escrito, ni en esa mañana ni en las venideras. “Pensó que Torcuato Angora le había dado un falso nombre como ella” y no quiso más saber de confirmaciones, pero de una estaba segura, que la estarían esperando en el infierno los dos, gato y hombre “y que de nada valdría llamarse Edimia Urbino, haber nacido en una casa con un patio que tenía una estatua de Baco sosteniendo racimos” (*Ibidem*). Todo lo vivido se resumía a ese momento, su vida anterior se esfumó, se escapó, “su nombre valedero era Amelia Cicuta”. Ese personaje creado por el personaje Edimia usurpó a su vida regresa y es en la ausencia de lo anterior, de lo perdido, que lo supuestamente eliminado sigue vivo, pulsando, actuando. De algún modo (muertos o no) el hombre y el gato siguen influyendo sobre ella. El hecho de que el crimen haya sido practicado por la hermana menos exitosa, menos atractiva, según la voz narradora, juega con las leyes y el entendimiento del cuerpo social²³, que asocia la belleza a la bondad y la fealdad al mal. Ese mismo cuerpo social espera que las mujeres tengan interés por los hombres, y viceversa, lo que no es el caso de nuestra protagonista, a quien sólo le interesaban los gatos.

Irma, que tenía las piernas bien formadas y la cintura fina, era la de más éxito; Edimia, que era como una especie de fotografía fuera de foco de su hermana, no lograba que la mirasen siquiera, cosa que no le preocupaba en lo más mínimo. Los hombres no le interesaban: todos tenían barba e inútilmente se afeitaban; un formato de cuerpo incómodo, por más que dijeran que era más práctico que el de las mujeres para orinar; trajes llenos de tiradores y de ligas (OCAMPO, 2022, p. 346).

La exitosa y bella Irma era la hermana resignada, mientras Edimia se gastaba todo el dinero que ingresaba, gastaba fortunas con la comida de los gatos. “Irma tuvo que desistir de sus viajes, de sus veraneos” (p. 347). Le propuso a la hermana que comprara carnes más baratas como corazón o carnaza, pero aquella se negaba, decía que los gatos son delicados. “Si les llevamos porquerías, ¡qué dirán de nosotros! Irma se resignó”. Esa dependía de la otra, no la podía abandonar, tal como aquella no podía abandonar a los gatos. En el relato ocampiano gana protagonismo la hermana abyecta, la que no es vista, la que aparenta ser la sombra, la que no se hace notar. Edimia aparentemente se preocupa con el qué dirán, pero es la hermana que ultrapasa los límites, aunque imagine que las

²³ El concepto de “cuerpo social” aparece en el texto *Belleza y abyección* de Paola Susana Soloroz y la autora lo toma prestado de Foucault y lo reproduce: como aquél “que estaría constituido por una universalidad de voluntades. Lo importante de todo esto es que no es el consenso [lo] que hace aparecer el cuerpo social, es la materialidad del poder sobre los cuerpos mismos de los individuos”. El texto original consultado por la autora se llama “Microfísica del poder”, Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1992.

consecuencias puedan ser catastróficas. Ella es quien sale sola en auto por la periferia de la ciudad para cumplir con lo que se propuso, es quien se horroriza con la posibilidad de ser violada (pánico que asombra a las mujeres porque tienen el cuerpo que tienen, culturalmente visto como objeto a servicio del hombre), es la que escucha palabras cargadas de malicia de Torcuato, es ella la que lleva el gato Maestro para dentro de casa: “Era la primera vez que llevaba un animal doméstico a la casa. ¿Qué diría su hermana? ¿Y las clientas?” (p. 349). A diferencia de lo que ocurre con otros personajes femeninos de Silvina, Edimia no sufre ninguna consecuencia desastrosa en su cuerpo: no se sacrifica en nombre de lo bello y de lo deseable, como sucede con algunas mujeres ocampianas, no la matan o violan, tampoco desaparece, así como ocurre con los cuerpos de otras. Con todo, los cuerpos sacrificados son los de los felinos y el de Torcuato Angora, el que comía y cuereaba gatos no por economía, sino “por costumbre”. Me pongo a pensar en las costumbres enraizadas que fueron olvidadas o sustituidas porque los intereses y valores sociales exigieron cambios, algo que costumbraba ser natural y pasa a ser mal visto, despreciado; o lo contrario, algo que era condenable y poco a poco se naturaliza dentro del cuerpo social. En el primer caso tomo como ejemplo el cigarrillo, fumar era un hábito glamuroso, se asociaba a la libertad, a la juventud, a la rebeldía. En fin, con todas las informaciones y estudios médicos, se limitaron los ambientes en que se permite fumar, algo que hasta los años noventa era ampliamente aceptado, se fumaba dentro de los restaurantes, en los aviones y aeropuertos, ¡en los hospitales y sanatorios! Ya en el segundo caso traigo como ejemplo el divorcio, algo tan rutinario actualmente, nadie condena socialmente a una pareja, a una mujer, por haber decidido interrumpir el casamiento. De todos modos, se sabe que dentro de aquellas culturas donde las religiones actúan con mayor influencia en los gobiernos, la situación es más delicada. Pensando en la cultura occidental, cada país tuvo un tiempo diferente para permitir el divorcio, también hay conciencia de que, inicialmente, las leyes eran bastante más favorables para los hombres, lo que llevaba a muchas mujeres a abdicaren del propósito, pues perdían muchos derechos. Los ejemplos dialogan con lo narrado en el cuento de Silvina Ocampo porque en algún momento dado se redimensiona, se cuestiona lo que se tiene “por costumbre”, el cuerpo social es orgánico, mutable, capaz de afectar y explotar expectativas. Y nuevamente es posible entrever cuestiones que vinculan los hechos narrados con el proceso artístico, la narrativa ocampiana generalmente trae elementos que deconstruyen lo esperado. “Amelia Cicuta” puede ser leído como una parodia de las costumbres sociales y estéticas, la imagen de la estatua de Baco (asociado a lo clásico, a lo bello)

sosteniendo racimos de uvas entre los dedos que está en el patio de las hermanas, en verano sirve de espantapájaros, algo “memorable” según la voz narradora. En la obra de la cuentista argentina caen las dualidades, ya no cabe la teoría platónica sobre el conocimiento que se divide en dos mundos: el sensible y visible, conocido a través de los sentidos, y el inteligible e invisible, el de las ideas, en la narrativa de Silvina Ocampo los mundos están fusionados.

“La Boda”

Es un relato que comparte el título con el cuento de la colección anterior, el de *La Furia*, también aparece una narradora, pero no se trata de una niña de siete años, como en el otro, sino de una mujer, de Filomena, quien comienza cuestionándose, “¿por qué me casé? Bien dicen «Casamiento y mortaja, del cielo bajan» (Ocampo, 2022, p. 358). Todo ocurrió por “casualidad”, según la narradora, ella no quería casarse con Armando, se casó sin desearlo ni trató de evitarlo, simplemente hizo lo que su tía ordenó. Todo eso porque interpretó una escena, “pensó cosas feas” sobre los dos: “tengo una cabellera enrulada, que me llega a la cintura; se había enredado al mimbres del sillón. Armando la desenredaba en ese momento y seguramente parecíamos novios” (*Ibidem*). La cuestión del parecer es determinante, guía el destino de Filomena, una cuestión cultural que está vinculada a la determinación del género, una vez que una mujer no puede ser tocada por un hombre sin que haya compromiso, queda mal visto.

[...] y se cree que esos cuerpos son receptores pasivos de una ley cultural inevitable. Cuando la «cultura» pertinente que «construye» el género se entiende en función de dicha ley o conjunto de leyes, entonces parece que el género es tan preciso y fijo como lo era bajo la afirmación de que «biología es destino». En tal caso, la cultura, y no la biología, se convierte en destino (BUTLER, 2007, p. 57).

En el caso de nuestra protagonista y narradora, la aceptación de la boda contrariando a su voluntad, sus deseos, sus gustos, la convirtieron en otra persona. Incluso llega a lamentarse de que fue ella la que tuvo que esperar por el novio en la casa de la tía, porque iban juntos a la iglesia: “No está bien que una novia espere al novio y no me gustó la cosa. Se hizo esperar: estaba en el consultorio del dentista arreglándose la nueva dentadura y, cuando llegó, a pesar de la demora, todos lo felicitaron... (OCAMPO, 2022, p. 359). Hay una inversión intencional en ese trecho, generalmente es la novia la que se hace esperar y la que todos felicitan por lo bella que se presenta, “todos lo felicitaron por lo buen mozo que estaba y yo tuve que sonreír” (*Ibidem*), si a Filomena le diera igual

