



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**EL RECURSO DE LA MARIPOSA:  
LA METAMORFOSIS EN SIETE CUENTOS DE  
SILVINA OCAMPO**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS**

PRESENTA:

**NANCY GUADARRAMA LEAL**



**ASESORA: DRA. MARÍA RAQUEL MOSQUEDA RIVERA**

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi mamá, mi papá y mis hermanas,  
con amor y admiración*

## AGRADECIMIENTOS

No recuerdo cuántas veces perdí la esperanza de terminar este trabajo. Aunque me creí sin fuerzas ni capacidades para poder concluirlo, tuve la fortuna de estar acompañada por personas que me contuvieron y empujaron para no desistir, y a quienes les agradezco desde lo más profundo y sincero de mí:

A ustedes, papás, les agradezco su entrega, el apoyo, la protección, la confianza y, especialmente, su ejemplo en el ámbito profesional: gracias por mostrarme que cuando uno disfruta lo que hace, siempre habrá momentos de satisfacción y felicidad. Gracias mamá por nutrir mi alma, por estar dispuesta a escucharme y por enseñarme que en la vida hay que actuar con amor. Gracias papá por inculcarme ayudar a quien más lo necesita, por enseñarme a ser humilde y por mostrarme que el esfuerzo trae recompensas.

A mis hermanas mayores, Mayi, Ana y Diana, quiero agradecerles sus porras que nunca me han faltado; rodearme de tanta ternura y cariño; haber despertado mi propia imaginación; y, sobre todas las cosas, agradezco el que logren ver en mí lo que a veces yo ni siquiera consigo distinguir. Gracias, Mayi por impulsarme a ir a terapia, por procurar mi salud y tranquilizarme cuando lo he necesitado. Gracias, Ana por tu disposición para ayudarme a mejorar y crecer, y por recordarme el valor de la esperanza. Gracias, Diana por toda nuestra infancia compartida, por regañarme cuando es justo y por ser la primera persona que me enseñó a ser paciente conmigo y a creer en mí misma.

A Antonio, gracias por escucharme tantas veces hablar sobre la metamorfosis y verme convertida en pez, en mariposa y en golondrina. Gracias por leer cuentos de Silvina Ocampo conmigo, por compartirme tus opiniones como cuentacuentos y biólogo, y por confiar tanto en mí y en mis capacidades.

A todas mis profesoras y profesores —que me han acompañado desde la infancia hasta la etapa universitaria— les agradezco sus enseñanzas y que me impulsaran a ser una buena estudiante y un buen ser humano. Especialmente, quiero expresar mi gratitud a la Dra. Raquel Mosqueda Rivera: gracias por confiar en mi proyecto y por brindarme su apoyo y calidez. Su entusiasmo hacia mi trabajo contribuyó a que creyera más en mis ideas y a perder el miedo de expresarlas y compartirlas. Asimismo, Mtra. Alejandra López Guevara, Dr. Armando Velázquez Soto, Dra. Alejandra Amatto Cuña y Dra. Ivonne Sánchez Becerril, agradezco el tiempo que destinaron a la lectura de mi trabajo; sus observaciones, comentarios y sugerencias fueron de gran aporte.

A mi amigo Alfredo, gracias por esforzarte para que no me sintiera sola en este proceso, por estar dispuesto a leerme, por sugerir lecturas y aportarme reflexiones. Te agradezco también el recordarme que no soy una persona que deje las cosas inconclusas.

A Tania Puente, gracias por ayudarme a conseguir unos cuentos de Silvina Ocampo. Siempre agradeceré haberte conocido durante mi servicio social y que fueras un ejemplo de fuerza y valentía.

A mis amigas y amigos, les agradezco la compañía, el tiempo, los abrazos, las canciones, risas y palabras de aliento que me regalaron en todo este tiempo. Ustedes aliviaron mi corazón, de formas que quizá ni siquiera imaginan, en momentos de profunda tristeza y desesperanza, y es algo que les voy a reconocer siempre.

Muchas, muchas gracias.

*The Caterpillar and Alice looked at each other  
for some time in silence: at last the Caterpillar  
took the hookah out of its mouth,  
and addressed her in a languid, sleepy voice.  
“Who are you?” said the Caterpillar.*

*This was not an encouraging opening for a conversation.  
Alice replied, rather shyly, “I—I hardly know, sir,  
just at present—at least I know who I was when I got up this morning,  
but I think I must have been changed several times since then”.*

Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*.  
Capítulo V. “Advice from a caterpillar”.

*La metamorfosis es un absorberse a sí mismo, redescubrirse.  
Como la oruga que luego de alimentarse hasta decir basta,  
expulsa sus propios desechos preparándose para el cambio:  
se retuerce, se aleja, se queda quieta  
y se desprende de su propia piel para envolverse en  
aquel encierro sombrío que ella misma teje.  
Hasta que un día despierta, lo rompe  
y se asoma coloreada de flor,  
sorprendida de sí, capaz de volar.*

Nancy G.L.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	6
CAPÍTULO 1. Silvina Ocampo: distante e inmensa .....	11
1.1. Infancia. Influencias.....	11
1.2. Silvina Ocampo y la pintura.....	15
1.3. Sus inicios en <i>Sur</i> .....	24
CAPÍTULO 2. Doble subversión: Silvina Ocampo diferente .....	26
2.1. El Nuevo modo fantástico .....	26
2.2. La narrativa de Silvina Ocampo frente a la de sus contemporáneos .....	30
2.3. La metamorfosis como realización de lo fantástico .....	40
CAPÍTULO 3. De oruga a mariposa: el cambio de identidad.....	46
3.1. Identidades corporal y mental .....	46
3.2. Identidad de los personajes .....	51
3.3. Metamorfosis como mito, símbolo y metáfora .....	54
CAPÍTULO 4. De dioses humanos: metamorfosis mítica .....	61
4.1. “Isis” .....	61
4.2. “El rival” .....	66
CAPÍTULO 5. De mujeres a objetos: metamorfosis simbólica .....	74
5.1. “El automóvil” .....	74
5.2. “La mujer inmóvil” .....	80
CAPÍTULO 6. De humanos a vegetales. De humanos a humanos: metamorfosis metafóricas .....	89
6.1. “Sábanas de tierra” .....	89
6.2. “Hombres animales enredaderas” .....	96
6.3. “La casa de azúcar” .....	101
CONCLUSIONES. La narrativa de Silvina Ocampo como una distinta aproximación a la realidad .....	111
Bibliografía.....	115

## INTRODUCCIÓN

En más de una ocasión el tema de la metamorfosis sacudió mi cabeza; recuerdo cuando, de niña, me hice consciente de que la oruga de *Alicia en el país de las maravillas* era también la mariposa aparecida hacia el final de la película. Alguien me explicó “las orugas se vuelven mariposas, se *transforman*”, argumento que me pareció increíblemente fascinante.

Por esas fechas (más o menos a mis seis años), leí en la escuela el cuento “Una planta en el estómago”,<sup>1</sup> el cual relata cómo un niño, después de comerse un frijol crudo, empieza a convertirse en planta. En una noche, siente hojas salir de sus oídos; luego éstas se vuelven ramas donde se posan los pájaros; incluso, los pies del protagonista se fijan a la tierra y se extienden como raíces. El texto, lleno de ilustraciones coloridas, provocaba terror en varios de mis compañeros, pero yo sentía una especie de curiosidad motivada por no sólo *parecer* árbol, sino *serlo*.

Desde entonces las transformaciones, fantásticas o no, han despertado en mí un especial interés (casi obsesión) debido a dos aspectos: el primero es el elemento visual, plástico, que las envuelve; el segundo, la implicación identitaria que conlleva. Acaso por esa inclinación personal hacia las metamorfosis —con la cual he vivido muchos años— decidí buscar una literatura (hispana) que rescatara el cambio de forma en sus personajes para trabajarlo en mi proyecto de titulación. Yo no sé si por azar o por destino, pero di con un cuento de Silvina Ocampo, “Sábanas de tierra”, y cuando lo acabé, advertí una sensación similar a la experimentada luego de leer “Una planta en el estómago”; sin embargo, con el cuento de la escritora argentina sucedía algo diferente: mientras que en el texto de mi infancia ‘todo había

---

<sup>1</sup> El cuento puede ser consultado en los catálogos en línea que la SEP puso a disposición en <https://historico.conaliteg.gob.mx/?g=1993&a=1>  
El libro, de la generación 1993, es el correspondiente al de Lecturas de primer grado y tiene en la portada *Juguete de barro de Metepec*, de Roberto Montenegro. El relato se encuentra en las páginas 206-211.

sido un sueño’, en éste, no existía explicación. Pude *ver* cómo la tierra blanda fungía como colchón de un hombre cuyos brazos habían dejado de ser brazos para volverse ramas.

Entonces me di a la tarea de leer otros cuentos de la autora y encontré que, como yo, parecía tener una inquietud por el tópico de las transformaciones. Con el tiempo descubrí también su condición de hermana menor en una familia exclusivamente de hijas y, quizá por identificación —yo soy la menor de cuatro hijas—, decidí dedicar mi tesis de licenciatura a su obra, enfocándome en el tema metamórfico.

Enfrentarse a la obra de Silvina Ocampo representó un reto estimulante. Pese a encontrarse enmarcada dentro de la literatura fantástica argentina del siglo XX, uno descubre que no logra coincidir (del todo) con sus contemporáneos. Sumado a lo anterior, resulta difícil desprenderla de los tres personajes (Victoria Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges) que, para bien o para mal, se encuentran involucrados cuando se intenta abordar su poética.

Debido a que la intención de este trabajo es (en parte) profundizar y valorar la literatura ocampiana por sí misma, retomo muy poco la influencia que estas tres personalidades tuvieron en su producción literaria. Me propuse, a lo largo del capítulo 1, tratar su contexto personal, desenvolver su infancia y juventud, rescatando la importancia que el dibujo y la pintura tuvieron en su trayectoria como escritora (haciendo hincapié en su formación con Giorgio De Chirico, exponente de la llamada “pintura metafísica”). Para ello, consulté, primordialmente, las obras *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* de Mariana Enriquez, *Encuentros con Silvina Ocampo* de Noemí Ulla y *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, de Olga Sáenz. En específico, me detuve a relacionar el tema de la plasticidad con el de la metamorfosis, pues, desde mi punto de vista, el primero no puede desprenderse del segundo.

En el capítulo 2, rescato la participación que tuvo en la *Antología de la literatura fantástica* y lo que su publicación representó para las letras hispanoamericanas. Como punto de referencia, retomo la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, así como las *Teorías de lo fantástico*, compiladas por David Roas, para brindar un mejor panorama.

La propuesta (sobre lo fantástico) derivada de la antología antes citada, funge también como preámbulo a considerar para el estudio de Silvina Ocampo. Si bien se le ha comprendido dentro de este espectro, lo cierto es que la autora de *Viaje olvidado* va en contra de los cánones establecidos. Para evidenciar lo anterior, hago una revisión de la *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma* (dirigida por Noé Jitrik), *Las vanguardias latinoamericanas* de Jorge Schwartz y *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970* de John King.

Asimismo, doy cuenta de cómo la escritora argentina se aleja de sus contemporáneos y formula su propia poética, para lo cual retomo los relatos de Borges, Bioy Casares y Ocampo comprendidas dentro de la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*, y evidencio la forma particular de ésta para recrear el género fantástico: ella unifica —aunque de forma discreta— su conocimiento de lo fantástico tradicional y del “nuevo modo”, con su propia manera de interpretarlo y adaptarlo.

Como este trabajo explora el tema de la metamorfosis en la narrativa de una autora considerada exponente de la literatura fantástica argentina, también (dentro del capítulo 2), abordo la noción de la metamorfosis como realización de lo fantástico, pues a pesar de poder entenderse como un simple cambio de estado, o de guardar relación directa con la transformación constante experimentada día con día, el sentido que este recurso adquirió durante la primera mitad del siglo XX implicó mucho más. En el caso específico de Silvina Ocampo, la metamorfosis funge como elemento extraordinario; en los relatos de la escritora

bonaerense dichas alteraciones aparecen de manera antinatural: no se exponen como un simple proceso de cambio paulatino, sino que cuestionan la identidad de los personajes y del ámbito que los rodea.