casarse o no casarse, o si estuviese contrariada, jamás le afectaría con la inversión de papeles, con el hecho de que las atenciones se volvieron para él, resulta que a partir del momento del “sí”, desde el instante en que se dejó llevar por lo que debería ser, por lo que conviene, le entraron todos los protocolos, se entusiasmó con la fiesta, con los regalos, pensaba que esa era la parte linda de la boda: “Yo me sentía bastante alegre con la fiesta, si no pensaba que era la celebración de mi casamiento”. Ella sospecha que se enfermó en la noche de su casamiento (“aquella noche debí de enfermar...”) porque al poco tiempo la llevaron al sanatorio, de donde sólo salió un año después. En ese trecho queda bien nítida la sensación, para el lector, de que ella no tiene el control de su vida, del “yo” desintegrándose. De regreso a casa, el marido le había “preparado una serie de sorpresas: una máquina de coser, una radio y una bicicleta”. La bicicleta era sólo para admirar, una vez que el médico le había prohibido de hacer ejercicios y trabajar, los dos primeros regalos son estimulantes caseros. Si inicialmente se alegró mirando la bicicleta pintada de rojo, en la cual no podía andar, lo mismo no sentía por su marido, “Armando me desagradaba siempre. Sus regalos no lo volvieron más simpático a mis ojos”. Él jamás le agradó, detestaba el vello negro que veía “debajo de los puños de la camisa, entre las cejas, juntándose, adentro de su nariz y de sus orejas puntiagudas y en el nacimiento de cada uno de los dedos” (p. 358). Lo que contrasta con la creencia popular y lo que le decía Carmen (¿una amiga?), que los hombres tienen que ser peludos para ser hombres. Otro punto que dialoga con la conformación de identidad, respondiendo a criterios estéticos vigentes, qué corresponde a lo femenino, qué corresponde a lo masculino dentro del cuerpo social, cuerpos contruidos e interpretados como femeninos, como masculinos, sumado a eso está el factor belleza, que afecta con mucha más intensidad a las mujeres, como lo advierte Paola Susana Solorza en su artículo *Belleza y abyección* (2009). Y así, con todo el desprecio que sentía por Armando: “Se me antojaba que era un bosque al mirar el vello de su pecho desnudo, o que era un mono, al verlo comer o vestirse por las mañanas, pero jamás el galán de cine que me seduce tanto” (OCAMPO, 2022, p. 359), termina asumiendo el papel de la esposa traicionada, celosa, capaz de matar o matarse. Filomena recibe la noticia de la traición al escuchar unos gritos en la calle, en una mañana bien temprano, pensó tratarse de una pelea, pero cuando abrió la puerta vio “una señora enorme con uñas pintadas y una hija emperifollada, preguntó por mi marido” (*Ídem*, p. 360). La señora dijo que venía a buscarlo porque Armando había seducido a su hija y ella estaba encinta. De ese momento en adelante la hija pasa a ser su rival y Armando, el amor de su vida: “Por ahora me quedaré con él, porque uno se enamora, después de todo, una

sola vez en la vida...”. Y otra vez más los dichos populares resonando y reconfigurando los hábitos. Nuestra narradora-protagonista fue extremadamente obediente, se enfermó, siguió las reglas, se enteró de la traición, pensó mil maneras de vengarse, pero no hizo nada, no dijo nada, aceptó la sumisión, que es una forma de condena del orden social, la otra es la marginalidad. Lo que le pasa a Filomena impacta porque con ella no tenemos el sacrificio del cuerpo, ella no se muere por seguir excesivamente a las reglas, tampoco se convierte en un ser despreciable, sanguinario, vengativo. La denuncia social aparece a través de la sumisión, de seguir guiada por la vida, como conviene, correspondiendo a estereotipos. Es perturbador, aunque no haya acción, tal vez por ello sea escabroso. El fantasma que se desliza aquí no es un objeto embrujado, un ser metamorfoseado o fantasmagórico, lo que sorprende la práctica lectora es la ausencia de sorpresa, si comparamos ese relato con los demás, parece carecer del elemento fantástico. Sin embargo, ese se hace presente con el desborde temporal y espacial que ocurre en ese lapso entre la noche de la boda y el retorno a casa, hay un dato cronológico, ha pasado un año, según la narradora, pero ese dato no le dice nada, es como si el tiempo se hubiese detenido en la noche de la boda y siguiese a partir de su regreso. Empujada a cumplir lo que se espera, ella se transforma en prisionera de sus repulsiones. Cuando Rosalba Campra, en su artículo: *Territorios de la ficción. Lo Fantástico* (2008), comenta sobre la metamorfosis en los relatos fantástico, al exponer el eje humano/no humano, señala que, por lo general, “las transformaciones representan un aprisionamiento, y su lectura simbólica sugiere el horror ante la posibilidad de disolución, de pérdida de la individualidad” (p. 59). No hay una transformación visible por parte de la protagonista, pero hay un deshacerse, un anularse, que la conduce a un ser estereotipado.

“La Peluca”

Se trata de un relato que potencializa la cuestión de la metamorfosis, el intercambio de identidad, la animalización del cuerpo femenino, el canibalismo, elementos que marcan el carácter fantástico del cuento, con todo vale la pena señalar la misma observación de hizo Rafael Guimarães (2021) al analizar “Azabache” (cuento que está en *La Furia*, de 1959), que la trama presente indicios de otra realidad, la “anormal” (pp. 107-108), una vez que los relatos fantásticos se caracterizan por la coexistencias de las realidades “normal” y no “normal”, comprobando una vez más que estamos delante de una cuentista que desafía los moldes, las fronteras siempre son porosas en su escritura. Una vez más estamos delante de una narradora y personaje, la primera línea del relato ya

cuestiona las definiciones de mentira y verdad, ya propone que uno no existe sin el otro, una vez que son vocablos que se definen a través de la ausencia de su contrario, aquí ya tenemos una muestra de lo penetrable y fluido que son los conceptos, las personas, la existencia: “Para engañarme me decías siempre la verdad; para decirte la verdad yo siempre te mentía” (OCAMPO, 2022, p. 424). La narradora se refiere a la relación con su novio, los dos hacían todo juntos, estudiaban juntos y trabajaban en la misma oficina. Un día decidieron tomar clases de alemán, encontraron un anuncio en el diario de una alemana que quería aprender castellano y a cambio enseñaba su lengua materna, se trataba de Herminia Langster. “Era rubia, alta y delgada”, características asociadas a la belleza, durante décadas ese fue el modelo estético idealizado por y para las mujeres, así se hizo notar en los más variados modelos: actrices de cine, modelos para la publicidad, muñecas (la Barbie, por ejemplo), recién en este siglo se habla en una democratización de modelos estéticos, pero poco ha cambiado en efectivo, las redes sociales siguen idealizando, moldeando también, ideas y rasgos físicos con un alcance más extenso y devastador. La narradora declara, en un tono condenatorio, que su novio se enamoró de la alemana no por los atributos que tenía, sino por un accesorio que usaba: la peluca. Él se encanta por lo diferente que tiene esa mujer:

Admiraste su cabellera postiza, creyendo que era natural, pero el día que se le ladeó, ocupándole parte de la frente, o que la puso en la punta del respaldo de la silla, para alisar su verdadero pelo, porque creía estar sola, sin que la espiáramos, y que volvió a colocársela con elegancia, la amaste aún más (OCAMPO, 2022, p. 424).

La peluca es un excedente en el cuerpo de Herminia, ella tiene pelo, pero prefiere esconderlo bajo el accesorio postizo, lo excedente en ella no se limita a la peluca, tiene estrecha relación con sus actos, como lo observa Solorza (2009). La narradora indaga (en ese dialogo fallido con su destinatario, ese “tú” se trata del novio y lo que leemos es la carta que le deja, de eso sólo nos enteramos al final) cuándo y por qué Herminia empezó a cambiar de modales, esos se vuelven grotescos, bestiales. Algo que contrasta con la imagen idealizada de la mujer bella, la rubia, alta y delgada, la de los gestos elegantes. Esa misma mujer se trepó a un árbol, “desplumó y mordió bestialmente al pobre pajarito” (*Ídem*, pp. 424-425), comía y se portaba como los perros: “Cuando empezó a caminar en cuatro patas, a romper libros, nos fastidió mucho; y cuando nos mordió la mano y la mejilla a mí me dio asco y a ti te perturbó” (*Ibidem*). Él se engancha aún más con esa mujer-can a punto de abandonar a su novia, quien estuvo a un paso de romper el compromiso después de verlo regresar de los encuentros clandestinos todo

maltrecho y llenos de rasguños. Los dos se van a Tucumán, de esa provincia lejana llegan noticias policiales, “me enteré de un caso de canibalismo en las sierras”, de una mujer que mata a un niño para darle de comer a sus hijos. La narradora-personaje se da cuenta que la mujer en cuestión es Herminia, simultáneamente recibe un telegrama del novio pidiendo que vaya a su encuentro en esa localidad. Ella descubre que él vive en las afueras de Tucumán, en un “valle encantador y salvaje”. Lo primero que hace es preguntarle por Herminia, si se había librado de ella y, abrazados, él le responde: “—Me la comí. Si ella era un animal, es natural que yo la comiera”. Una mujer que sale completamente de las líneas de lo previsible, que des-socializa por completo, es abyecta y como tal no debe ocupar un lugar social, el protagonista no pudo sostener su fascinación inicial, lo diferente pasó de los límites tolerables, no bastó con excluirla, tuvo que eliminarla. Lo interesante es que la narradora-protagonista acepta casarse con él para luego abandonarlo, como nos enteramos por la carta, que es el final del relato, porque también lo ve como una amenaza: “Vivimos en un mundo extraño. Me casé contigo, pero a medida que pasa el tiempo me das miedo, sobre todo desde que dijiste que debo engordar, pues me sienta mejor, y porque insistes en vivir en un lugar retirado, en plena sierra, sin un criado siquiera” (p. 425). Querer engordarla para dejarla a su gusto, ¿para luego devorarla? Aquí cabe la alegoría con la cultura antropofágica, el hecho de comer otro ser humano con el propósito de extraerle la esencia, lo genuino, la singularidad. Rasgo que ha movido nuestra cultura de expansión y dominio, una cultura de conquistas territoriales y sed de poder. Sin embargo, en la disputa por poder, por dominación, no siempre el canibalismo fue simbólico, también hubo el modo físico y real, como el ejemplo de las culturas precolombinas de Mesoamérica, especialmente en los rituales religiosos, que implicaban sacrificios humanos y esos cumplían una función social a través de la dramatización, de la teatralidad dada, de ese modo la víctima se preparaba para encarnar el personaje de un dios o una diosa. El papel del público, de los espectadores, es fundamental porque manifiesta la carga trágica, al transferirle a él o a ella (el ser ofrendado) las angustias colectivas, el espectáculo permite el encuentro con la muerte, la fusión de la persona con la deidad brinda a la colectividad la liberación, la catarsis.

En el México precolombino, la línea divisoria entre la realidad tangible y la ficción era culturalmente difusa. Lo imaginario era tan veraz como lo materialmente aprehensible. En el ámbito ritual se esperaba que una ficción religiosa o mágica permeara la realidad e indujera fenómenos naturales, como la lluvia, la fertilidad de la tierra, y que produjera efectos por lo regular deseados. En el sacrificio, un ser humano encarnaba el personaje de una divinidad de manera que se “co(n)-fundía” con ella. En términos generales, la

representación de algo o alguien permitía llevar lo real a un escenario cultural para influir sobre él (KERAUDREN, 2022, p. 399).

Independiente del tipo de canibalismo, el simbólico o el concreto, en los moldes descritos arriba, está implicado un contacto, una consideración, una interacción con el otro y, de esa relación, de ese trato, la coexistencia impone sacrificios y beneficios. En el relato ocampiano el verbo sacrificar aparece vinculado a amar:

Creo que Herminia también te amaba. [...] Era tan buena que estaba dispuesta a sacrificar todo por ti, pero tú no le pedías sacrificio alguno, salvo ser amado, lo que implica de todos modos un sacrificio de ambas partes, porque amar es sacrificarse, uno lo aprende a lo largo del tiempo (OCAMPO, 2022, p. 424).

El final es bastante alegórico, refuerza la idea de que históricamente siempre nos comimos unos a los otros, así como lo hacen los animales: “que lo hagas de un modo físico y real, no te volverá más culpable ante mis ojos, pero sí ante el mundo, que registrará el hecho en los diarios como *un nuevo caso de canibalismo*” (*Ibidem*, p. 425).
¿Cuál es el canibalismo tolerable socialmente?

[*Ensilvinada*] Ese cuento me condujo directo al relato de Darwin cuando estuvo en Brasil, en Río, durante el viaje en *Beagle*, de 1839, y se deparó con los horrores y contradicciones de la esclavitud:

[...] encontrei tantas pessoas que, cegas pela alegria constitucional do negro, falavam da escravidão como de um mal tolerável [...] E essas são coisas feitas por homens que afirmam amar o próximo como a si mesmos, que acreditam em Deus, e que rezam para que Sua vontade seja feita na terra! O sangue ferve em nossas veias e nosso coração bate mais forte, ao pensarmos que nós, ingleses, e nossos descendentes americanos, com seu jactancioso grito em favor da liberdade, fomos e somos culpados desse enorme crime. (DARWIN, Charles. *The Voyage of the Beagle*, 1839. Disponible en: <https://www.mostrardarwin.com.br/>. Acceso en: 11 de nov.-23).

La esclavitud fue un tipo de canibalismo consentido, un sistema brutal y deshumano del cual muchos se beneficiaron y hasta nuestros días sus efectos sociales se hacen sentir, para el bien (riquezas culturales heredadas a través del mestizaje) y para el mal (violencia estructural debido al color de la piel, obstaculización económica y cultural, causando exclusión de los lugares de poder). Brasil fue el último país latinoamericano a liberar sus cautivos negros, a través de la *Lei Áurea*, de 1888, quince años después de Puerto Rico y dos después de Cuba, según el historiador Laurentino Gomes (2019), ya en la región del Plata la cronología es esta: Uruguay – en 1842, en la capital, y en 1846, en todo el país; Argentina – 1853; Paraguay – 1869, según el artículo de Maria Claudia de

Oliveira Martins (2016), intitulado *Esclavitud negra en la región platina* (p. 51). Puse ese dato sobre la esclavitud porque hay una cuestión de supresión histórica de ese evento, de la presencia de negros esclavos, en países como Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay, mucho se escuchó, y aún se escucha, en esos países “aquí no hay negros”, situación esa que está vinculada con la cuestión de la representatividad y de la ocupación de espacios de poder, como comenté en el comienzo de esta investigación. El historiador chileno de la Universidad de Santiago, Juan José Martínez Barraza afirma que fueron setenta mil esclavos que llegaron al Cono Sur, principalmente por el Río de la Plata, representando 1% del tráfico total, un número que parece insignificante, pero él asegura que no lo es: “Por ejemplo, en Santiago, en 1777, había cuarenta mil habitantes, en Lima, alrededor de cincuenta mil. Por lo tanto, la llegada de 70 mil personas, que también se reproducían, fue, sí, significativa en término económico” (GONZÁLEZ, 2019). Según expertos entrevistados en el reportaje, hubo una especie de pacto entre historiadores chilenos y argentinos que, durante décadas, estuvieron determinados en construir una identidad nacional basada exclusivamente en la herencia cultural europea, ignorando por completo la contribución para el desarrollo económico, político, cultural de los esclavizados. En Uruguay la situación es diferente, aunque la población afrodescendiente haya sufrido discriminación y represente, actualmente, 8% de la población total del país, dejó huellas profundas en la cultura, una herencia que se ha manifestado cada vez con más en el país, el Carnaval con sus candombes y murgas, más apreciado en la capital, Montevideo, y con los desfiles de carros alegóricos y con samba-enredo, en las fronteras con Brasil. En Argentina, explica el historiador Felipe Pigna (1959-) a BBC Mundo:

"A invisibilidade dos negros na história é tremenda, eles praticamente não são mencionados. Houve uma manipulação que se tornou história oficial nas escolas, e permaneceu como história canônica, na qual nem mulheres, nem povos nativos, nem afrodescendentes tinham lugar. Felizmente isso tem mudado e foi demonstrado que essa história era em grande parte falsa." Pigna cita como um exemplo deste processo de invisibilidade o caso de Maria Remedios del Valle, "que era uma mulher de ascendência africana que participou dos exércitos de Manuel Belgrano, um dos libertadores, em todas as suas batalhas". Por causa de suas contribuições, ela foi proclamada mãe da pátria argentina, "a única mulher em nossa história", aponta o historiador. "Mas em 1870, quando começaram a reescrever a história sobre a imigração, eles acharam que não era muito coerente ter uma mãe da pátria negra, quando se promovia uma imigração branca, e passaram a ignorá-la e eliminá-la da história, e foi assim que a fizeram desaparecer." Esse processo de ocultação da herança negra continua afetando os afrodescendentes hoje, que lutam há décadas para reconhecer sua história e seus direitos (GONZÁLEZ, Jaime. *Por que a escravidão foi praticamente apagada da história de Chile e Argentina: 'Aqui não há negros'*. **BBC News Mundo**, 16 de jun. 2019. Disponible en: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-48600318>. Acceso en: 15 nov. 2023).)

El fragmento del historiador argentino dialoga con el comienzo de esta tesis, especialmente cuando comento sobre los lugares sociales de legitimidad, de poder, sobre tener voz y sentirse representada, representado.

“El pecado mortal”

Dando continuidad a los relatos de *Las invitadas*, llego al penúltimo dentro de los diez elegidos, trae una niña como protagonista, quien narra es una voz interna, cercana a la protagonista, como un testigo ocular de lo sucedido, que está “dialogando” directamente con ella, la tutea constantemente:

[...], por eso ¡oh sacrílega! Los días próximos a tu primera comunión, con la promesa del vestido blanco, lleno de entredoses, de los guantes de hilo y del rosario de perlititas, fueron tal vez los verdaderamente impuros de tu vida. Dios me lo perdone, pues fui en cierto modo tu cómplice y tu esclava (OCAMPO, 2022, p. 463).

La temática del cuento es muy espinosa, socialmente hablando, si en pleno siglo XXI hablar de masturbación femenina, masturbación en la infancia, de placer del cuerpo femenino, de violencia sexual infantil son cuestiones tabúes, generan conflictos, imagino cuando surgió ese relato, en los años sesenta, lo extraño y controvertido que resultaron las primeras lecturas. Para la niña protagonista, el hecho usar la flor roja, el plumerito, como un instrumento de placer, para tocarse, era un juego, una diversión más, aunque haya en esos juegos íntimos un tono condenatorio, hablar abiertamente sobre las partes íntimas del cuerpo, sobre sexualidad, deseo, siempre ha generado un desasosiego, siempre ha habido un silenciamiento, ha sido aplazado o dejado para el momento “oportuno”, oportunidad que no llega a darse porque se escucha por parte de los adultos que esas no son cuestiones para niños. Incluso cuando la protagonista comparte su experiencia con las amigas, esas fingen comprenderla, pero en el fondo la condenan:

Cunado alguna amiga llegaba para jugar contigo, le relatabas primero, le demostrabas después, la secreta relación que existía entre la flor del plumerito, el libro de misa y tu goce inexplicable. Ninguna amiga lo comprendía, ni intentaba participar de él, pero todas fingían lo contrario, para contentarte, y sembraban en tu corazón esa pánica soledad (mayor que tú) de saberte engañada por el prójimo (OCAMPO, 2022, p. 463).