Al respecto, y durante el capítulo 3, distingo que dichas transformaciones se llevan a cabo por una crisis de identidad derivada en un cambio de ésta. A partir de la diferenciación postulada por Descartes entre mente y cuerpo (en su *Discurso del método*), y el trabajo de María Antonieta Gómez Goyeneche, *Identidades trastocadas*, propongo una distinción de la identidad según tres esferas: la corporal, la mental, o la suma de ambas (corporal y mental). Debido a que, narratológicamente, el nombre de los personajes implica un elemento fundamental para la construcción de su identidad, hago referencia a *El relato en perspectiva*, en el cual Luz Aurora Pimentel analiza dicho tópico. Específicamente, los personajes de Silvina Ocampo presentan cambios de identidad con diversas significaciones; para acceder a éstas sugiero tres tipos de lectura: mítica, simbólica y/o metafórica.

Pese a la diferenciación señalada entre estas aproximaciones, lo cierto, como se verá, es que las tres pueden ser comprendidas dentro de un mismo relato. Sin embargo, conservo tal organización a partir del tipo (mítico, simbólico o metafórico) más destacado en cada uno de los cuentos a tratar. Por lo anterior, también reviso brevemente la implicación mítica, simbólica y metafórica que conlleva la metamorfosis en términos generales. Para ello, hice uso del *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin; la *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del niño divino y los misterios eleusinos* de Karl K. Jung; *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo* de Wilbur M. Urban; *Las reglas del secreto*, antología compilada por Matilde Sánchez; los textos de Mariano García “Pasiones metamórficas: La transformación en algunos relatos inéditos de Silvina Ocampo” y “Laberintos y metamorfosis: estéticas en tensión en Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo”, entre otros.

De esta manera, el análisis de los cuentos está dividido según el tipo de metamorfosis que se encuentre en cada uno de ellos. En el primer apartado, las conversiones míticas son representadas por los relatos “Isis” y “El rival”; en las simbólicas por “El automóvil” y “La mujer inmóvil”; mientras que, dentro de la dimensión de las metamorfosis metafóricas, se encuentran “Sábanas de tierra”, “Hombres animales enredaderas” y “La casa de azúcar”. Dicho *corpus* fue extraído de los *Cuentos completos* (volúmenes I y II, editados por EMECÉ), así como de *Las repeticiones y otros relatos inéditos*; sin embargo, cabe señalar que también fueron consultados compendios de *Sur*, por ser el espacio donde la autora publicó sus primeros relatos. Además, para el análisis de cada cuento son referidos distintos textos que van de lo general a lo particular.

Aunque la obra de Silvina Ocampo fue poco visible en sus primeros años de producción literaria, con el tiempo (conforme avanzó la segunda mitad del siglo XX), se incrementó el interés en su poética. Gran parte de la crítica se ha dedicado a señalar los temas a los que recurre la autora de *La furia y otros cuentos*, entre los que destacan la crueldad infantil, oponiéndose a la inocencia; la perspectiva femenina; la subversión ante la norma gramatical; la imagen del otro, etcétera. Quizá en una suerte de ramificación del último elemento mencionado, se encuentra el de la metamorfosis que ha sido poco explorado, pero muy elaborado por la autora.

Acaso por la línea delgada entre la condición natural y a la vez fantástica de la metamorfosis, la forma en la que la primera parece inspirar a la segunda, o el poco interés que hasta la fecha se le ha dado a este tema dentro de la obra ocampiana —aunado a mi interés personal desde muy pequeña—, es que presento este trabajo con la esperanza de que pueda resultar atractivo y útil. Desde mi punto de vista, el tratamiento que la escritora argentina hizo de las transformaciones, y las lecturas que al respecto pueden generarse, hablan de una indudable riqueza literaria que debe ser compartida y analizada con detenimiento.

## CAPÍTULO 1

### Silvina Ocampo: distante e inmensa

*Silvina se trepa al cedro del parque por la tarde,  
cuando la familia duerme. Es verano y todas las ventanas  
de la casa están cerradas, para que no entre el calor.  
Si los mayores supieran que está sentada ahí,  
sentada sobre una rama, comiendo terrones de azúcar con limón,  
la harían bajar y la castigarían.  
O quizás dejarían pasar la travesura...  
Mariana Enriquez*

#### 1.1. Infancia. Influencias

Para mí, Silvina Ocampo se expresa como una estrella nocturna. Por un lado, puede parecer diminuta, apenas un pequeño punto en el firmamento, rodeada de cuerpos más brillantes o majestuosos, pero cuando se le conoce a profundidad, uno descubre que su tamaño no sólo es notable, sino incluso abrumador.

Nació rodeada de invierno el 28 de julio de 1903 en Buenos Aires, Argentina, en el seno de una familia aristócrata. Fue la menor de seis hermanas y considerada por sí misma como “el etcétera de la familia”. Prefería permanecer oculta, motivo que explica, en cierta medida, su evidente ensombrecimiento.

Uso la palabra “prefería” pues, aunque puede pensarse como consecuencia el hecho de que Silvina Ocampo se encuentre eclipsada por las figuras con las que se le relaciona comúnmente, tal peculiaridad (mantenerse distante) encuentra su origen en un acontecimiento personal: la muerte de una de sus hermanas mayores, Clara, cuando Silvina contaba con apenas cinco años. Cuenta a Noemí Ulla en sus *Encuentros*:

Nadie me dijo que estaba muriendo. Había una especie de movimiento en la casa completamente inaudito a esa hora. Todo eso hizo que me diera cuenta de que algo pasaba. Después mi madre estaba rodeada de señoras, me llamaron a la sala para que saludara a las visitas, y mi madre estaba toda de negro. Entonces yo me acerqué a darle un beso a mamá y ella me dijo “¿Sabes que Clarita se fue al cielo?”. Yo supe que esa frase era una cosa oscura, horrible como un precipicio [...]. Ahí supe que había muerto, a pesar de que me lo dijo así. Después me pusieron un cinturón negro en signo de duelo.

Entonces lloré. Pero lloré porque creía que había que llorar, porque había visto llorar a personas a mi alrededor. ¡Me sentía tan sola! ¡Tan sola en el mundo! Acudí al último piso, donde se planchaba la ropa, y veía que todas las personas que estaban atareadas con los trabajos de lavar, de planchar, de limpiar, no lloraban. Entonces me acurrugué ahí y no quería bajar, no quería ver a la gente que estaba toda vestida de negro y que lloraba y lloraba. Y sin embargo, me hicieron bajar, me hicieron llamar. Yo creo que ahí empezó mi odio a la sociabilidad.<sup>2</sup>

Es claro que Silvina Ocampo encontraba tranquilidad en la distancia, allá donde la *otra* gente se mantenía ocupada; cualidad de la que no sólo quiso involucrarse durante los días siguientes a la muerte de su hermana, sino que la caracterizó a lo largo de su vida: no daba entrevistas con frecuencia; mantenía privadas sus opiniones políticas; tampoco asistía a grandes concentraciones de gente. La poca visibilidad de la escritora bonaerense fue producto de sus propias decisiones.

Durante la infancia de Silvina Ocampo, Argentina aún se encontraba en proceso de “construcción”. Desde el siglo anterior, alrededor de la década de 1850, se produjo una fuerte relación (sobre todo comercial) entre el país americano y Gran Bretaña. La inmigración de la población europea creció considerablemente durante 1880, a pesar de que a lo largo de todo el siglo la llegada de habitantes extranjeros era común.

La habitual comunicación entre Europa y la clase alta de Argentina —a la que pertenecía la familia Ocampo Aguirre— promovió el intercambio cultural e ideológico. A finales del siglo XIX la palabra *vanguardia* (relacionada con el arte) apareció con frecuencia en la prensa europea y quienes tenían acceso a ésta comenzaron a impregnarse de tal propuesta: “A partir de 1890 proliferan en Europa numerosos periódicos políticamente partidarios, comunistas, socialistas y anarquistas, que traen en su nombre la palabra ‘vanguardia’; las

---

<sup>2</sup> Noemí Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, p. 19.

relaciones del arte con la vida parecen firmemente establecidas y en ellas se atribuye al arte una función pragmática, social y restauradora”.<sup>3</sup>

Muchas de las familias aristócratas argentinas encontraban en Europa (específicamente en Francia y Gran Bretaña) el origen de las tradiciones con que habían sido educados y, por ende, continuaron heredando a su descendencia la misma formación. Así, era común que los niños nacidos a finales del siglo XIX y principios del XX (brecha que abarca el nacimiento de las hermanas Ocampo), recibieran una educación en casa.<sup>4</sup> Es claro que Silvina nació en una cuna donde la información nacional e internacional era accesible y por tanto se desarrolló en un ambiente relacionado con situaciones ideológicas que no sólo involucraban a su país. Tal como lo indicaban las costumbres familiares, Silvina fue educada por institutrices con quienes aprendió a hablar y escribir en francés e inglés, antes que el español, el cual le parecía más complejo: “Yo tendría ocho o nueve años [...]. Escribía en inglés, mucho. El español me era muy difícil porque me parecía un lenguaje que no se podía utilizar de una manera normal. Como siempre me corregían las frases, yo ya tenía la idea de que una frase en español nunca era natural, porque me la daban vuelta después”.<sup>5</sup>

Desde niña, Silvina Ocampo mostró inclinación por la literatura y el dibujo. Respecto a la primera disciplina, la escritora manifestó que apreciaba que le leyeran (sobre todo lo hacía su hermana próxima) y también disfrutaba leerles a otros. Sus lecturas, definitivamente,

---

<sup>3</sup> Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos pragmáticos y críticos*, p. 41.

<sup>4</sup> En el caso de Silvina Ocampo, tal costumbre contribuyó a su dificultad posterior para socializar, puesto que la educación en casa favorecía la poca o nula interacción con otros niños de la edad. En ocasiones Silvina Ocampo comentó que su infancia estuvo rodeada de adultos y encontraba una especie de encanto con la servidumbre que trabajaba en su hogar.

<sup>5</sup> Noemí Ulla, *op. cit.*, p. 16.

influyeron en su imaginación,<sup>6</sup> pero también es cierto que de manera innata Silvina Ocampo se sentía atraída por “lo mágico, lo que estaba muy por encima de lo humano”.<sup>7</sup>

Uno de los autores cuyas lecturas recordaba como “lo que le leían de niña” era Hans Christian Andersen y, al mismo tiempo que se envolvía en sus relatos, la escritora argentina desarrolló un gusto por las historias de amor que, según Noemí Ulla “fueron despertándola hacia la fantasía”;<sup>8</sup> y es que Silvina Ocampo disfrutaba encontrar narraciones de amor, acaso más interesantes para su edad y sus gustos, que no se ciñeran a lo común, sino que exploraran otros modos, otras formas.<sup>9</sup>

Aunque la escritura fue un ejercicio constante para Silvina Ocampo de niña, el gusto, interés, estimulación y talento, hicieron que decidiera estudiar pintura, dibujo y diseño, antes que dedicarse a las letras. Contribuyó en mucho que, a los seis años, sus padres contrataran a una maestra, exclusivamente, para que la instruyera en tal asignatura, luego de una confusión en la que atribuyeron a la pequeña Silvina un dibujo que ella había calcado de un boceto “desechado” por una de sus hermanas.<sup>10</sup>

Unos años más tarde, cuando Silvina Ocampo tendría alrededor de once años y tal vez sin conocimiento, Vicente Huidobro expresaba en Chile su manifiesto *Non serviam* que reveló una estética latinoamericana cansada de reproducir los mismos moldes: “[dirigiéndose a la Naturaleza] Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>9</sup> Ella misma contó a Noemí Ulla que las historias de “el amor hacia los animales era algo que prefería cuando era chica”. Véase Noemí Ulla, *op. cit.*, p. 48.

<sup>10</sup> Mariana Enríquez, *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, p. 7.

realidades que la que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su flora y su fauna propias”.<sup>11</sup>

Tal manifiesto resulta acorde con el despertar artístico que, como se señaló anteriormente, parecía avivarse desde finales del siglo XIX. Los movimientos culturales que surgían y se desarrollaban en Europa más o menos por la misma época<sup>12</sup> fueron un antecedente para nuevas propuestas que estaban por emerger, muchas de las cuales se conformaban por la élite latinoamericana con acceso a la información y a la cual pertenecía Silvina Ocampo.

Aunque no se sabe bien cuáles fueron las influencias de todos los *ismos* que pudieran reconocerse en la formación de la escritora argentina y la creación de su obra, lo cierto es que a inicios de la década de los años veinte, cuando Ocampo tendría diecisiete o dieciocho años, “la transformación de los panoramas culturales rompe de manera extrema con la tradición finisecular”.<sup>13</sup> Desde su trinchera, siempre escondida, la autora de *Viaje olvidado* debió impregnarse de todos esos pensamientos que quizá la motivaron a dirigir sus intereses y estudios hacia el dibujo.