Algo tan natural como sentir placer con el propio cuerpo, algo que se empieza a descubrir en la infancia, Freud, en el comienzo del siglo XX, causó impacto al clasificar los niños como seres dotados de sexualidad y al subrayar la importancia de la sexualidad en la formación del sujeto. El psicoanálisis entiende que la sexualidad va más allá de la

reproducción y no debe ser reducida a las actividades de placer que dependen únicamente del aparato genital (BOROTO; SENATORE, 2019)²⁴. Cuando Freud levantó la cuestión de que en los niños existe sexualidad, eso en 1905, y de que esa es esencial y determina el desarrollo humano, causó bastante polémica en la cultura occidental, tal afirmación rompe con la imagen de seres inocentes construida alrededor de los pequeños. A lo largo de los siglos surgieron numerosos discursos pensados e implementados en torno del tema sexualidad. A cada momento histórico esos discursos se presentan como verdades dictadas ya sea por el Estado, por la Iglesia o por la medicina que, cargados de ideologías, fueron dictando y determinando lo que debe ser considerado “normal” (*Ibidem*). Para el psicoanalista austríaco, la sexualidad no tiene nada que ver con instinto, desde la más remota infancia el ser humano busca placer y satisfacción de diferentes maneras e, inicialmente, aún cuando se es bebé, lo que satisface y complace está vinculado a las necesidades básicas: alimentación, succión, protección.

Na verdade, o corpo da criança é uma fonte inesgotável da sua sexualidade e de prazer, na medida em que ela vai sentindo o mundo por meio do mesmo, desde seu nascimento. Toda e qualquer parte do corpo pode vir a tornar-se zona erógena, definida por Freud (1905) como parte da pele ou mucosa nas quais certos tipos de estímulos provocam sensação de prazer. Essas zonas erógenas são fontes de várias pulsões parciais (autoerotismo), determinando, em maior ou menor grau, certo tipo de meta sexual, que são fontes de prazer. [...] Freud denomina a sexualidade infantil como perverso-polimorfa, uma vez que se manifesta de várias formas, não havendo primazia de uma zona erógena determinada, afastando-se do modelo genital de relação sexual. As formas de obtenção de prazer derivam de qualquer área ou órgão do corpo, pois a sexualidade encontra-se, na infância, submetida à ação de pulsões parciais, que tendem a se incorporar apenas a partir da puberdade (BOROTO; SENATORE, 2019).

Freud logra grandes avances en los estudios sobre la sexualidad infantil al descubrir que esa está estrechamente vinculada a la fantasía (realidad psíquica). La clave está con los adultos, que no deben interpretar las cuestiones de la sexualidad infantil dándoles significados adultos, que traen marcas de la sexualidad genital, de pasión; totalmente lo opuesto de lo que comunica un niño, una niña: las manifestaciones pasan por un lenguaje de ternura, una demanda de amor (ZORNIG, 2008, p. 76). Resulta peligroso cuando se atraviesa la mirada adulta, o de alguien mayor, y malinterpreta las señales de la sexualidad

²⁴ Las informaciones sobre sexualidad infantil fueron extraídas, traducidas y adaptadas del artículo: BOROTO, Ivonicleia Gonçalves; SENATORE, Regina Célia Mendes. *A sexualidade infantil em destaque: Algumas reflexões a partir da perspectiva freudiana*. In: Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação, 4 dec. 2019. Disponible en: <https://periodicos.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/12583/9451#toc>. Acceso en: 18 dic. 2023.

infantil, lo que puede perturbar la experiencia, transformándola en algo traumático, trágico. Es el caso de la protagonista ocampiana de “El pecado mortal” y el sirviente de confianza, Chango, el adulto seductor y violador: “Tú lo espiabas, pero él también terminó por espiarte: lo descubriste el día en que desapareció de tu pupitre la flor de plumerito, que adornó más tarde el ojal de su jaqueta de lustrina (OCAMPO, 2022, p. 464). Él terminó por descubrir el juego secreto (sexual) de la niña y cuando tuvo la oportunidad de quedarse a solas con ella, haciendo las veces de niño, se dispuso a cuidarla mientras ocurría un velorio en la casa: “Pocas veces las mujeres de la casa te dejaban sola, pero cuando había fiestas o muertes (se parecían mucho) te encomendaban a Chango. Fiestas y muertes consolidaron esta costumbre, que al parecer agradaba a tus padres” (*Ídem*, p. 465). En esa ocasión ella se encontraba en el cuarto de juguetes, ubicado en el último piso de la casa, también destinado a los servicios domésticos, “el cuarto donde planchaban la ropa, lugar atrayente para ti” (p. 464) y a los sirvientes, sector que más fascinaba a la niña: “el último piso estaba destinado a la pureza y a la esclavitud: a la infancia y a la servidumbre. (A ti te parecía que la esclavitud existía en otros pisos y la pureza en ninguno.)” (p. 463). Chango planeó sus acciones, cuidó para que nadie se acercara del cuarto donde estaban y le propuso una especie de juego, la sedujo con la promesa de mostrarle algo hermoso a través de la cerradura. Le mostró cómo debería pararse y vichar por el lugar ordenado: “Se agachó junto a la puerta y arrimó el ojo a la cerradura, para enseñarte cómo había que hacer. Salió del cuarto y te dejó sola. [...] No tuviste que agacharte: la cerradura se encontraba a la altura de tus ojos. ¿Qué mujeres degolladas descubrirías?” (p. 466). Ese fragmento conduce la práctica lectora a otro texto, Barba Azul, del francés Charles Perrault (1628-1703), relato en el cual la joven esposa de Barba Azul desobedece a su esposo, entrando en el cuarto prohibido y descubriendo su pasado criminoso. En ese relato del siglo XVIII se refuerza un personaje-tipo, aquel que resulta de un constructo cultural, generizado, es decir, con un patrón de género: el peligro que acompaña a una mujer curiosa, ese tipo de mujer resulta en una amenaza social, según varios relatos tradicionales, basta pensar en el mito de Pandora, de Psique y Cupido, del personaje bíblico Eva. Sin embargo, ¿qué puede pasar con la niña obediente, ¿quién o qué fuerzas garantizan que al obedecer (ella y todas las demás niñas y mujeres) estará libre de cualquier mal o daño?

El agujero de la cerradura obra como un lente sobre la imagen vista: los mosaicos relumbraron, un rincón de la pared blanca se iluminó intensamente. Nada más. Un exiguo chiflón hizo volar tu pelo suelto y cerrar tus párpados. Te alejaste de la cerradura, pero la voz de Chango resonó con imperiosa y dulce

obsenidad: «Muñeca, mira, mira». Volviste a mirar. Un aliento de animal se filtró por la puerta, no era ya el aire de una ventana abierta en el cuarto contiguo. Qué pena siento al pensar que lo horrible imita lo hermoso. Como tú y Chango a través de esa puerta, Píramo y Tisbe se hablaban amorosamente a través de un muro (OCAMPO, 2022, p. 466).

La protagonista sufre de una “pánica soledad” como aparece en el comienzo de este análisis, una sensación que atraviesa los personajes de la cuentística ocampiana, como ya lo observó Sylvia Molloy (1978), un sentimiento opuesto a los ritos provenientes del orden establecido (donde fiestas y muertes se equiparan), esa soledad viene de un ámbito contrario, tiene que ver con un “rito elemental, significativo y fatalmente privado” (p. 250). Ese sentimiento de algún modo empuja nuestra protagonista para una situación vacilante, escurridiza, descontrolada.

[...] aquella arcana representación, impuesta por circunstancias imprevisibles, tenía que alcanzar su meta: la imposible violación de tu soledad. Como dos criminales paralelos, tú y Chango estaban unidos por objetos distintos, pero solicitados para idénticos fines (OCAMPO, 2022, p. 467).

La práctica lectora me lleva a pensar que es la propia protagonista quien narra en una especie de diálogo con ella misma, tratando de entender, de encajar las piezas de un pasado silenciado, secreto, vivo y presente en lo que se siente: “Te buscaría por el mundo entero a pie como los misioneros para salvarte si tuvieras la suerte, que no tienes, de ser mi contemporánea” (*Ibid.*). Porque las experiencias vividas en la infancia son parte clave de nuestra formación como individuo, van a manifestarse en nuestra forma de ver el mundo, de relacionarnos, están en las emociones, en nuestro cuerpo, en nuestros deseos, realizaciones, frustraciones, como ya lo había colocado Freud y su psicoanálisis, en 1905, y, años más tarde, Alice Miller (2011), filósofa, socióloga y psicoanalista nacida en Polonia, quien se dedicó intensamente a investigar los maltratos en la infancia, como en su libro *El cuerpo no miente*, publicado en Alemania, en 2004. Con ese ensayo la investigadora expresó como intención: “*Aqui, penso deparar com uma lei psicobiológica que, durante muitíssimo tempo, ficou encoberta por exigências religiosas e morais*” (MILLER, 2011, p. 11). Comparto aquí mis lecturas psicoanalíticas porque “El pecado mortal” es el cuento que más me hizo pensar y recordar cuestiones de mi infancia, etapa que empieza el conflicto lo que se desea y lo que se puede, entre fantasía y educación, que conduce al orden de lo que se espera, de lo “normal”. Tuve en común con la protagonista una educación religiosa, que trajo alegrías, goces y culpa. Además, fue el cuento que sentí cuanto son y fueron limitadas aquellas lecturas e interpretaciones que asocian y asociaron la obra de Silvina Ocampo con la crueldad, cargada de niños crueles.

Lo que veo en su escritura es la complejidad que la escritora construye el universo infantil, al no colocar los niños como seres inocentes y libres de sentimientos viles, mezquinos, les da la importancia y ambigüedad que corresponde a cualquier ser humano. Así se expresa la escritora cuando en una entrevista le preguntan sobre sus personajes:

—La infancia ha significado el conocimiento del dolor y de la soledad, con un sentimiento muy intenso de misticismo. Los chicos siempre fueron mis preferidos, tal vez porque nunca me sentí realmente chica, sino admiradora de ellos. Lo que fue paraíso para algunos, fue infierno para mí y viceversa. Creo que la relación humana es un juego infantil; de no serlo, se volvería trágico (OCAMPO, 2014, p. 372).