## 1.2. Silvina Ocampo y la pintura

En 1929, a los veintiséis años, se dirigió a París (experiencia nada novedosa, ya que la posición económica de su familia le permitió hacer viajes frecuentes a Francia durante su juventud) con la intención de desenvolver sus habilidades en la cuna de las artes y vanguardias; además, pretendía encontrar a un maestro, según menciona Mariana Enriquez.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Vicente Huidobro *apud* Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 102.

<sup>12</sup> Jorge Schwartz habla de una periodización de las vanguardias ambigua entre diferentes autores. Sin embargo, todos ellos coinciden en la segunda y tercera décadas del siglo XX. Léase el apartado “Periodización” en la Introducción de *Vanguardias latinoamericanas. Textos pragmáticos y críticos*, pp. 36-40.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 35.

<sup>14</sup> Mariana Enriquez, *op. cit.*, p. 13.

A pesar de que los años veinte estaban por terminar, aún era perceptible la ebullición cultural y creativa que rodeó a París durante aquella ajetreada década. Los movimientos artísticos, si bien ya no se presentaban con la misma efervescencia, fungieron como influencias y antecedentes para los jóvenes en una ciudad que aún recordaba la Primera Guerra Mundial y que conservaba una impronta bohemia y libre, donde el inconsciente jugaba, todavía, un papel importante.<sup>15</sup>

De los años de Silvina Ocampo en Francia se sabe poco, “los rastros son casi niebla”, como anota Mariana Enriquez. Frecuentó a otros jóvenes pintores argentinos que residían en aquel país europeo, entre ellos a Norah Borges (hermana de Jorge Luis Borges) con quien después construyó una fuerte amistad. Sospecho que parte de la poca información de Ocampo en París se debe a que su personalidad no conciliaba con el ritmo de vida intelectual de la época. Es bien conocido que durante los años veinte, sobre todo en la capital francesa, las reuniones de la élite eran una costumbre habitual; dichos encuentros promovían el flujo de comunicación entre las personalidades que asistían y resulta extraño que el nombre de Silvina Ocampo no aparece tan frecuentemente como otros. Sin embargo, hay que recordar que la escritora rioplatense nunca fue aficionada a las tertulias y, por tanto, es de esperarse que no formara parte de las costumbres de ese tiempo.

Horacio Butler manifestó la característica personalidad esquiva de la escritora rioplatense durante sus años en París, la cual, lejos de parecerle desagradable, encontraba magnética: “Atraía en ella ese encanto misterioso, casi reticente, de las mujeres vueltas sobre sí mismas, ensimismadas en el descubrimiento de su propia naturaleza. [...] Era una mujer muy extraña y sensual, muy atractiva y distante. Había semanas en las cuales nos encontrábamos

---

<sup>15</sup> Cabe resaltar que la última de las vanguardias, el Surrealismo, inició en 1924 —según la publicación del *Manifiesto surrealista* de Breton— y para 1929 aún seguía relativamente vigente. A pesar de que Silvina Ocampo no sea considerada una escritora surrealista, es innegable que tuvo contacto con tal movimiento artístico.

todos los días; otras, en las que desaparecía y nadie sabía nada de ella”.<sup>16</sup> Efectivamente, su personalidad secreta fue algo que la acompañó más allá de su infancia y que, además, la definió.

Cabe recordar que uno de sus principales objetivos al estudiar pintura y dibujo era encontrar un maestro. Intentó con André Derain y con Picasso, pero no logró concretar ninguna relación con ellos y terminó por aprender de la mano de Giorgio de Chirico, a pesar de no estar muy convencida: “Fui a la inauguración de una de sus muestras [de De Chirico], y no me gustaron nada esos cuadros, pero él me los mostraba encantado”.<sup>17</sup>

Tal vez por el entusiasmo con el que De Chirico mostraba su trabajo, Silvina Ocampo decidió aprender de su mano, aunque tiempo después expresó que no le parecía un buen profesor, pues pretendía que ella pintara como él. Compartieron un periodo breve, de solamente seis meses, pero, independientemente de eso y desde mi punto de vista, la aportación del artista italiano influyó en Silvina Ocampo más de lo que ella admitió.<sup>18</sup>

En la Presentación al libro *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, menciona Ida Rodríguez Prampolini que los cuadros “dramáticamente misteriosos, silenciosos, fantasmagóricos” del artista italiano consiguieron “reunir en torno suyo a un grupo de pintores que quisieron, como él, sacrificar la realidad”.<sup>19</sup> Sin lugar a dudas, la obra de Giorgio de Chirico fue un antecedente para los movimientos vanguardistas años después —es importante anotar que la pintura metafísica, la cual se le atribuye al pintor italiano, se desarrolló alrededor de 1915-1917—, a pesar de que, irónicamente, también se mantenía alejado de algunos de ellos.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Mariana Enriquez, *op. cit.*, p. 14.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>18</sup> Cabe resaltar que, a pesar de no aprobarlo como profesor, Ocampo lo admiraba como artista e incluso escribió la “Epístola a Giorgio de Chirico”.

<sup>19</sup> Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 12.

<sup>20</sup> Comenta Ida Rodríguez Prampolini sobre la Pintura metafísica: “La importancia de la arquitectura clásica, de los vacíos, de la frialdad, la soledad y el silencio, la quietud y la contención del drama fueron la reacción contra la propuesta a la violencia, la velocidad, el dinamismo, la agresión y el ruido de los futuristas” (Olga Sáenz, *op. cit.*, pp. 12-13).

De esta manera, Silvina Ocampo convivió con un artista, de cuarenta años aproximadamente, cuya filosofía partía de los escritos de Schopenhauer y Nietzsche, de Otto Weininger y Julio Verne,<sup>21</sup> y cuyo movimiento fue explicado como “el romanticismo de lo misterioso”. Olga Sáenz encuentra en la pintura metafísica:

El silencio de lo espiritual, la representación de objetos que como elementos compositivos pierden su significado real, para formar parte de un espacio espectral. Ambientes misteriosos creados a través de la alusión y de la ficción estilística animan al espectador a introducirse al mundo fantástico metafísico, en el que a través de un ángulo visual se puede penetrar en el conocimiento profundo de las cosas.<sup>22</sup>

De forma casi involuntaria vienen a mi mente algunos cuentos ocampianos que, en mi opinión, concuerdan con las definiciones e interpretaciones que sobre la pintura metafísica se han dicho. No me parece casualidad que ambos (De Chirico y Ocampo) compartan en sus obras la naturaleza misteriosa que “sacrifica la realidad”. En el supuesto de que la filosofía de De Chirico no haya influido en la mentalidad de la escritora rioplatense, es innegable que tenían intereses comunes.

Después de dejar París, Silvina Ocampo volvió a América, y aunque no se dedicó a la pintura, sí la continuó practicando al menos hasta 1940, según Ernesto Montequín.<sup>23</sup> A su regreso, a finales de 1932 o principios de 1933, condujo su creatividad, sobre todo y desde entonces, hacia la literatura, pues admitió que la parte de sí que disfrutaba de ésta, había sido descuidada durante los años que se entregó a la pintura: “Perdí mucho tiempo con la pintura, porque tenía atracción y mucho gusto por ella, y sufrió la parte que se conectaba en la literatura, aunque quizás no del todo”.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Véase “Antecedentes filosóficos y literarios de la pintura metafísica” en Olga Sáenz, *op. cit.*, p. 27.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>23</sup> “Dejó de pintar en 1940, más o menos. Lo que se conservan son dibujos y unos pocos óleos, dibujos de juventud, muchos retratos, dibujos automáticos, formas fantásticas, animales o personas que conocía”. Mariana Enríquez, *op. cit.*, p. 12.

<sup>24</sup> Noemí Ulla, *op. cit.*, p. 34

Pese a que la escritora bonaerense se dedicó casi por completo a las letras, después de su regreso a Argentina, es indudable que su producción literaria se vio nutrida de elementos que evocan su formación en pintura. Existen desde los casos evidentes —como el personaje de Armindo Talas (“El goce y la penitencia”) que cumple con el papel de un pintor—, hasta los títulos de algunos cuentos y poemas que, de forma indirecta, como señala Noemí Ulla, remiten a elementos plásticos. Apunta la estudiosa:

Precisamente muchos de los nombres de los cuentos de *Viaje olvidado* [...] tienen una sintaxis o una semántica impresionista: “El corredor ancho de sol”, “Cielo de Claraboyas”, “Paisaje de trapecios”, “La cabeza pegada al vidrio”, “El pabellón de los lagos”. Los impresionistas, los estudios con de Chirico, tuvieron efectos considerables.<sup>25</sup>

Aunque la cita anterior se restringe a hablar de su primera reunión de cuentos, lo cierto es que la totalidad de la poética ocampiana concreta una simbiosis entre las dos artes a las que se dedicó de forma profesional; incluso desde pequeña, la autora de *La furia y otros cuentos* “dibujaba lo que no podía escribir y escribía lo que no podía dibujar”,<sup>26</sup> ejercicio que la definió, incluso sin que lo hiciera de forma deliberada, hasta décadas posteriores a la publicación de su primer libro. Otro ejemplo de lo anterior se visibiliza en la anécdota que la escritora argentina compartió en 1975 y que Adriana Mancini recupera en “Silvina Ocampo: La Literatura del *dudar del arte*”: “cada noche imagina el color, las líneas, los temas [...] un cotejo, una escena de un circo, un partido de fútbol en que los jugadores parecían ángeles furiosos [...] cuadros enormes, que competían con los de Picasso”.<sup>27</sup>

La capacidad de visualizar imágenes saturadas de color, luces o sombras, derivó en creaciones donde la pintura y las letras se confabularon de manera recíproca y definieron la estética ocampiana que, lejos de percibirse forzada o artificial, se distingue por su fluidez,

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>26</sup> Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *apud* Adriana Mancini, “Silvina Ocampo: La Literatura del *dudar del arte*” en *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Vol. 9, p. 235.

<sup>27</sup> Danubio Torres Fierro *apud* Adriana Mancini, *op. cit.*, p. 232.

cuando las imágenes descritas son recreadas en la propia imaginación (en la del lector). Pese a aparentar que dicho estilo es prácticamente involuntario, se trata más bien de una técnica aprendida, que la autora supo desarrollar y explotar (acaso sí de manera instintiva) a partir de elementos con los que se encontraba familiarizada, que conocía y dominaba: “La combinatoria de las artes [pintura y literatura] a la que recurría en su urgencia para expresarse se traduce en el predominio de las imágenes visuales en sus relatos e indica la apropiación de técnicas y modalidades diferentes que ella combina y rearticula”.<sup>28</sup>

En efecto, en más de una ocasión se ha hablado de la presencia pictórica dentro de la obra ocampiana que, además de las “imágenes visuales” apuntadas por Adriana Mancini, guarda relación con la estética impresionista —pese a ser un movimiento previo al nacimiento de la autora, e incluso rechazado por ésta<sup>29</sup>— y con la filosofía expresionista. En “Pintar la percepción: la mirada oblicua en algunos relatos de Silvina Ocampo”, Carolina Maranguello encuentra una suerte de resonancia a dichos movimientos artísticos, no de forma evidente, sino como espacios de integración:

Los momentos en los que aparece la “mirada pictórica”, más allá de la adscripción a uno u otro movimiento, son momentos significativos y puntos de transgresión en las historias: se mira lo que no se debería mirar, se mira a través de superficies que obstaculizarían una visión “normal”. Frente al régimen escópico tradicional, Ocampo propone otros modos de mirar, *aprehensivos* y *oblicuos*, mediante los cuales los personajes entran en contacto con el mundo y transgreden algunas de sus leyes. [...] Los relatos de Ocampo no pueden pensarse como transcripciones literarias de dichas estéticas pictóricas [impresionismo y expresionismo], sino sólo como espacios textuales que integran y reelaboran productivamente algunos matices de las mismas para incorporarlas en una reflexión mayor sobre la mirada, en la que los diversos pliegues culturales y artísticos, mediatizan y complejizan la relación de los sujetos con el mundo.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Adriana Mancini, *op. cit.*, pp. 235-236.

<sup>29</sup> Como se mencionó anteriormente, en sus *Encuentros con Silvina Ocampo*, Noemí Ulla expone los tintes impresionistas en los títulos de algunos de sus relatos de *Viaje olvidado*. Ante ello, Silvina responde: “Sí, pero después yo rechacé a Renoir, quise reaccionar contra eso y escribí en contra de eso”, lo que manifiesta un aparente desprecio hacia tal escuela (Noemí Ulla, *op. cit.*, p. 36).

<sup>30</sup> Carolina Maranguello, “Pintar la percepción: la mirada oblicua en algunos relatos de Silvina Ocampo”, VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de

Enmarcado por lo anterior, y refiriendo el tema de este proyecto, es indudable que la metamorfosis, en el sentido físico,<sup>31</sup> manifiesta un proceso visual que *materializa* un cambio. Más allá de las obras pictóricas que presentan claramente una transformación, me refiero a la propiedad plástica que representa una metamorfosis, inclusive si se parte desde el estado más *real*, es decir, el de la naturaleza. Basta con tomar el ejemplo de las mariposas para evidenciar tal peculiaridad: el momento en el que las lepidópteras empujan lo que fue su capullo, para luego extenderse poco a poco y finalmente realizar el primer vuelo, es un suceso fascinante — y me atrevo a decir que hasta conmovedor— por el hecho mismo de ser sumamente sensitivo.

Los relatos motivo de este trabajo remiten a la misma fascinación debido a su propiedad fantástica que, como se profundizará más adelante, no tiene límites. Los momentos en los que se advierten las transformaciones (de los diferentes cuentos), generalmente, suelen estar descritos con un lenguaje pictórico que engrandece la experiencia visual. De pronto, parece que la conversión no sólo es padecida por los personajes, sino también por el lenguaje: de ser *común*, se vuelve *escénico*.

De esta manera, al leer: “—Dame la mano— dije a Isis. Y me dio **una mano que fue cubriéndose paulatinamente de pelos y pezuñas**”; “**Un jaguar, avanzaba** lejos, **arrastrándose entre algunos claros de la selva. Avanzaba como avanza el agua, sinuosamente**”; “me pareció que **oía su respiración. Era un automóvil**, con el motor en marcha, estacionado frente a la puerta del hotel. **Me acerqué [...]. Lo toqué, sentí vibrar sus vidrios**”; “¿Me acostumbraré a **ser sirena** de una fuente **con la cabellera tan suelta y con tantos pescados deslizándose entre mis piernas?**”; “El jardinero **sintió su mano abrirse**

---

La Plata, p. 6. Recurso en línea

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/30039/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/30039/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

<sup>31</sup> Es importante mencionar que, como se verá en el capítulo 3, no todas las metamorfosis son de carácter visual; sin embargo, resulta necesario puntualizar —en este momento— el carácter físico de la transformación debido a la influencia plástica en la obra ocampiana (misma que permea en los cuentos analizados del presente trabajo).

**dentro de la tierra**, bebiendo agua [...]. **Quiso agacharse** a recoger el cuchillito del suelo, **pero su cintura carecía de elasticidad**"; **"Envolví la lapicera en mis tallos verdes"**,<sup>32</sup> se confirma el lenguaje visual y sensitivo que singulariza la literatura de la escritora rioplatense.

Mencionar los pelos y las pezuñas que van cubriendo una mano; comparar el movimiento del agua con el de un jaguar; anotar el temblor de los vidrios como respuesta al tacto; apelar a la sensación húmeda y cosquilleante de unos pescados recorriendo las piernas; evocar un movimiento imposible por la carencia de elasticidad; apuntar cómo unos tallos consumen un instrumento que debería ser sujeto por unos dedos, evidencian el estilo ocampiano caracterizado por un tratamiento del lenguaje con el cual la autora explora y explota los efectos sensoriales que las palabras pueden generar en la memoria del lector. Es decir, la autora de *La furia y otros cuentos* hace uso de la hipotiposis, entendida como una "Descripción vívida de un hecho, persona o cosa, con una peculiar fuerza de representatividad, riqueza de matices y plasticidad de imágenes",<sup>33</sup> la cual guarda íntima relación con la plasticidad literaria.

En el estudio preliminar a *Las metamorfosis*, Francisco Montes de Oca manifiesta la sensibilidad visual que, en este caso, Ovidio poseía para crear imágenes fascinantes y conmovedoras. Me parece que lo mencionado bien puede aplicarse a cualquier autor que recurra al tema metamórfico:

---

<sup>32</sup> Las negritas son mías. Estos fragmentos pertenecen al *corpus* del presente trabajo y fueron citados en el orden en que serán analizados posteriormente. El único relato que no figura en esta serie de ejemplificaciones, pero sí tiene asignado un espacio para su estudio, es "La casa de azúcar" debido a que no se evidencia un instante específico de la transformación, sino que ésta es paulatina.

<sup>33</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 199. Vale la pena mencionar que hago uso del recurso hipotiposis y no ékfrasis porque, a pesar de que ambos términos guardan relación con la posibilidad de representar imágenes por medio del lenguaje, la primera de ellas parte del lenguaje, mientras que la segunda lo hace desde el objeto *real*. Anota María Ema Llorente: Aunque la hipotiposis se ha considerado en ocasiones como un fenómeno similar o igual al de la ékfrasis es, rigurosamente hablando, su reverso puesto que mientras la ékfrasis —figura retórica que también se basa en la relación entre la imagen y la palabra— se centra en el proceso de conversión de una imagen plástica o un objeto existente en texto a través de la descripción, la hipotiposis se refiere a la conversión de un texto dado en imágenes en la mente del lector, por lo que podría considerarse el fenómeno inverso y/o complementario del anterior. Véase "La visualización como vehículo de la comunicación poética" en *AdVersus*, XIV, 32, junio 2017, p. 107.

El arte de las *Metamorfosis* es un arte eminentemente plástica. El que las concibió es el poeta que mejor ha sabido conjugar el arte poética con el arte figurativa. [...] Es poeta de fantasía, pero con dotes de observador; la observación le precede por doquier. Toma al personaje en el acto de la metamorfosis y nos hace vibrar ante la estupefacción de una conciencia humana atrapada dentro de un cuerpo que [...] se va transformando lenta, inexorablemente en cuerpo de otra naturaleza.<sup>34</sup>

Acaso la timidez de Silvina Ocampo favoreció su capacidad observadora y, gracias a ésta, desarrolló con soltura imágenes, hechas de palabras, que otorgan a sus textos una fuerza expresiva que repercute en la esfera sensorial de quien lo lee. Con su poética consigue “la proyección de una imagen en la retina de la mente”.<sup>35</sup>

La pintura —o la plástica en general— fue la disciplina a la que Silvina Ocampo decidió no dedicarse de manera profesional, pero indudablemente la acompañó en su producción literaria (quizá de forma innata), aportándole riqueza pictórica y definiendo su manera de escribir:

Los aportes que vienen de otros códigos agregan a la lengua, a la literatura de S. Ocampo, plasticidad poética y poder evocativo así como interesantes referencias intertextuales a sus relatos. Esta experiencia múltiple y diversificadora con los signos fue comprendida como una dificultad con la gramática pero, en realidad, la autora la integra como intento de identificarse en la lengua, al utilizar los signos para *contarse su propia historia*.<sup>36</sup>

Efectivamente, el hecho de que desde niña Silvina Ocampo acostumbrara dibujar lo que no podía escribir y viceversa, evidencia una necesidad individual y genuina de recurrir a la hibridación de códigos para poder *expresarse*. Como se ha revisado, tal rasgo caracterizó su poética y, en mi opinión, también la potencializó.

---

<sup>34</sup> Francisco Montes de Oca, “Estudio preliminar” en Publio Ovidio Nasón, *Las metamorfosis*, p. LIII.

<sup>35</sup> Ezra Pound, *El ABC de la lectura*, p. 58.

<sup>36</sup> Norah Dei Cas, “La Creación autobiográfica de Silvina Ocampo o lo obvio y lo obtuso del cuento fantástico” en *América: Cahiers du CRICCAL*, n°17, 1997. Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar, p. 222.

### 1.3. Sus inicios en *Sur*

Una vez reinstalada en Argentina, Silvina Ocampo se incorporó con el grupo de colaboradores de una revista por demás relacionada con el apellido Ocampo: *Sur*, publicada por primera vez en 1931 y dirigida por Victoria, la hermana mayor de Silvina. Si bien es cierto que la inestabilidad del país latinoamericano, décadas de inconformidades y revueltas se mantuvieron, hasta cierto punto, distantes de familias como la de la escritora rioplatense,<sup>37</sup> el proceso de construcción de una identidad argentina —consecuencia de esos años— fue motivo, eje y preludio para la naturaleza de *Sur*.

No obstante la situación política del país sudamericano, la revista literaria tenía como principio que sus coparticipantes se mantuvieran alejados de cualquier opinión política o religiosa y perseguía un fin más bien cultural que demostrara las ventajas de la literatura:

La respuesta de *Sur* [ante los regímenes nacionalistas autoritarios] consistió en afirmar que estaba por encima o más allá de la política, y en que reconstituiría el liberalismo en términos eternos, y en un nivel puramente cultural: la literatura demostraba la superioridad del arte sobre la vida, y ofrecía otro tribunal desde el cual juzgar los acontecimientos. [...] Funciones tradicionales como las de líder, político y sacerdote eran rechazadas en favor de la misión de conservar la inteligencia y la cultura.<sup>38</sup>

A pesar de las diferencias ideológicas que podían presentarse entre los colaboradores de *Sur*, éstos (entre ellos Silvina) consiguieron consolidar todo un proyecto "destinado a 'descubrir América' para los propios americanos y para los europeos cultos en un medio en el que, al parecer, todo estaba por hacerse".<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Para la infancia de Silvina Ocampo "las turbulencias del país no rozan los veranos de la familia Ocampo en el hermosísimo suburbio de San Isidro", Mariana Enríquez, *op. cit.*, p. 2.

<sup>38</sup> John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, pp. 62-63.

<sup>39</sup> Son palabras de María Teresa Gramuglio en *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 9. El oficio se afirma, p. 93.

De este modo, Silvina Ocampo se dio a conocer como escritora<sup>40</sup> a partir de la publicación de sus primeros cuentos y, a diferencia de otros autores que colaboraron junto con ella, permaneció alejada de una gran producción ensayística, acaso por decisión propia. Independientemente de lo anterior, *Sur* fue un espacio a través del cual varios escritores argentinos e hispanoamericanos se hallaron y revelaron ante otras sociedades, y, por ende, obligó a sus colaboradores a conocerse, ya fuera a través de sus textos escritos o de forma presencial.

Así, poco tiempo después de su regreso de París y de sus primeras colaboraciones en *Sur*, la escritora bonaerense conoció a otro participante de la revista literaria argentina, con quien tiempo después se casó: Adolfo Bioy Casares. Junto con él y Jorge Luis Borges (de quien ya era amiga por medio de Norah Borges), Silvina Ocampo publicó años después la *Antología de la literatura fantástica*, que sentó un nuevo paradigma sobre lo fantástico.

---

<sup>40</sup> No obstante, existe en *Sur* la mención de Silvina Ocampo como expositora de arte y no como escritora. Se encuentra en el número 71, año IX, agosto de 1940, dentro de un fragmento del apartado “Crítica de arte”, en el cual Julio E. Payró comenta una exposición de Silvina Ocampo, Norah Borges y Xul Solar, en Amigos del Arte (espacio gestionado por la Asociación de Amigos del Arte, en el cual se desarrollaron diversas actividades artísticas entre 1924 y 1942).

## CAPÍTULO 2

### Doble subversión: Silvina Ocampo diferente

*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 las palabras que podrían definirla, la más precisa, creo, es genial.*  
Jorge Luis Borges.

#### 2.1. El Nuevo modo fantástico

Como se expresó en el capítulo anterior, desde niña Silvina Ocampo se inclinó por las historias de magia que despertaron, en gran medida, su imaginación. Las influencias que tuvo a lo largo de su vida, además de su personalidad, construyeron su propia forma de interpretar la realidad, aproximarse a ella y expresarla.