También es el cuento de *Las invitadas* que menos rasgos de fantástico ofrece (en el sentido dado por Todorov), lo extraño, asustador adviene de situaciones caseras, con gente “de casa”. El escenario es un ambiente doméstico, encerrado, como tantos otros cuentos ocampianos, abundan descripciones de los objetos rutinarios de una familia rica, tal como las costumbres y las hablas afectadas, que satiriza la gente de la burguesía bonaerense. Otra vez más una protagonista, niña, realiza algo supuestamente perteneciente al universo adulto y “paga” con su cuerpo (autocastigo) la subversión experimentada. Sin embargo, en las páginas ocampianas no hay juicio de valor, no hay condena, aunque el tono religioso pueda ilusionar lo contrario, la palabra culpa trae una carga negativa, pero luego le sigue la palabra milagro, que trae alivio. La lectura caleidoscópica generada por los narradores y personajes de Silvina Ocampo genera un constante vaivén de emociones, sensaciones, si lo horrible imita lo hermoso, como dijo la voz narradora, lo contrario también sucede. Lo ocurrido entre la niña y el sirviente pasó un poco antes de la primera comunión: “Durante noches de insomnio compusiste mentirosos informes, que servirían para confesar tu culpa. [...] No hallaste fórmula pudorosa ni clara ni concisa de confesarte. Tuviste que comulgar en estado de pecado mortal” (OCAMPO, p. 467). Lo narrado trae una carga trágica, una soledad desconcertante, pero hay en lo místico y en lo erótico un deleite misericordioso.

[*Ensilvinada*] Cuando me enteré de que habías sido violada a los siete años, me lo contaste mientras discutíamos sobre mi falta de puntualidad y la burbuja de amor en la cual me encontraba. Tenía veintiún años cuando descubrí las delicias del primer amor, sólo pensaba en estar con él, en acariciarlo y dejarme acariciar, me olvidaba de avisarte que llegaría tarde, o no llegaría, te volviste loca con mi falta de responsabilidad y de consideración. Estábamos en los años dos mil y la ciudad andaba bastante violenta, temías por mi seguridad, por mi cuerpo. Te peleaba, te contestaba con ironía y descaro. Te

pregunté si sabías qué era orgasmo, o algo así, me disparaste la revelación de la violación, nos pusimos a llorar juntas, me acordé de tu foto con un traje de angelito, de tu primera comunión, una fotografía en blanco y negro. Me encantaba reconocerte por los ojotes negros y profundos, tan tuyos. Confidenciamos dolores, experiencias, entendí que mi cuerpo hablaba un lenguaje desconocido para tu cuerpo, un lenguaje que te hería porque no te alcanzaba, no te pertenecía, y qué estupidez la mía pensar que me controlabas (o cuidabas, da igual) por celos. Lamentamos haber pasado por situaciones desagradables, de violencia, porque nacimos con un cuerpo de mujer, que carga las sensaciones y miedos exclusivamente femeninos. Te diste cuenta de que no todo estaba bajo tu control, que tu mirada no era omnipresente, te indignaron algunos episodios de mi niñez, te culpaste porque no pudiste protegerme. Las circunstancias imprevisibles se infiltraron por diminutas grietas: el galpón de campaña y la upa del tipo bombachudo; el pasillo externo de nuestra casa en la Riachuelo, ¿cuántos años tendría yo?, tal vez cinco o seis; bajo la cama junto al amigo del hermano, ¿ocho, nueve? Después el coraje de la confesión frente al padre Pedro, corrí para hamacarme junto a mis amigas, sentí que volaba, alivio y euforia me impulsaban. Nunca me condenaste por el flagrante, me orientaste, siempre fuiste mi faro. Tu luz no impidió que tocara mis aguas más profundas, lo vivido me empujó a una parte secreta, clandestina, de algunos horrores experimentados salieron goces inesperados (la contemporánea de hoy le extendió la mano a la niña de ayer).

“Las invitadas”

Es el último cuento de la serie *Las invitadas*, es homónimo y también trae a un niño como protagonista, se llama Lucio y, como en el cuento anterior, sus padres delegan su cuidado a “una antigua criada, muy buena” (OCAMPO, p. 500). Los padres habían planeado un viaje de invierno a Brasil, querían mostrar al niño los paisajes de Río de Janeiro: “admirar de nuevo los paisajes a través de los ojos del niño”, pero Lucio se enfermó de rubéola y no pudo viajar. Antes de salir los padres recomendaron a la mujer que encargara una torta con velas para el cumpleaños del niño. Los eventos narrados aparecen con naturalidad, pero llama la atención el hecho de que los padres quieran viajar, a un lugar que ya conocían, justo cuando el niño se enferma, aunque no se trate de una enfermedad grave, y, por encima, es su cumpleaños. Por ello no sorprende la reacción del niño al despedirse de ellos: “Con alegría, Lucio se despidió de sus padres: pensaba que esa despedida lo acercaba al día del cumpleaños, tan importante para él. Prometieron los padres traerle del Brasil, para consolarlo, aunque no tuvieran de qué consolarlo, [...]”

(*Ibid.*). La adulta encargada de cuidarlo advirtió al niño que no vendría nadie a visitarlo en su día festivo, pues las madres temían el contagio, por esa razón, sugirió que comiesen la torta en el almuerzo, pero el niño se negó a hacerlo porque estaba convicto de que, por la tarde, llegarían las visitas. A la hora del té la criada oyó que golpearon en la puerta, fue a abrirla pensando que se trataba de un repartidor o un mensajero (pero Lucio sabía perfectamente quién golpeaba, se trataba de sus invitadas), se sorprendió al ver que llegaban unas niñas “impacientes”, acompañadas de sus madres, le llamó más aún la atención que se trataban de invitadas, no había entre las visitas ni un solo varón. Cada una de las siete invitadas tiene como característica principal un pecado capital, algunos nombres son muy graciosos porque delatan la característica: Livia (lujuria) fue la primera en llegar, en presentarse y en arreglar una manera de quedarse a solas con el cumpleañero.

Livia era exuberante. Su mirada parecía encenderse y apagarse como la de esas muñecas que se manejan con pilas eléctricas. Tan exuberante como cariñosa, abrazó a Lucio y lo llevó a un rincón, para decirle un secreto: el regalo que le traía. No necesitaba de ninguna palabra para hablar; este detalle desagradable para cualquiera que no fuera Lucio, en ese momento, parecía una burla para los demás. En un diminuto paquete, que ella misma desenvolvió, pues no podía soportar la lentitud con que Lucio lo desenvolvería, había dos muñecos toscos imantados que se besaban irresistiblemente en la boca, estirando los cuellos, cuando estaban a determinada distancia el uno del otro. [...] Los regalos o el encanto de la niña cautivaron totalmente la atención de Lucio, que desatendió al resto de la comitiva, para esconderse en un rincón de la casa con ellos (OCAMPO, 2022, p. 501-502).

Hay un dato revelado por la voz narradora, que aparece antes del fragmento de arriba y que va a reforzar la idea final del relato: antes de saludar a cada una de sus invitadas, “Lucio se detuvo en la puerta del cuarto. ¡Ya parecía más grande!” (p. 501). La celebración se asemeja a un ritual, Lucio va a pasar por transformaciones en su cumpleaños de seis. Volviendo a la presentación de las invitadas, llega la vez de Alicia, que rima con avaricia: “Su preocupación provenía de las cintas del pelo que las otras niñas tironeaban y de un paquete que traía apretado entre sus brazos y del cual no quería desprenderse” (*Ibid.*). El paquete era el regalo que Lucio jamás recibiría. La próxima niña que aparece se llama Irma, cuyo nombre rima con ira, fue la invitada que “golpeó a Lucio en la cara con una energía digna de un varón”, se sintió enfurecida porque no recibió la atención del anfitrión. Lucio también rompió con los códigos sociales y las costumbres, como lo hacen los niños de Silvina Ocampo, al no distribuir su atención entre las visitas y no cortar la torta, quien tomó el cuchillo y realizó el ritual fue Milona, la invitada comilona. Quien sopló las velas fue Elvira, la envidiosa. Ángela se mantuvo indiferente a todo, su soberbia la mantenía distante y fría. Y por fin aparece Teresa, la invitada tomada

por la pereza: “Tan indiferente como Ángela, pero menos erguida, apenas abría los ojos. Su madre dijo que tenía sueño: la enfermedad del sueño. Se hace la dormida” (p. 503).

El análisis que hace la criada sobre la fiesta refuerza estereotipos sociales, la primera observación es sobre las madres de las invitadas, “unas hipócritas” que “lamentaban el desastre ocurrido en un día tan importante”; luego observa que las niñas son aguafiestas porque “no quieren hablar con nadie, se sientan aparte, desprecian los manjares preparados con amor; después de la fiesta hace el balance final y llega a la conclusión que Lucio se enamoró de la única invitada que trajo regalo, “«sólo por interés. Ella supo conquistarlo sin ser bonita. Las mujeres son peores que los varones. Es inútil»” (*Ibid.*). La criada, que quedó encargada de vigilar a Lucio durante la ausencia de sus padres, no pudo impedir que el cuerpo del niño pasase por transformaciones. Cuando los ellos regresaron de Brasil no supieron decir quiénes eran las niñas que visitaron a su hijo en el día del cumpleaños “y pensaron que su hijo tenía relaciones clandestinas, lo que era, y probablemente seguiría siendo, cierto. Pero Lucio ya era un hombrecito”. El final no puede ser más ocampiano, desde el comienzo el niño intenta individualizarse, construir su identidad resistiendo a los códigos de control. El sistema, representado por los padres, por la criada, por los códigos culturales, no tiene el control total, no cuando se trata del cuerpo, que aparece en los relatos de Silvina Ocampo (tanto los de *La furia y otros cuentos*, como los de *Las invitadas*) “como último refugio, como el espacio propio inaccesible al ojo del panóptico, o bien usarlo como herramienta discursiva, llevando a sus últimas consecuencias la disciplina corporal a la que están sometidos” (IGLESIAS, 2014, p. 9).