Tiempo después de su regreso a Argentina, durante la década de los treinta, vivió con Adolfo Bioy Casares y las visitas de Jorge Luis Borges eran por demás frecuentes. En ese periodo, fueron consolidando no sólo una estrecha amistad, sino también una antología de cuentos fantásticos que dio pauta a lo que Borges llamó la “imaginación razonada”.<sup>41</sup>

La literatura argentina, cansada de modelos realistas, buscaba nuevas formas de narrar y de recuperar el valor de las historias (en el sentido del relato) más cercanas a lo imaginario. Tal intención sólo se podría lograr, en palabras de Bioy Casares, a través de cuentos fantásticos

---

<sup>41</sup> En el prólogo a *La invención de Morel* (1940), Borges dice que “Son infrecuentes y aún rarísimas las obras de imaginación razonada” resaltando la cualidad novedosa de la novela de Bioy Casares. Cabe señalar que, en el mismo texto, Borges hace una diferencia entre lo *fantástico* y lo *sobrenatural*. Según Alfonso de Toro: 'Lo fantástico' lo define como una 'construcción lingüística' («artificio verbal»), como una 'construcción narrativa interna' que sigue sus propias leyes («inventar», «rigor», «peripecia») y como una 'construcción autorreferencial' («artificial», «orden intelectual», «imaginación razonada»). De esta forma Borges —en conjunto con Bioy Casares— introduce una nueva definición de lo fantástico que diverge fundamentalmente de la tradicional basada en la mimesis, es decir, en una relación referencial donde se opone una unidad considerada como 'lo real' a otra que se interpreta como 'lo sobrenatural' provocando así una arbitrariedad, ya que la unidad de 'lo real' se escapa al trabajo literario/intelectual, a la «imaginación razonada». De tal suerte, Alfonso de Toro expone que lo fantástico (para Borges y Bioy) “radicaría entonces en la eliminación de la realidad y en el rechazo de un diálogo con signos automatizados”. Véase “Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en "La invención de Morel" y "Plan de evasión". Hacia la literatura medial-virtual”, en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

y policiales. Así, una tarde de 1937, en la que Ocampo, Bioy Casares y Borges compartían los que para cada uno eran los mejores relatos fantásticos, a alguno se le ocurrió que sería buena idea compilarlos y, tiempo después, en 1940, se publicó la *Antología de la literatura fantástica*. En tal reunión de relatos, fue expuesta la forma en la que ellos comprendían lo fantástico y, al mismo tiempo, inauguraron un tratamiento distinto de literatura fantástica que no se limitó a compartir rasgos y características con lo que la tradición indicaba, sino que fungió como una suerte de propuesta. Más que hablar de un subgénero de lo fantástico, me atrevo a hacer uso del término Nuevo modo fantástico que Itzel Rodríguez González plantea en su tesis de maestría.<sup>42</sup>

Es decir, con la publicación de la *Antología*,<sup>43</sup> no sólo se presentaron relatos donde lo sobrenatural irrumpía en la realidad, y en los que la vacilación, la duda,<sup>44</sup> era manifiesta, sino que también —y como indicó Bioy Casares en el prólogo— se compilaron textos que compartían una construcción inteligente.

Al respecto, Itzel Rodríguez González menciona:

Carlos Dámaso Martínez explica que Borges y Bioy, en la búsqueda de nuevas formas de narrativa, conformaron la *Antología* a partir de una fascinación por lo incierto que se relaciona íntimamente con el gran tema de lo real [...]. Estas nuevas nociones en los textos fantásticos están intrínsecamente relacionados con la modificación del papel que desempeña el lector [...]. La *Antología* tiene la intención de preparar nuevos lectores, propósito que, aunque no se hace evidente en el Prólogo, sí lo es en la reunión de relatos que exigen al lector mayor compromiso interpretativo.<sup>45</sup>

Ya sea por la búsqueda de nuevas formas de narrativa, por la continua fascinación por lo incierto contraponiéndose a lo real, o por la intención de preparar nuevos lectores, lo

---

<sup>42</sup> Véase “El Nuevo modo fantástico” en Itzel Rodríguez González, *Reelaboración de la poética de lo fantástico en El sueño de los héroes de Adolfo Bioy Casares*, pp. 39-73.

<sup>43</sup> A partir de ahora, me referiré a la *Antología de la Literatura Fantástica* como *Antología*.

<sup>44</sup> Para Todorov, la naturaleza fantástica de los relatos reside en la vacilación que experimenta el lector dentro de una obra literaria. Véase Tzvetan Todorov, trad. Silvia Delpy, *Introducción a la literatura fantástica*.

<sup>45</sup> Itzel Rodríguez González, *op. cit.*, pp. 43-45.

incuestionable es que la *Antología* se volvió una inflexión dentro de la historia del género fantástico, proporcionando nuevas pautas y focos de interés, mismos que —según algunos autores como Daniel Balderston— se extendieron hasta la segunda edición en 1965, cuando la literatura argentina ya atendía otras necesidades.

El periodo de veinticinco años que existe entre la publicación de 1940 y su segunda edición (en 1965), fue aprovechado por autores hispanoamericanos que mostraron interés por el Nuevo modo fantástico inaugurado y decidieron adscribirse a él. Ello explica que en dicha edición fueran incorporados escritores que no aparecieron en la primera publicación, entre ellos, Silvina Ocampo:

En 1940, los antólogos centran su selección en textos de la tradición fantástica anglosajona; los hispanoamericanos incluidos son Macedonio Fernández, Manuel Peyrou, Santiago Dabove, Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta. La reedición [sic] de 1965 da cuenta de una tradición hispanoamericana que ya ha desarrollado, pues, además de los mencionados, se incluyen relatos de José Bianco, Silvina Ocampo, Bioy, Juan Rodolfo Wilcock, H. A. Murena, Elena Garro, Julio Cortázar y Carlos Peralta.<sup>46</sup>

En efecto, el Nuevo modo fantástico se estableció como una forma y un medio de expresión a partir de una serie de preocupaciones sobre lo que pasaba en el momento. Lo fantástico, antes que con cualquier otra cosa, está ligado con “la realidad”: surge a partir del pleno conocimiento de ésta para luego deformarla. La atracción fervorosa hacia el Nuevo modo fantástico si bien respondía a la situación particular de la literatura argentina, también lo hacía con respecto a la situación mundial. Como menciona Adriana Mancini, los textos de ficción de la época evidenciaron “el estado de incertidumbre que invadía a la sociedad frente a un mundo que iba perdiendo credibilidad”.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Daniel Balderston, “De la *Antología de la Literatura Fantástica* y sus alrededores” en *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Vol. 9, pp. 218-219.

<sup>47</sup> Adriana Mancini, “Silvina Ocampo: La Literatura del *dudar del arte*” en *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Vol. 9, p. 229.

Cabe recordar que la Segunda Guerra Mundial se desató en 1939 y, en medio del caos, no resulta incoherente que, durante los años posteriores a la publicación de la *Antología*, se cuestionara la realidad presente y se quisiera *dudar* de ella. En este sentido, lo fantástico tendría entre sus posibles lecturas la de evadir de la realidad; un escape para alejarse de las tragedias colectivas. Sin embargo, en mi opinión y como lo he indicado anteriormente, inclinarse hacia el Nuevo modo fantástico también tuvo que ver con la voluntad de encontrar nuevas aproximaciones a la realidad; no distanciarse de ella, sino acercarse de una manera distinta.

Aunado a ello, un par de décadas antes, en 1920, había sido comprobada, de manera experimental, la teoría de un físico alemán de origen judío en la que fueron reestructurados los conocimientos que se tenían sobre el mundo y sobre el Universo. Me atrevo a pensar que dichos descubrimientos alimentaron la imaginación de autores pertenecientes al Nuevo modo fantástico porque, así como en la literatura, la estabilidad que la realidad ofrecía se vio trastocada con perspectivas distintas sobre lo que se creía conocer y se dibujó un panorama novedoso que brindó posibilidades inimaginables.

De esta manera, en medio de la conmoción casi inevitable por el Nuevo modo fantástico, cuya razón de ser iba más allá del relato mismo y que apelaba a un lector distinto, se encontraba Silvina Ocampo. Las razones por las cuales la autora argentina no fue incluida en la primera edición y sí en la segunda siguen sin ser manifiestas, pero me atrevo a pensar que una de ellas tuvo que ver, por un lado, con lo que Daniel Zavala menciona sobre los fines que, para 1940, tuvieron Ocampo, Bioy Casares y Borges: “Si la primera edición tenía entre sus propósitos una lucha contra la literatura vinculada con el realismo y el compromiso social, para la aparición de la segunda, la batalla había sido prácticamente ganada”.<sup>48</sup> Por otro lado,

---

<sup>48</sup> Para Daniel Zavala, ambas ediciones no son sólo dos publicaciones distintas, sino “dos libros diferentes”. En las conclusiones de *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica*, el autor menciona una

para el año de la primera edición de la *Antología*, Silvina Ocampo sólo había publicado un libro de cuentos, *Viaje olvidado* (1937), y éste no recibió muy buenos comentarios.

La influyente Victoria Ocampo había expresado en *Sur* que la literatura de su hermana menor estaba formada por “imágenes no logradas que parecen entonces atacadas de tortícolis”.<sup>49</sup> Aunque poco amable, con su opinión, Victoria evidenció la poca disciplina que tenía Silvina con respecto a la norma literaria; cómo, “disfrazada de sí misma”, la autora bonaerense conseguía reinventarse; pero, sobre todo, Victoria Ocampo sentó las bases para hacer una lectura de su hermana menor, visibilizando su quiebre con lo existente:

Victoria Ocampo y Bianco registran hasta qué punto Silvina es indiferente a la norma literaria; dicho de otro modo, y para retomar los términos de Victoria, "le saca la lengua" a la concepción de género literario. Estas dos notas, que son fundacionales en la historia de la lectura crítica de Silvina, permiten ver que su literatura, en 1937, es un desafío a las convenciones literarias.<sup>50</sup>

Ese “sacar la lengua” con que calificó Victoria a la obra de su hermana es, me parece, un síntoma que refleja la comprensión —por parte de Silvina— de la norma, la decisión de jugar con ella y construir así *su* poética, mas no indica un desconocimiento o alguna clase de impericia literaria.

## **2.2. La narrativa de Silvina Ocampo frente a la de sus contemporáneos**

Silvina Ocampo transgredía los criterios establecidos, iba más allá de los límites fantásticos, incluso los del Nuevo modo, y quizá por la dificultad de categorizarla, de no acabar de comprender su forma de aproximarse a la realidad, o debido a las críticas que había recibido, es que no apareció en la primera edición de la *Antología*, ni tampoco existió gran labor crítica

---

serie de diferencias entre la edición de 1940 y la de 1965, y anota hipótesis sobre el porqué de los cambios, lo cual reafirma que para 1965 el Nuevo modo fantástico estaba más que consolidado. Véase pp. 352-356.

<sup>49</sup> Véase Mariano García, “Pasiones metamórficas: La transformación en algunos relatos inéditos de Silvina Ocampo” en *Revista de Filología Hispánica*, 2008, No. 24, pp. 306-322.

<sup>50</sup> Annick Louis, “Definiendo un Género. La Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”, en *Nueva revista de filología hispánica*, t. 49, No. 2, 2001, p. 248.

hacia su obra.<sup>51</sup> Lo cierto es que la incorporación de “La expiación” en la segunda edición de 1965, fue una pauta para que se le considerara autora fantástica (del Nuevo modo) y, por lo tanto, se le analice como tal.

Si bien es cierto que cada autor tiene formas propias y un estilo individual, pensar en la obra de Silvina Ocampo es pensar en una doble subversión. Por un lado, el hecho de que pertenezca al grupo de autores que conformaron el Nuevo modo fantástico, la hace partícipe de una primera subversión (lo fantástico siempre es subversivo); pero, por otro lado, al trastocar esta nueva forma, Silvina Ocampo perturbó lo nuevamente establecido. Para dar cuenta de lo anterior, basta con revisar los cuentos que, como antólogos, Ocampo, Bioy y Borges, incluyeron de sí mismos en la *Antología*. Para hacerlo, tomaré el orden en el que aparecen sus relatos dentro de la *Antología* de 1965, es decir, por orden alfabético.

Aparece, primero, el texto “El calamar opta por su tinta” de Bioy Casares, que además de fantástico, se percibe como policial, no porque se presente un crimen, sino porque hay un misterio por resolver: la desaparición del molinete que regaba el jardín de *Las Margaritas* (hotel de uno de los habitantes del lugar). Luego de una serie de incógnitas que el narrador comparte con otros personajes del pueblo, se expresa que tal artefacto fue ubicado en el depósito (“la última barraca del corralón”) donde Don Juan, dueño de *Las Margaritas*, tiene escondido a un ser —que recuerda a un bagre—proveniente de otro planeta que gusta de respirar aire mojado (de ahí que fuera necesario adaptar el molinete al depósito). Después de debates, una comitiva decide ir a visitar a la criatura y, al llegar, les informan que el bagre ha muerto y el molinete ha vuelto al jardín.

---

<sup>51</sup> En su tesis de licenciatura, María Méndez García manifiesta que el poco interés hacia la obra de Silvina Ocampo tuvo que ver, también, con su “condición femenina”. Véase *Simone de Beauvoir detrás de los cuentos de Elena Garro y Silvina Ocampo*, p. 6.

El siguiente cuento, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Borges, está narrado en primera persona (que vuelve más íntima la anécdota) y dividido en tres partes. En la primera de ellas, el narrador expresa que, a través de una falsa Enciclopedia, descubre un país inexistente: Uqbar. En la segunda, la voz narrativa manifiesta la adquisición del undécimo tomo de una enciclopedia y que versa en torno a otro país supuesto: Tlön; en este apartado el narrador ofrece una suerte de resumen sobre el contenido de dicho tomo. Por último, la tercera parte es una posdata de los bloques anteriores; en ella se expone el misterio de Tlön, cómo fue que se creó —explicativo y a la vez ambiguo— y la existencia de una primera revisión de un mundo ilusorio y llamado Orbis Tertius. También se manifiestan los últimos acontecimientos: cómo objetos de Tlön comienzan a aparecer en el mundo real y cómo se produce una simbiosis entre ellos, hasta que el segundo se convierte en el primero.

Mientras que Bioy con su texto en la *Antología* se aproxima más a temáticas policiales (e incluso de ciencia ficción) a partir de escenarios próximos con personajes como un maestro, el dueño de un hotel o un librero, el cuento de Borges presenta tintes cercanos al ensayo — como bien ha anotado Bioy al respecto de la obra borgiana— y a la crónica, donde expone la oportunidad de nuevas realidades, países y mundos ficticios. Lo que se cree como real se pone en duda, aproximándose a temas de posibilidades infinitas, eventos metafísicos, que evocan a los postulados de Albert Einstein.

Carlos Dámaso Martínez menciona que “en los relatos de Bioy Casares la incertidumbre ante la realidad es vivida por seres análogos a nosotros mismos, en vez de ser imaginados por la conciencia de una divinidad que observa su creación como pasatiempo intelectual, como puede encontrarse en algunos relatos de Borges”.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Carlos Dámaso Martínez, “La irrupción de la dimensión fantástica” en *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Vol. 9, p. 191.

Por su parte, el relato de Silvina Ocampo, “La expiación”, alude a la memoria y retoma el tema del amor de pareja. A partir de la representación de trucos por parte de uno de los personajes (Antonio), la voz narrativa (femenina) recuerda su pasado, su amor por los canarios, y las miradas incómodas de Ruperto (otro de los personajes). Ella, casada con Antonio, rememora cómo fue su matrimonio, cómo éste fue transformándose hasta que, a causa de los canarios, ella y su marido comenzaron a dormir separados. Asimismo, comenta la nula preocupación que él expresaba por la presencia de Ruperto e, incluso, la amistad entre ambos que le generaban celos. Aunque existe ambigüedad entre la aparente ceguera de Ruperto hacia el final del relato, la narradora cuenta que sabe la confesión secreta, no dicha, por su marido: que con ayuda de las aves y de una dosis de curare, había sacrificado los ojos de su amigo y los propios para que no la vieran nunca más.

La obra de Silvina Ocampo, ejemplificada con el cuento antes mencionado, parte del yo —irónicamente, pocos son sus cuentos que hacen uso de la primera persona, aunque sí proliferan voces femeninas— para explorar y cuestionar inquietudes que rozan con lo filosófico: la memoria, el amor, la existencia, la crueldad, lo perverso, la identidad... Y que la alejan de los propósitos que perseguían otros de sus contemporáneos. De esta forma, se vuelve doblemente subversiva, a la vez que se erige como un “punto de inflexión” dentro de la literatura, como menciona María Bermúdez Martínez:

Si tuviésemos que señalar un punto de inflexión en los estudios críticos sobre la narrativa de Silvina Ocampo, las dificultades no serían muchas en tanto la mayor parte de esa crítica insiste en señalar el papel que, desde un punto de vista temático, la «crueldad» [...] y lo «fantástico» desempeñan en su escritura. Ambos aspectos han servido para perfilar una producción narrativa que, más allá de esos rasgos caracterizadores, podemos situar entre la tradición y la vanguardia.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> María Bermúdez Martínez, “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia” en *Anales de Literatura española*, Universidad Alicante, 2003, No. 16: “Narradoras hispanoamericanas desde la independencia hasta nuestros días”. Recurso en línea, p. 7.

Por lo anterior, también es indudable que comparte ciertos rasgos con escritores argentinos que publicaron sus primeras obras tiempo después de que ella hiciera lo propio. Tal es el caso de Julio Cortázar, considerado uno de los grandes exponentes de la tradición literaria argentina, y que, en mi opinión, parece influido por la obra ocampiana, sobre todo en sus primeros cuentos. La crítica ha señalado la semejanza entre la obra de estos escritores por un deseo de distanciarse de la norma y romperla; como menciona José Amícola: “Silvina Ocampo parecería hermanada con Cortázar en su intento de romper el cerco de encantamiento en que se sienten atrapados”,<sup>54</sup> pero también son similares en cuanto a temas desarrollados y maneras de relatar.

El primer cuento publicado de Julio Cortázar, “Casa tomada”, en 1946, parece hacer guiños a la obra de Silvina Ocampo. En él una pareja de hermanos ven cómo su rutina cambia a partir del proceso de posesión que alguien (¿algo?) hace de su propia casa. En este ejemplo, la relación hacia la poética de Ocampo se percibe por la anécdota común de una pareja en una casa donde sucede un acontecimiento “anormal”; también por el hecho de que pueda existir entre líneas una historia “no dicha” (incestuosa) que perturba más el ambiente por la evidente indiferencia de los personajes ante tal situación; asimismo sucede con la presencia de oralidad en ambos autores —rasgo muy criticado en Silvina Ocampo—, que constituyó parte de su propia narrativa y que, al conservarse, evidencia una suerte de confianza en sí mismos, en *crear* a su propia manera, bajo sus propias normas. Al respecto, Norah De Cais señala la similitud entre Silvina Ocampo, Felisberto Hernández y Julio Cortázar:

Se define [en la literatura de Silvina Ocampo, Felisberto Hernández y Julio Cortázar] una dimensión moral de la literatura. No decimos moralista, sino que consideramos así una literatura con contenido metafísico que refleja una conducta singular que ningún poder ni ninguna moda pueden destruir. Son escritores que se distinguen por ser fieles a ellos mismos y por manifestar una resistencia desde sus páginas, en su literatura, a todo sistema impuesto, incluso a una clasificación literaria. Así, la literatura de estos

---

<sup>54</sup> José Amícola, “Silvina Ocampo y el arte de la adivinación como epítome de la escritura de la mujer”, en *Alp*, n°1, 1996, p. 137.

escritores alcanza la resonancia universal sin proponérselo, por una adhesión o fidelidad constante a ellos mismos.<sup>55</sup>

Al igual que Silvina Ocampo, Cortázar parece mostrar un particular gusto hacia el tema de la metamorfosis; inclusive es posible encontrar tratamientos similares sobre éste entre sus cuentos. Basta explorar otro de los relatos de Cortázar, “Lejana”, y uno de los más representativos de Silvina Ocampo, “La casa de azúcar”, para notar cómo sus poéticas resultan familiares.<sup>56</sup> En ambos casos, la identidad de un personaje femenino —en el ejemplo de Cortázar, Alina Reyes; en el de Silvina Ocampo, Violeta— es “robada” por otro personaje igualmente femenino —la mendiga de Budapest y Cristina, respectivamente— y terminan por convertirse, metamorfosearse, en esa *otra*.

Existe una diferencia, pues Alina es totalmente consciente de que existe un vínculo entre ella y “la lejana” —mismo que va plasmando en su diario (otro rasgo que parece compartir con Silvina Ocampo) —. Acaso por ese “darse cuenta” es que dicho personaje pretende encontrar a la mendiga de Budapest y cuando lo logra, a través de un abrazo, la “fusión total”, su identidad se desprende de sí y se filtra en el cuerpo que no le pertenecía. En el ejemplo de “La casa de azúcar”, Cristina, a diferencia de Alina, ignora que se está apropiando de la vida de Violeta al entrar en contacto con el entorno que a ésta le pertenecía (la casa misma), pero a la vez no puede detenerse. Es importante resaltar que en el cuento de Ocampo no existe una evidencia física; es decir, Cristina nunca usurpa el cuerpo de Violeta —caso contrario en el ejemplo de Cortázar—, pero a partir de otros elementos se advierte que Cristina es distinta, acaso más libre. En ambos relatos, es comprometedor decidir cuál de las mujeres es la víctima

---

<sup>55</sup> Norah Dei Cas, “La Creación autobiográfica de Silvina Ocampo o lo obvio y lo obtuso del cuento fantástico” en *América: Cahiers du CRICCAL*, Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar n°17, 1997, p. 221-222.

<sup>56</sup> Cabe señalar que entre la publicación de ambos existe una temporada considerable de tiempo. Mientras que “Lejana” fue publicado en 1946 (seis años después de la primera edición de la *Antología*), “La casa de azúcar” formó parte de *La furia y otros cuentos*, publicado en 1959. Ante esto, más que pensar que Julio Cortázar sirvió de antecedente a Silvina Ocampo, creo que evidencia la forma personal, doblemente subversiva, que compartieron ambos autores y que los distinguió a lo largo de su carrera literaria.

de la otra, incluso decir si es que existe una víctima; como bien menciona el marido de Cristina hacia el final del relato de Ocampo: “Ya no sé quién fue víctima de quién”.

Como se ha apuntado, entre la obra ocampiana<sup>57</sup> y la de Cortázar existe una suerte de hilo conector que tiene relación con lo mencionado por Enrique Pezzoni sobre la manera en la que la escritora elabora su propia expresión de lo fantástico, “donde lo ‘natural’ se exagera en comportamientos que lo vuelven anómalo y lo ‘insólito’ es vivido como normal por el personaje que rechaza formas de conductas impuestas como naturales”.<sup>58</sup> Aquí es importante anotar lo que caracteriza a Silvina Ocampo (pues ambos autores parecen *normalizar* lo fantástico): el efecto de sus relatos en el lector.<sup>59</sup>

Específicamente, “La casa de azúcar” y “Lejana” apuntan a cosas distintas. Mientras que en el caso de Cortázar la transformación de Alina sólo se expone sin profundizar realmente en el pasado de la mendiga de Budapest (resaltando así la condición fantástica de la metamorfosis por sí misma), la relevancia del ejemplo de Ocampo radica en el carácter “reprobable” de la envidia experimentada por sus dos personajes femeninos; la de Cristina por desear (y usurpar) la vida de Violeta y la de Violeta por causar su propia muerte: “Los últimos días que la vi, se lamentó amargamente de su suerte. Murió de envidia. Repetía sin cesar: ‘Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro’”.<sup>60</sup> Así, la metamorfosis en el cuento

---

<sup>57</sup> Hasta lo que Enrique Pezzoni llama “el primer momento” de la literatura de Silvina Ocampo; es decir, hasta la publicación de *Autobiografía de Irene*.

<sup>58</sup> Enrique Pezzoni, *El texto y sus voces*, p. 217.

<sup>59</sup> Que los textos de Silvina Ocampo perturben, inquieten, incomoden o generen confusión no es gratuito; lo que *no se dice* se concreta en el momento en el que el texto es leído y, por tanto, retoma la Estética de la recepción. Dice Jauss en “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”: Aunque parezca como nueva, una obra literaria no se presenta como novedad absoluta en un medio de un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, desde el primer momento, hace abrigar esperanzas en cuanto al ‘medio y el fin’ que pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente en el curso de la lectura, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto. (Hans R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, p. 178).