CONSIDERACIONES FINALES

Empiezo esta última parte de la tesis confesando la dificultad que tengo con los finales, me identifiqué con las palabras de Silvina Ocampo (S. O.) y pienso que revelan mucho de su proceso creativo también. En la nota preliminar de la novela póstuma *La Promesa* (Lumen, 2023) hay un trecho de una charla entre la autora y Noemí Ulla, del año 1982, en la cual ella declara que le es doloroso terminar algo y agrega no encuentra razón para marcar un final: “¿Por qué marcarlo como Beethoven, que desperdicia en acordes finales cinco minutos? Toda su obra está impregnada de esa preocupación final. No me gusta la convención de las cosas, que una novela tenga final, por ejemplo” (OCAMPO, 2023, p. 7).

A lo largo de estas páginas pude reflexionar sobre la escritura de S. O. y la comunicación establecida con su público lector, revelé las primeras impresiones que salieron sobre sus textos en su tierra natal y contexto, luego señalé un camino, un puente que condujo su obra literaria, específicamente la cuentística ocampiana, a Brasil. En el capítulo inicial consideré los mecanismos que mediaron el reciente resonar del nombre de la escritora argentina por aquí: el primero vinculado al aumento del consumo de obras firmadas por mujeres, fenómeno impulsado por el encierre de la pandemia del Covid19 y por los clubes de lecturas que buscan esparcir una literatura-mosaico, aquella que busca colocar en evidencia las diversas voces sociales. Comprobé que dicho fenómeno tiene fuerte relación con las marchas y las protestas feministas iniciadas en 2010, que contaron con el soporte y dinámica de las redes sociales (papel clave en el alcance, adhesión popular y horizontalidad política). Las mismas fueron ganando aún más repercusión en nuestra Latinoamérica en los años venideros. Lo que empezó en las calles migró para el plan literario, las exigencias y necesidades de los movimientos se plasmaron en otros ambientes, por ejemplo, en el 2014 aparece el proyecto #readwomen2014 en las redes sociales, lanzado por una escritora inglesa y con el propósito de desafiar cada localidad a crear su club de lectura y de esa manera fomentar la lectura de libros escritos por mujeres. Prontamente el proyecto se hizo viral, alcanzando un nivel global, e innumerables localidades del planeta empezaron a crear sus clubes y proyectos que facilitaron el rescate de obras y autoras, además funcionaron y funcionan como fomentadores de nuevas producciones de escritura femenina. En ese primer momento también analicé la supremacía masculina en el universo literario, en el medio académico, como demostré

con el ejemplo del perfil de los personajes de las novelas brasileñas contemporáneas, que coincide con el perfil de los novelistas: hombres, blancos, con enseñanza superior, de mediana edad, entre cuarenta y cincuenta y nueve años, cosmopolitas, son los datos que apuntan la investigación de la profesora Regina Dalcastagnè (2005). Ella toma como referencia las novelas escritas en el periodo que abarca los años de 1990 a 2004. Las cuestiones levantadas en esa investigación fueron fundamentales para reflexionar sobre el tiempo en que Silvina Ocampo fue colocada al margen, si comparamos el tratamiento dado a sus pares contemporáneos y connacionales, ellos con bastante más protagonismo: Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, escritores reconocidos, con notoriedad y publicaciones en otros países, casi de forma instantánea, tuvieron sus libros publicados y traducidos al portugués mucho antes que la escritora y parcerera literaria. El segundo mecanismo mediador lo vinculé con la escritura de la llamada Nueva Narrativa Argentina (NNA), nombre dado a un conjunto de escritoras galardonadas y reconocidas nacional e internacionalmente: Mariana Enríquez, Leila Guerriero, Samanta Schweblin, Selva Almada, todas ellas con libros publicados en Brasil, son artistas que empezaron a publicar en la postdictadura y reconocen en la escritura ocampiana una fuente de inspiración. Mariana Enríquez fue la que dejó más evidente la admiración a través de la publicación de *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*, libro que celebra una escritora sin igual y que tardó generaciones para ser querida y reconocida como lo viene siendo ahora. Comprobé a lo largo de estas páginas que la obra ocampiana tiene, siempre tuvo, un valor de por sí, la práctica lectora es testigo del talento de una escritura sin igual, de valor incontestable, imaginativa, desafiadora, con el don de fluir porque no hay margen ni límite de contención, una escritora fiel a sí misma como lo declaró en una entrevista a Luis Mazas, en 1977: “—Es una cuestión de consciencia. Di miles de vueltas, como todos los seres humanos, pero si mis obras han resultado siempre fieles a sí mismas es porque yo he sido fiel para conmigo” (OCAMPO, 2014, p.245). En otras entrevistas de ese mismo libro ella declaró que su forma de ser (más introspectiva y poco dada a la publicidad) la colocó más al margen de la popularidad, también dejó transparecer un tono casi resentido al verse más reconocida en el exterior que dentro de su país: “Mis compatriotas no aprecian mis libros, excepto, tal vez, los jóvenes, porque soy demasiado argentina y represento al escribir todos nuestros defectos” (*ibid.* pp. 233, 234). Los jóvenes tienden a tener menos prejuicios y a estar más abiertos a probar lo nuevo. Además, Silvina tiene un tono jocoso, pícaro y provocativo, bastante seductor para la juventud, como lo indiqué en el análisis de sus cuetos, dentro del capítulo final. En otros

fragmentos de esta tesis expuse el deseo de Silvina Ocampo en ser popular dentro de su patria, en ver la gente comprando sus libros en los quioscos y comentándolos en la calle, como ocurría con la otra Silvina, la Bullrich (1915-1990) y con Poldy Bird (1941-2018), escritoras que apreciaba porque sus textos la divertían mucho. Sobre la primera hay una anécdota cómica e hilarante, bien al estilo ocampiano, que la cuentista relata a María Moreno (2014, p. 2010): una mujer la paró en la calle y le dijo que estaba muy emocionada en verla, que compraba todos sus libros, que le había gustado mucho *Los burgueses* y justo tenía el ejemplar a mano, que si por favor le podría dar su autógrafo. Le periodista le preguntó qué hizo, Silvina le contestó: “—Firmé: Silvina Bullrich”. Durante el tiempo que me detuve a estudiar Silvina Ocampo, llego al final de esta investigación con la certeza de que su nombre viene ganando cada vez más resonancia, ocupando más espacios, por todo lo que expuse hasta aquí. Además, ella, en vida, sabía la importancia del público lector, por ello en sus relatos es posible sentir un apelo a la comunicación, a la participación del otro, muchos finales ambiguos y abiertos que dependen y van a depender siempre de la práctica lectora de cada interlocutor, característica vinculada a la vivencia vanguardista de la escritora. Por ese motivo reforcé el punto en común entre los mecanismos, o ejes, que mediaron el resonar del nombre Silvina Ocampo en este siglo XXI, en estas bandas latinoamericanas de habla portuguesa, ambos dependen de la comunicación con el público lector, los que reciben la obra. Al hablar de recepción invoqué los conceptos del teórico alemán Hans Robert Jauss (1979), quien levanta la idea de una experiencia estética que va mucho más allá del placer sensorial, aquella que invita al lector o la lectora; espectador o espectadora, a juzgar los eventos de la vida cotidiana, posibilitando cambios, liberando la mente (*katharsis*), la experiencia implica acción por parte de quien recibe la obra. La persona que lee es responsable por darle vida al texto, entra en juego una dinámica entre obra y público, en la cual hay interacción e influencia de ambas partes, lo que resulta en la *concreción de sentido*, término tomado prestado del colega Wolfgang Iser (*id*): cómo un mismo texto impacta de diferentes maneras en épocas distintas, concepto que me ayudó a pensar en la producción cuentística de la escritora argentina y la variedad de recepciones a lo largo de los años, un proceso histórico nada lineal (JAUSS, 1979). En el segundo capítulo de la tesis enfoqué en el contexto histórico del cual formaba parte Silvina Ocampo, expuse algunos datos biográficos relevantes para su trayectoria y formación artística, su relación con la revista *Sur*, medio por el cual inaugura su vida literaria, el impacto cultural de esa revista y editorial en el contexto cultural argentino, especialmente el bonaerense, la