<sup>60</sup> Silvina Ocampo, *Cuentos completos*. Vol. I, p. 117.

de la escritora no sólo evidencia lo fantástico, sino que también implica una condición moral, misma que perturba al lector. Si la autora de *Viaje olvidado* recurre a un elemento extraño, anormal, es para manifestar una preocupación íntima, cercana, a través de lo no dicho:

[La violencia radica] en la insistencia de la narradora en desconcertar al lector, en sumergirlo en una espiral de preguntas cuyas respuestas no parecieran hallarse. Tal intención pone al descubierto una de las más caras (máscaras) ambiciones de la narradora argentina: el anhelo de callar, de crear historias donde lo no dicho cobre su real significado, su peso específico.<sup>61</sup>

Habría que retomar aquí una de las características primordiales del Nuevo modo fantástico y es la participación del lector, un lector que pareciera especializado y con un “compromiso interpretativo”, según Itzel Rodríguez González.<sup>62</sup> En el caso específico de Silvina Ocampo, la participación de sus lectores es pieza fundamental para obtener una comprensión cabal de su literatura. El término “compromiso interpretativo” es tal vez lo más relevante y, al mismo tiempo, lo más difícil como lectores de Ocampo pues, al enfrentar sus textos, uno se inquieta y se cuestiona.

A pesar de que la escritora argentina comparte elementos con el Nuevo modo fantástico, su fórmula individual, desafiante, se vale de lo existente para decir algo más:

En ninguno de los relatos de Silvina Ocampo puede señalarse claramente la intrusión de lo sobrenatural en el mundo aceptado. Tampoco hay esa duda, esa suspensión de juicio del lector, que caracterizan los mejores ejemplos de la literatura fantástica, y quizás sea esa la mejor prueba de que lo fantástico se utiliza aquí para otros fines de los que habitualmente se atribuyen al género.<sup>63</sup>

Esos “otros fines” que menciona Sylvia Molloy, tienen relación —nuevamente— con la provocación hacia el lector. Si en algo coinciden los relatos de Silvina Ocampo es en la presentación de escenarios, personajes y circunstancias comunes que consiguen generar

---

<sup>61</sup> Raquel Mosqueda Rivera, *Cuatro narradores hacia el otro*, p. 94.

<sup>62</sup> Véase Itzel Rodríguez González, *op. cit.*, p. 45

<sup>63</sup> Sylvia Molloy, “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, *Lexis*, Vol. II, No. 2, Princeton University, 1978, p. 246.

empatía con el lector. Así, cuando éste menos lo espera, sucede algo que, pese a ser pensado como fantástico, da la sensación de que no transgrede nada, aunque sí lo logra, pero en otro nivel: “[Al respecto de la literatura ocampiana] Lo que se aceptaba por ser nítidamente extraño —lo fantástico, lo monstruoso— ocurre, pero entonces de manera tan normal, tan trivial incluso, que se vuelve inquietante”.<sup>64</sup>

El efecto que sufre el lector ante la poética ocampiana se relaciona con ese “arrancar al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para meterlo en algo más extraño, en un mundo cuyas improbabilidades están más cerca del ámbito normalmente asociado con lo maravilloso”;<sup>65</sup> pero resulta doblemente inquietante que lo extraño sea percibido como no-extraño, y es entonces cuando lo *no dicho* empieza a cobrar significado, si el lector experimenta ese compromiso interpretativo. Al mismo tiempo, Ocampo manifiesta una búsqueda constante e inasible con el ser, y que acaso tenga relación con inquietudes sobre su propia existencia e intente, a través de la escritura, reinventarse y con ello reivindicar su propia memoria. Como menciona Enrique Pezzoni: “En esta literatura [la de Silvina Ocampo] lo patente es la imagen del Yo como carencia, como rotación centrífuga, contradicción permanente e inherente al proceso del Yo: fijación momentánea y regeneración”.<sup>66</sup>

La poética de Silvina Ocampo se basa en la alteración, no sólo en el nivel formal (sus “problemas” con la lengua hispana), sino también en el temático, pues abordó tópicos que, pese a ser comunes, dentro de la literatura fantástica, se resuelven de formas poco predecibles que alteran e incomodan. Se ha resaltado la manera en la que, desde sus inicios, la autora trastoca lo establecido —como anota Adriana Mancini, “[su literatura] desafía con descaro la estética

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>65</sup> Rosmary Jackson *apud* Carlos Dámaso Martínez, *op. cit.*, p. 185.

<sup>66</sup> Enrique Pezzoni, *op. cit.*, p. 221.

vigente”<sup>67</sup>—. Los acercamientos y estudios hacia su obra varían en cuestiones de terminología, pero parecen mantener un eje similar; en palabras de José Amícola:

Es interesante destacar que la obra de esta autora —la Mary Shelley de la literatura argentina— ha sido condensada en una idea rectora similar por excelentes críticos argentinos que merece tenerse en cuenta. Así Silvia Molloy determinó que el rasgo determinante de la obra de Silvina Ocampo era la EXAGERACIÓN; Enrique Pezzoni habló de INFRACCIÓN; Matilde Sánchez, de INVERSIÓN; Graciela Tomassini pone, por su parte, el acento en la PARADOJA, mientras Graciela Goldchluk, retomando a Pezzoni, vuelve a resaltar lo OMINOSO.<sup>68</sup>

En efecto, en términos generales, la obra ocampiana puede analizarse y describirse desde distintas perspectivas y con diferentes enfoques, siempre resaltando una suerte de giro subversivo (infracción, inversión, paradoja). Parte de esa transgresión se remonta a los temas a los que la escritora suele recurrir; entre ellos, la íntima relación que sus personajes (sobre todo niños) mantienen con el tema de la crueldad. Si bien es cierto que su segundo libro publicado *Autobiografía de Irene* (1948) es más cercano a contenidos metafísicos, queda claro que en publicaciones posteriores como *La furia y otros cuentos* (1959) y *Las invitadas* (1961), el tópico antes mencionado se vuelve constante.

Cuentos como “La casa de los relojes”, donde un niño relata a su maestra, a través de una carta, cómo los vecinos del relojero Estanislao Romagán le planchan, alegremente, su traje y la joroba debajo de éste; “La boda”, que narra cómo una niña envenena, con cierto gusto, a una novia con ayuda de una araña; “Las fotografías”, en el que una joven cuenta el fin de una amiga paralítica que muere mientras celebraban su cumpleaños; “La furia”, donde el narrador recuerda, desde la cárcel, las conversaciones que tuvo con una joven sobre incidentes crueles que acaso lo condujeron a asesinar al niño que ella cuidaba; “Voz en el teléfono” que cuenta

---

<sup>67</sup> Adriana Mancini, *op. cit.*, p. 231.

<sup>68</sup> José Amícola, *op. cit.*, p. 135

cómo un niño provoca un incendio y la muerte de su propia madre; etcétera, sincretizan elementos que parecerían incompatibles: la inocencia y la perversidad.

Sin embargo, la crueldad no resulta exclusiva de los niños; *Las invitadas* confirma reiteradamente esa inclinación. Ante uno de los cuentos al que ya me he referido anteriormente, “La expiación”, que forma parte no sólo de la *Antología*, sino también del conjunto de relatos publicado en 1961, el lector se vuelve testigo de cómo los celos de Antonio lo motivan a adiestrar canarios con la finalidad de cegar a su amigo, Ruperto. El hecho mismo resulta perturbador, pero adquiere fuerza cuando se revela que, para lograrlo, Antonio empleó pequeñas flechas mojadas con curare; y luego, culpable, las usa contra sí mismo. Este ejemplo expone que, si la autora confiere a los niños malicia, ésta no es exclusiva de ellos, sino que se extiende hacia los adultos. Lo anterior implica, como menciona Teodosio Fernández, que la escritora argentina vincula a la infancia con acontecimientos perversos, privilegiando así: “la infancia sobre la madurez como un modo de subvertir las estructuras sociales del mundo adulto —familia, amistad, religión, educación”.<sup>69</sup>

### **2.3. La metamorfosis como realización de lo fantástico**

Indudablemente la literatura de Silvina Ocampo se caracteriza por la presencia de personajes perversos y crueles —debido a las intenciones con que se comportan—, cuyos actos tienen relación con un orden más psicológico que *natural*. No obstante, la cantidad de ocasiones en las que la autora aborda la metamorfosis —eje central de este trabajo— evidencian una inquietud inversa; a diferencia de las cualidades emocionales (como la perversidad y crueldad) que permean su literatura y que responden a propiedades humanas (entendiendo “humanas” como exclusivas de los seres racionales y no apelando a su sensibilidad ante los infortunios

---

<sup>69</sup> Teodosio Fernández, “Del lado misterioso: los relatos de Silvina Ocampo” en *Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, No. 16, 2003, p. 21.

ajenos), la metamorfosis pertenece más a un orden *natural* que a uno psicológico: una transformación de algo en otra cosa no se controla, ni se examina previamente, tampoco tiene intenciones, simplemente sucede.<sup>70</sup>

Los recursos de los que la autora de *La furia y otros cuentos* se vale para insertar el tema de la metamorfosis no siempre son tan evidentes. Destaca la aparición de personajes niños (que me atrevería a llamar, más bien, pre-adolescentes) cuya presencia tiene que ver, en cierta medida, con una manera de insinuar una transformación, pues la edad por sí misma conlleva un periodo de cambios relevantes en la formación (o previa a ellos). Da la sensación de que la autora encuentra esta cualidad cambiante, casi espontáneamente, en sus personajes niños, y que son los adultos quienes deben modificarse, los que necesitan experimentar una metamorfosis *explícita*, como si en ellos la transformación no fuera posible de manera natural.<sup>71</sup> Desde mi punto de vista, la diferencia entre ambas reside en que, en el caso de los niños, la autora les atribuye una metamorfosis de carácter evolutivo, pensándola como aquella que *padece* en la vida real, que nos transforma todos los días y que no es exclusiva de los seres humanos, sino que abarca seres vivos distintos y en varios niveles:

A lo largo de la Vida generamos continuamente nuevas células sanguíneas, linfocitos, queratinocitos y epitelio del tracto digestivo a partir de las células madre. Además de estos cambios continuos diarios, hay ejemplos en los que el desarrollo después de los estadios de embrión es obvio; a veces incluso sorprendente. Uno de estos ejemplos es la metamorfosis. [Durante ésta] los procesos de desarrollo son reactivados por hormonas específicas y la totalidad del organismo cambia de manera morfológica, fisiológica y conductual para prepararse para este nuevo modo de existencia. [...] Por lo tanto, la metamorfosis es a menudo un tiempo de cambios significativos de desarrollo que afectan a casi la totalidad del organismo.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Es importante señalar que, como he mencionado anteriormente, las metamorfosis incorporadas en el *corpus* del presente trabajo por supuesto que tienen intención(es); pero, a diferencia de otros tópicos usados por la autora, la metamorfosis no es de carácter “humano”, pues no es *algo* en lo que incida la personalidad de los personajes, solamente ocurren.

<sup>71</sup> Los cuentos seleccionados para el presente trabajo dan cuenta de ello, pues sólo en uno de ellos es una niña la que se transforma.

<sup>72</sup> Scott F. Gilbert, *Biología del desarrollo*, pp. 615-616.

Es decir, el uso de personajes en proceso de cambio está más vinculado a la realidad, ya que es en ésta en la que las cosas no *se mantienen*, como diría Ovidio “En verdad nada permanece mucho tiempo con el mismo aspecto”.<sup>73</sup> Al respecto, en “La literatura fantástica” Borges señala que el tema de la transformación se vuelve recurrente en dicha categoría literaria, debido a su proximidad con el mundo verdadero, en el cual inevitablemente cambiamos: “la idea de la transformación es una idea verdadera, tan verdadera que los años nos van transformando a todos; las enfermedades y el tiempo nos transforman. [...] El tema de la transformación, aunque sea tratado de un modo fantástico como los dos ejemplos de Gardner y de Wells, que, resumido, se basan en algo real, ya que la vida está cambiándonos”.<sup>74</sup>

En efecto, a través de su literatura, Silvina Ocampo expone un acontecimiento que, pese a ser insólito dentro del relato, habla de una condición inherente a nosotros mismos como entes fuera del cuento, en una realidad que, supuestamente, no da cabida lo fantástico. Desde esta perspectiva, el hecho mismo de *ser creados*, crecer y morir — proceso natural y evolutivo— supone un evento extraordinario *per se*, de tal suerte que se reafirma la constante búsqueda de la escritora bonaerense por aproximarse de una manera distinta a la realidad. Aunque no suceda lo mismo con los personajes adultos dentro de la narrativa de la autora argentina, cuyas metamorfosis representan una “transgresión de las leyes físicas que ordenan nuestro mundo”.<sup>75</sup>

Lo anterior parece contradictorio: la metamorfosis es natural y a la vez transgresora de nuestra lógica cotidiana. Como he mencionado, la mayoría de los cuentos de Silvina Ocampo donde aparecen niños, introducen la idea de la metamorfosis por la evidente razón de *vivir* la edad en la que se encuentran (el periodo de cambio), no porque realmente padezcan una pérdida de su identidad dentro del relato. Distingo que la metamorfosis evolutiva —la que resulta

---

<sup>73</sup> Ovidio *apud* María Antonieta Gómez, *Identidades trastocadas*, p. 11.