conexión con Victoria Ocampo, hermana de Silvina, propietaria de la revista y la primera persona en hacer una reseña crítica sobre el texto inaugural ocampiano, *Viaje olvidado* (1937). Los datos que ofrecí en ese capítulo me impulsaron a construir el puente con las escritoras de la NNA, especialmente con Mariana Enriquez y la impresión de los cuentos ocampianos aquí en Brasil, una vez que el nombre de la escritora del siglo XX resuena, casi de forma concomitante, con los nombres de las escritoras argentinas de gran popularidad global de este siglo XXI. Me ayudó a reforzar la conexión con esa nueva generación echar la mirada hacia otras escritoras latinoamericanas contemporáneas que vienen llamando la atención del público y de los editoriales por lo inusual, por la violencia corpórea que sufren los personajes, por las transformaciones y metamorfosis, son autoras talentosas de una misma generación y todas nacidas después de los años setenta. Pienso que este nuevo resonar, revivir de Silvina Ocampo, escritora del siglo pasado, se dio en un momento de apreciación y necesidad de escuchar una variedad de voces discursivas, de colocar en el centro personas y personajes culturalmente dejados en segundo plano. A través de ese análisis pude probar que hay tonalidades compartidas en las obras de todas esas mujeres: realidad fragmentada y rara, la presencia de un tono socarrón asociado a lo morbo, la cuestión del cuerpo en constante transformación, enfrentamiento (yo/otro), abuso, siempre respetando las diferencias generacionales y contextuales que he señalado a lo largo de este estudio, lo que refuerza el frescor, la complejidad, la capacidad inventiva y la mirada observadora de una artista como Silvina Ocampo, la “hermana mayor” de esa generación de escritoras, como muy bien lo declarado Mariana Enriquez. Finalicé el capítulo reflexionando sobre la tradición cuentística argentina y sobre las definiciones del género fantástico. En el capítulo siguiente comprobé la fuerza enunciativa de la escritura ocampiana, lo que me hizo volver a dialogar con los movimientos feministas y las manifestaciones callejeras de la llamada “cuarta ola del feminismo” (HOLLANDA, 2018), que van a hacer del cuerpo una herramienta de protesta, un cuerpo dispuesto y expuesto para denunciar todos los abusos sufridos por parte del discurso dominante, el masculino. Indiqué que en la escritura ocampiana la performance corpórea también está presente, se coloca a servicio para desestabilizar el discurso normativo, así como la presencia de cuerpos que fluyen, se diluyen, se transforman en y con otros, a través de una escritura libre e indomable, existencias que se hacen y se sienten múltiples. En el último capítulo expresé mi admiración a la cuentística de Silvina Ocampo a través del análisis de cuentos seleccionados de los dos tomos publicados en Brasil. Los dos tomos suman alrededor de ochenta cuentos, yo analicé diez de *La furia y otros cuentos* (1959) y

diez de *Las invitadas* (1961), con mis reflexiones, impresiones personales e investigaciones pretendí atraer a más lectores para el universo ocampiano, fomentar más producciones sobre la autora y su amplio repertorio literario. Por todo lo que expresé hasta aquí, evidencié que artistas como ella se actualizan a cada generación se hacen necesarios porque abren, a través de la imaginación, portales que posibilitan al individuo experimentar, fluir, representar otro ser. Además, ella explosiona los límites impuestos, cuestiona las normas, los hábitos, nos mete en otras pieles, acciones esenciales para tornar nuestra existencia menos miserable. Para encerrar, vuelvo a retomar el lema de la editorial portuguesa *Antígona*, ya utilizado en esta tesis, que publicó los cuentos y la novela de Silvina Ocampo en Portugal, una vez que traduce la importancia esparcir obras y artistas que desacomodan: “Una conspiración permanente contra el mundo. Desde 1979 empujando las palabras contra la orden dominante”, quien sabe de ese modo la editorial brasileña, *Companhia das Letras*, se inspire y publique la novela ocampiana, *La Promesa*, en Brasil, el puntapié inicial ya fue dado con las publicaciones de los cuentos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y CONSULTAS

ABARZA, Cynthia Carggiolis. *(Re)cortes de infancia: Invenciones del recuerdo de Silvina Ocampo*. AISTHESIS N° 54, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013.

ALAZRAKI, Jaime. *¿Qué es lo neofantástico?* In: Mester (UCLA). Vol. XIX, N°2. Columbia University, 1990.

BARRENECHEA, Ana María. *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)*. Revista Iberoamericana, Buenos Aires, 1972. Disponible en:

https://www.researchgate.net/publication/45383407_Ensayo_de_una_Tipologia_de_la_Literatura_Fantastica. Acceso en: 1/10/2023.

BAY, Carmen Alemany. *Narrar lo inusual: Bestiaria vida de Cecilia Eudave y El animal sobre la piedra de Daniela Tarazona*. Romance Notes 56.1 (2016): 131-41.

BIANCHI, Paula Daniela. *La fragilidad de las fronteras corporales en la literatura latinoamericana del siglo XXI*. In: Revista Chilena de Literatura N° 101, 2020.

BIANCOTTO, Natalia. *Del fantástico al nonsense: Sobre la narrativa de Silvina Ocampo*. Orbis Tertius, 2015, vol. 20, nro. 21, p. 39-50.

BORGES, Jorge Luis. *El escritor argentino y la tradición*. Borges Esencial, RAE, 2017.

BORGES, Jorge Luis. *La postulación de la realidad (Discusión, 1932)*. Disponible en: <https://www.literatura.us/borges/realidad.html>. Acceso en: 5/9/2021.

BORGES, Jorge Luis. *La prosa de Silvina Ocampo*. Disponible en: https://elpais.com/diario/1986/04/03/opinion/512863217_850215.html?event_log=oklogin. Acceso en: 2/10/2023.

BORGES, Samantha Hassen; SILVA, Vera Lopes da. Sororidade em pauta: um olhar para a desigualdade escolar em tempos de pandemia. Carta capital. Disponible en:

- https://www.cartacapital.com.br/blogs/sororidade-em-pauta/um-olhar-para-a-desigualdade-escolar-emtempos-de-pandemia/#_ednref10. Acceso en: 21 de nov. 2023.
- BOROTO, Ivonicleia Gonçalves; SENATORE, Regina Célia Mendes. *A sexualidade infantil em destaque: Algumas reflexões a partir da perspectiva freudiana*. In: Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação, 4 dec. 2019. Disponible en: <https://periodicos.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/12583/9451#toc>. Acceso en: 18 dic. 2023.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2007.
- CALAFELL Sala, Núria: *Para-textos corporales: Sobre los cuentos de Silvina Ocampo*. Universidad Autónoma de Barcelona. Cuadernos de ALEPH, nº 2 (2007), pp. 63-72.
- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo Fantástico*. Editorial Renacimiento, España, 2008.
- CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Prólogo y traducción de Ana Mana Moix. Traducción revisada por Myriam Diaz-Diocaretz. Puerto Rico, 1995.
- COZARINSKY, Edgardo. La amiga del exhibicionista. **El País**, 19 set. 2003. Babelia. Disponible en: https://elpais.com/diario/2003/09/20/babelia/1064015423_850215.html. Acceso en: 14 oct. 2023.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n.26, p.13-71, 2005
- DARWIN, Charles. *The Voyage of the Beagle*, 1839. Disponible en: <https://www.mostradarwin.com.br/>. Acceso en: 11 de nov.-23.
- DA SILVA, Jacicarla Souza. **TEMPO, MEMÓRIA E VIOLÊNCIA NO CONTO “LA ESCALERA” DE SILVINA OCAMPO**. N. 40 (2021): CADERNO SEMINAL -

ESTUDOS DE LITERATURA: Escrita de Mulheres: prosa em línguas estrangeiras e comparatismos.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio, Santiago de Chile, 1995.

DE LIMA, Daniele Soares. *A importância de livros escritos por mulheres negras no âmbito da extensão*. REVISTA DE EXTENSÃO DO INSTITUTO FEDERAL CATARINENSE - IFC | BLUMENAU, SC - VOLUME 10, NO 18 | JUL-DEZ, 2022.

DOMÍNGUEZ, Nora; MANCINI, Adriana. *La ronda y el antifaz interactivo. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires, 2009.

DRUCAROFF, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé, 2011.

ENRIQUEZ, Mariana. *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Anagrama, Barcelona, 2018.

ENRIQUEZ, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama, Barcelona, 2016.

ENRIQUEZ, Mariana. *Silvina Ocampo sai das sombras*. Quatro Cinco Um, Folha de São Paulo, 1 out. 2019. Disponible en:

<https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura-estrangeira/silvina-ocampo-sai-das-sombras#:~:text=Os%20invent%C3%A1rios%20de%20Silvina%20Ocampo,ressaltar%20sua%20simpatia%20e%20cumplicidade>. Acceso en: 20 mar. 2022.

ESPINOZA-Vera, Marcia. *El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina*. Razón y palabra, núm. 73, agosto-octubre, 2010.

FANGMANN, C. I. *Esse infinito recinto impenetrable Memoria, olvido y auto-imagen en Silvia Ocampo*. IPOTESI, v.11, n. 2, 2007.

- FERNÁNDEZ, Belén Izaguirre. *La obra narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: confluencias y divergencias con una época*. Universidad de Sevilla, 2017.
- FERRANTE, Elena. *Frantumaglia*. Intrínseca, Rio de Janeiro, 2017.
- FERRANTE, Elena. *La invención ocasional*. Lumen, Barcelona, 2019.
- FIERRO, Danubio Torres. *Contrapuntos: Medio Siglo de Literatura Iberoamericana*. Taurus, 2016.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.
- GOMES, Laurentino. *Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares, volume 1*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.
- GUARDIOLA, E., & E. Baños, J. (2021). **La lectura durante la pandemia de COVID-19**. *Revista De Medicina Y Cine*, 16(e), 7–12. Disponible en: <https://doi.org/10.14201/rmc202016e0712>. Acceso en: 20 nov. 2023.
- GUIMARÃES, Rafael Eisinger. *Corpo sem fim, escrita sem margem: a problematização da identidade feminina na narrativa de Silvina Ocampo*. Letras, Santa Maria, v. 29, n. 59, p. 199-218.
- GUIMARÃES, Rafael Eisinger. *A escrita gendrada do gaúcho nas narrativas transgressoras de Silvina Ocampo*. Anu. Lit., Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 3851, 2014.
- GUIMARÃES, Rafael Eisinger. *Pampa, substantivo femenino: A reconfiguração da literatura gaúchesca na narrativa de Silvina Ocampo*. TESE, Programa de Pós-graduação em Letras, Porto Alegre, UFRGS, 2013.
- GUIMARÃES Eisinger, Rafael. *As Marcas do Gótico na Narrativa Fantástica de Silvina Ocampo*. Organon, Porto Alegre, v.35, n.69, p. 1-16, 2020.
- GUIMARÃES Eisinger, Rafael. *Corpos em devir: o apagamento das fronteiras entre o animal e o humano nos contos de Silvina Ocampo*. Disponible en:

https://www.ufrgs.br/ppgletras/coloquiosularquipelagos/artigos/57_Corposemdevir.pdf.

Acceso en: 15 oct. 2023.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

IGLESIAS, Raisa Gorgojo. *Cuerpo, discurso y muerte en los cuentos de Silvina Ocampo*. In: **Mujeres en guerra / Guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura**. Sevilla, 2014.

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

JAUSS, Hans Robert, 1979. In: Punto de Vista Revista de Cultura, Año IV, número 12, 1981. Traducción: Beatriz Sarlo.

KERAUDREN, Patrick Johansson. *Xochimiquiztli, la muerte florida El sacrificio humano entre los mexicas*. Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2022, p. 399-424.

KLINGENBERG, Patricia Nisbet: *Silvina Ocampo Antología: Cuentos de la “nena terrible”*. Stockcero, 2013.

KRUSE, Elisabeth. *Entre catarsis y religación: una relectura de la obra lírica de Silvina Ocampo*. Artifara 21.1, pp. 177-207, Ludwig - Maximilians - Universität München, 2021.

LEIA Mulheres anuncia novidades: podcast e parceria com a Companhia das Letras.

PublishNews, 13/04/2023, Redação. Disponible en:

<https://www.publishnews.com.br/materias/2023/04/13/leia-mulheres-anuncia-novidades-podcast-e-parceria-com-a-companhia-das-letras>. Acceso en: 28/10/2023

MACKINTOSH, Fiona J. '*Tales eran sus rostros*': *Silvina Ocampo and Norah Borges*.

University of Edinburgh, 2009. Disponible en:

<https://www.research.ed.ac.uk/en/publications/tales-eran-sus-rostros-silvina-ocampo-and-norah-borges>. Acceso en: 7/10/2023.

MANCINI, Adriana: *Silvina Ocampo y el arte conjugado*. Rassegna iberistica, 46(119), 83-94. UBA, 2023.

MANCINI, Adriana. *Sobre los límites: Un análisis de La Furia y otros relatos de Silvina Ocampo*. In: América: Cahiers du CRICCAL, n°17, 1997. Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar. pp. 271-284.

MARANGUELLO, Carolina. *El régimen de la sombra: la mirada inquieta en algunos relatos de Silvina Ocampo*. Revista de Literatura, História e Memória Pesquisa em Letras no contexto Latino-Americano e Literatura, Ensino e Cultura. Vol. 11 n° 17 2015 p. 233-248.

MARTEL, Lucrecia. *Silvina Ocampo: las dependencias*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eSREho7bE3c>. Acceso en 15/04/2023.

MARTINS, Maria Cláudia de Oliveira. *Escravidão negra na região platina / Escravidud negra em la región platina*. Revista Orbis Latina, vol.6, n°2, Foz do Iguaçu/ PR (Brasil), julho-dezembro de 2016. ISSN: 2237-6976 Disponível no website <https://revistas.unila.edu.br/index.php/orbis>. Acceso: 15 de novembro de 2023.

MASSUELA, Amanda. *Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro*. Revista Cult, 5 de fevereiro de 2018. Disponible en: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro>. Acceso en: 28/10/2023

MENGOLONI, Clara. *Composición escénica y visual en los cuentos de Silvina Ocampo*. TESIS, Submitted to the Faculty of the Graduate School of Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, 2015.

MILLER, Alice. *A revolta do corpo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MOLA, Carmen: *Las editoriales publican más libros de hombres, pero los de mujeres se venden mejor*. **El País**, 2021. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2021-11-04/las-editoriales-publican-mas-libros-de-hombres-pero-los-de-mujeres-ya-venden-mas.html>). Acceso en 20/01/2022.

MOLLOY, Sylvia. - *Silvina Ocampo, La exageración Como Lenguaje*. Sur, 1969: <https://vdocuments.mx> (20/09/2021).

MOLLOY, Sylvia. *SIMPLICIDAD INQUIETANTE EN LOS RELATOS DE SILVINA OCAMPO*. LEXIS, Vol II, Num 2, diciembre de 1978, Princeton University.

MOLLOY, Sylvia. *Desde lejos: la escritura a la intemperie*. Cuadernos de Recienvenido / 33. USP, abril, 2020.

MONTERO, Rosa. *Historia de mujeres*. Punto de Lectura, S. L. Madrid, España, 2006.

MORENO, María. *VIDA DE VIVOS Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2005, pp. 69-78. Disponible en: <https://seminarioytallerescritura.files.wordpress.com/2018/04/vidadevivos-maria-moreno-completo.pdf>. Acceso en: 08/04/2022.

OCAMPO, BIOY, BORGES. *Antología de la literatura fantástica*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1965.

OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé, 2022.

OCAMPO, Silvina. *El dibujo del tiempo: recuerdos, prólogos, entrevistas*. Lumen, Buenos Aires, 2014.

OCAMPO, Silvina. *A fúria e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PASCALÉ, Ademir. *Mariana Enriquez, Silvina Ocampo e a literatura feminina na Argentina*. **Revista Conexão Literatura**, 2022. Disponible en:

<http://www.revistaconexaoliteratura.com.br/2022/01/mariana-enriquez-silvina-ocampo-e.html>. Acceso en: 12/04/2023.

PEREDA, Rosa María. Julio Cortázar: "Si pudiera explicar lo fantástico, nunca hubiera escrito cuentos". El novelista argentino explica su obra. **El País**, 4 nov. 1977. Disponible en: https://elpais.com/diario/1977/11/05/cultura/247532401_850215.html. Acceso en: 14 dic. 2023.

PODLUBNE, Judith. *Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Beatriz Viterbo Editora, Universidad Nacional de Rosario, 2011.

POLLMANN, Leo. *Función del cuento latinoamericano*. Universitit Regensburg, 1982.
¿POR QUÉ en el Reino Unido los hombres leen mucho menos a sus autoras? **Infobae**, 03 ago., 2021. Cultura. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2021/08/03/por-que-en-el-reino-unido-los-hombres-leen-mucho-menos-a-su-autoras/>. Acceso en: 28/10/2023.

PRESTUGIACOMO, Raquel. *Cuentos difíciles. Antología Silvina Ocampo*. Ediciones Colihue, 2000.

QUEIROLO, Graciela Amalia: *Victoria Ocampo (1890-1979): Cruces entre feminismo, clase y elite intelectual*. Clío & Asociados, 2009 (13). ISSN 0328-820X.

RAMA, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama: Arca Editorial, 1989.

RICHARD, Nelly. *¿Tiene sexo la escritura?* Santiago, Chile, 1993.

RIVERA, Jossette. "No significa no" es el lema en la "Marcha de las Putas". **BBC Mundo**, 19 mayo 2011. Disponible en: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/05/110519_mexico_marcha_putas_slut_walk_jrg.

Acceso en: 01 dic. 2023.

SALA, Núria Calafell: *Para-textos corporales: sobre los cuentos de Silvina Ocampo*. Cuadernos de ALEPH, nº 2, pp. 63-72. Universidad Autónoma de Barcelona, 2007.

SALVADOR Vélez, Gonzalo. **Borges y la Biblia: Presencia de la Biblia en la obra de Jorge Luis Borges**. Barcelona, 2009. 254 p. Tesis Doctoral – Universitat Pompeu Fabra. Departament d'Humanitats. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/7447#page=1>. Acceso: 30/09/2023.

SANTOS. J. G. P. Leia Mulheres: leitura literária e ressignificação da subjetividade feminina. Anais do XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura. p. 486-393. 2019 Disponible en: <https://editoracriacao.com.br/wp-content/uploads/2019/12/mulhersite.pdf>. Acceso en: 23 marzo de 2024.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo Veintiuno Editores, BSAS, 2005.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, 2003.

SOLORZA, Paola Susana. *Belleza y abyección: La representación del cuerpo femenino en la narrativa de Silvina Ocampo*. Revista Literaria Katharsis, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **La literatura en peligro**. Galaxia Gutenberg, S. L. 2009. Disponible en: https://tuaulavirtual.educatic.unam.mx/pluginfile.php/2519436/mod_assign/intro/Lectura_La%20Literatura%20en%20peligro.pdf. Acceso en: 18 nov. 2023

VALCÁRCEL, Eva. *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*. Universidad de La Coruña, 1997.

VERONICA STIGGER: A quarta edição do Paiol Literário 2021 contou com a presença de Veronica Stigger. Temporada 10. Rascunho [online], set. 2021. Disponible en: <https://paiolliterario.com.br/veronica-stigger-2/>. Acceso en: 2 dic. 2023.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. Ática, São Paulo, 1989.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff (org). *Contos insólitos de mulheres latino-americanas [recurso eletrônico]: entrelaçados teóricos e críticos*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2021.

ZORNIG, Silvia Maria Abu-Jamra. *As teorias sexuais infantis na atualidade: Algumas reflexões*. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 13, n. 1, p. 73-77, jan./mar. 2008.