<sup>74</sup> Jorge Luis Borges, “La literatura fantástica” en *Teorías hispanoamericanas de literatura fantástica*, p. 43.

<sup>75</sup> David Roas, “La amenaza de lo fantástico” en *Teorías de lo fantástico*, p. 9.

inherente a todos, la del desarrollo— no representa un quiebre con nuestra lógica cotidiana porque no implica una adhesión. Nuestro propio crecimiento, el paso de los días y la cantidad de experiencias que vamos adquiriendo, se van sumando a una suerte de espiral que nos construye y que se expande diariamente. Es decir, la aparición de personajes pre-adolescentes ejemplifica las inquietudes de la autora, la especie de atracción hacia tópicos frecuentes —y que expuso de diversas maneras— pero no una metamorfosis de tipo “fantástico” que sí parecen sufrir, sobre todo, sus personajes adultos. Aquí valdría preguntar: ¿Por qué una metamorfosis conlleva un proceso fantástico si es tan cercana a nuestras normas naturales?

La respuesta está en la manera que se presenta tal transformación y el significado que implica. Para aclarar este aspecto, haré referencia al inicio de la célebre novela de Franz Kafka, *La metamorfosis* (1915), no sólo por el tema obvio, sino también por la temporalidad que coincide, en parte, con los contemporáneos del Nuevo modo fantástico: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto”.<sup>76</sup> Al ser la cita anterior el arranque del texto del escritor checo no puede hablarse de una descripción previa de la realidad que introduzca al lector en un escenario que le resulte completamente familiar; hasta ese momento podría tratarse de un texto maravilloso;<sup>77</sup> como menciona David Roas, en esta ejemplar novela “se invierte el proceso de la literatura fantástica”.<sup>78</sup> Sin embargo, tal inicio también advierte una serie de particularidades que sólo podrían pertenecer a nuestra estabilidad habitual: la existencia de un nombre, despertar en una cama y calificar de “monstruoso” al insecto en el que Gregorio Samsa se transformó. Conforme la narración avanza, se advierte que el evento mismo resulta incompatible con el orden de las leyes físicas y por tanto es capaz de generar inquietud o inclusive miedo.

---

<sup>76</sup> Franz Kafka, *La metamorfosis y otros relatos*, p. 49.

<sup>77</sup> Todorov expone que si el suceso anormal, sobrenatural, se vuelve normal, entonces se trata de un texto maravilloso.

<sup>78</sup> David Roas, *op. cit.*, p. 34.

Es decir, una mañana al despertar puede reconocerse que las uñas han crecido o que una herida va sanando (hay transformación), pero eso no supone un suceso extraordinario, sino natural; no obstante, si una mañana nos miramos en el espejo y nos damos cuenta de que el rostro que vemos *no nos pertenece*, que no es nuestro, la transgresión está revelada porque ese hecho no corresponde con lo que la experiencia *dice* que es familiar y, en consecuencia, se vuelve extraño, anormal e insólito. En palabras de Mariano García: “La literatura fantástica que apela a las transformaciones suele presentar estructuras no consoladoras sino más bien perturbadoras porque atentan contra los límites, y sobre todo contra la unidad del personaje. En principio, las metamorfosis siempre implican una transgresión”.<sup>79</sup>

De ahí que el tópico de la metamorfosis pertenezca al género fantástico, pues la anécdota de que *algo* se vuelve animal, planta, una persona distinta, o incluso un objeto, no pertenece al orden lógico de las cosas y comprende significados diversos según sea el tratamiento que le sea otorgado y el mensaje que se quiera comunicar:

Como pone de manifiesto *La metamorfosis* de Kafka, no es cuestión de buscar una disolución de las formas “civilizadoras” en cuanto tales, ni de abogar por una “nueva barbarie”. Más bien es cuestión de percibir lo simbólico como represivo y mutilador para el sujeto, y de intentar la transformación de las relaciones entre lo simbólico y lo imaginario. [...] Kafka es perfectamente consciente de las implicaciones deshumanizadoras de la transformación fantástica.<sup>80</sup>

La cita anterior, aunque referida a la obra de Kafka, ejemplifica bien que el uso de la metamorfosis dentro de la literatura, durante las primeras décadas del siglo XX, implicó problematizaciones profundas que deseaban decir *más* que un simple acontecimiento de transformación, pues lo que existe detrás de exponer *algo que se convierte en otra cosa* va más allá de la anécdota y está vinculado con el tema de la identidad. En el caso de Silvina Ocampo,

---

<sup>79</sup> Mariano García, *op. cit.*, p. 308.

<sup>80</sup> Rosie Jackson, “Lo oculto de la cultura” en *Teorías de lo fantástico*, p. 149.

tales conflictos se manifestaron en varias modalidades, entre las que destaco la mítica, simbólica y metafórica, mismas que serán analizadas a profundidad en el próximo capítulo.

## CAPÍTULO 3

### De oruga a mariposa: el cambio de identidad

*Sin identidad estable nos sentimos  
al borde de la crisis, y no sólo muy desgraciados,  
sino también incapaces de funcionar con normalidad.*  
Charles Taylor

*Me gusta ver cómo una cosa se hace otra;  
tiene algo de monstruoso y mágico.  
Además, en la vida todos nos metamorfoseamos.  
¡Qué palabra horrible!  
Cambian nuestras caras, nuestros sentimientos.*  
Silvina Ocampo

#### 3.1. Identidades corporal y mental

Como se ha revisado anteriormente, la metamorfosis parece inherente al ser humano, pero me atrevo a decir que también a la naturaleza, en general; según el río de Heráclito, el tiempo modifica permanentemente todo lo que somos y lo que percibimos. No obstante, de entre todos los seres que confluyen en el planeta, es probablemente la mariposa uno de los más fascinantes, pues además de transitar por cuatro estadios (huevo, oruga, crisálida, imago) para llegar a su fase adulta, al salir del capullo son dotadas de patrones y colores espectaculares (incluso en su etapa de oruga), a diferencia de otros insectos que recorren el mismo camino transformativo. Se le relaciona, habitualmente, con escenarios favorables, libertad y delicadeza. Simbólicamente, la mariposa representa la metamorfosis por antonomasia: “la crisálida es el huevo que contiene la potencialidad del ser”.<sup>81</sup>

Si se restringe lo anterior a nuestra condición humana, esa potencialidad implica los alcances que la existencia puede tener; entender como “yo” una identidad compleja que no se ciñe, sino que crece y que abarca una totalidad hacia varias direcciones. Sin embargo, incluso

---

<sup>81</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 691.

con nuestra condición global, es claro que el trueque de la propia complejidad identitaria por otra que no *nos pertenece* representa un desajuste en el discurrir natural de las cosas.

Cabe anotar que, pese a la relativa actualidad con que se ha estudiado la problemática de la identidad, es indudable que ésta se encuentra íntimamente relacionada con un tema que ha ocupado al ser humano desde tiempos remotos: el *ser*. En la cuarta parte de su *Discurso del método*, Descartes hace una diferencia entre mente y cuerpo, con relación a su propia existencia:

Conocí por ello que yo era una substancia cuya total esencia o naturaleza es pensar, y que no necesita, para ser, de lugar alguno ni depende de ninguna cosa material. De manera que este yo, es decir, el alma, por la cual soy lo que soy, es enteramente distinta del cuerpo y hasta es más fácil de conocer que él, y aunque el cuerpo no fuese, el alma no dejaría de ser cuanto es.<sup>82</sup>

La división que plantea Descartes, aunque ayuda a discernir los conceptos de mente y cuerpo,<sup>83</sup> otorga una posición especial a la *res cogitans*, pues para el filósofo francés en ella reside la identidad de un sujeto; sin embargo, considero que tal aseveración sólo comprende a la autopercepción y excluye a la heteropercepción<sup>84</sup> que también es pieza fundamental de la identidad. Es decir, uno *es* en tanto que se reconoce a sí mismo, pero también en tanto que otros lo reconocen: “La identidad debe entenderse como un fenómeno de naturaleza sociológica y, por lo mismo, de un carácter intrínsecamente relacional y relativo, resultado del complejo de relaciones tanto del yo consigo mismo, como de éste con el otro en sus múltiples y cambiantes planos de interacción”.<sup>85</sup> En efecto, tomando la definición según la RAE, “la identidad es un

---

<sup>82</sup> René Descartes, *El Discurso del método*, p. 104-105.

<sup>83</sup> Cabe señalar que, previamente, en el diálogo *Fedón o sobre el alma*, Platón había hecho tal distinción conocida como Dualismo antropológico.

<sup>84</sup> Me atrevo a usar la terminología que María Antonieta Gómez Goyeneche emplea para referirse a la imagen física que los otros perciben de uno mismo; es decir, el cuerpo.

<sup>85</sup> José Alejos García, “Identidad y alteridad en Bajtín”, en *Acta poética*, 2006, No. 1, Vol. 27, pp. 45-61.

conjunto de rasgos propios que caracterizan a un individuo o a una sociedad”, pero no sólo es tal conjunto de rasgos, sino también cómo éstos *son asumidos* por uno mismo y por los demás.

Resulta evidente el problema que implica intentar encontrar una definición precisa e íntegra sobre el concepto de identidad, pero, dado que no es objetivo del presente trabajo señalar todos los posibles acercamientos hacia tal, ceñiré su interpretación a lo que Charles Taylor mencionó en junio de 1995: “Identidad es lo que yo soy”.<sup>86</sup> Aunque obvia, la cita anterior deja claro que la identidad puede entenderse como un entramado de varios aspectos (tales como un nombre, edad, familia, nacionalidad, profesión, características físicas, preferencias, miedos...) que mantiene intrínseca relación con la memoria: todos los elementos que construyen la identidad se adquieren a partir de la experiencia de la vida misma, como una suerte de espiral que se extiende a la par que el tiempo hace lo propio.

De esta manera, identifico dos tipos de identidades que, pese a poder clasificarse distintamente, no pueden desprenderse una de la otra: corporal y mental. La primera se encuentra enlazada con la percepción física de un sujeto —que puede ser auto o heteropercepción—, mientras que la segunda se restringe a la autoconsciencia y la memoria individual. Modificar alguna de estas identidades, *dejar de ser lo que se es*, implica una crisis<sup>87</sup> y, por tanto, un problema ontológico.

Al considerar que dichas identidades no se adquieren en un solo momento (sino que éstas se construyen), ni es natural que nos sea otorgada una nueva (porque *somos* lo que la experiencia ha acumulado), la presencia de una metamorfosis supone un problema en tanto que involucre la condición humana, ya que el grado de conciencia de nuestra especie permite reflexionar en torno a *quiénes somos y cómo nos percibimos*. Es decir, si de pronto los tejidos

---

<sup>86</sup> Charles Taylor, “Identidad y reconocimiento” en *Revista internacional de filosofía política*, 1996, No 7, p. 11.

<sup>87</sup> Taylor menciona que “Los momentos en los que se corre el riesgo de perder la identidad se definen como momentos de crisis”, *ibid.*, p. 10.

de un ser humano se descompusieran y formaran otros de un orden totalmente distinto en un tiempo determinado —como en el caso de las crisálidas durante su proceso anterior al de mariposas, que nos resulta completamente natural—, la identidad física se vería trastocada y *ser consciente* del cambio resultaría aterrador, aunque la memoria se conservara intacta, pues el hecho mismo de la transformación supondría un cambio (físico) y, por tanto, inestabilidad.

Aunque en la vida *real* nos transformamos permanentemente, también es cierto que no lo hacemos de forma abrupta, de ser así, tal acontecimiento resultaría insólito. No obstante, la literatura (el arte en general) permite que las imposibilidades sean imaginables y las metamorfosis ocurren para expresar inquietudes profundas. Dice Chevalier al respecto: “las metamorfosis son expresiones del deseo, de la censura, del ideal o de la sanción, surgidos de las profundidades de lo inconsciente y cobrando forma en la imaginación creadora”.<sup>88</sup>

Como se señaló en el capítulo anterior, la presencia de una metamorfosis dentro de la literatura es propia de lo fantástico porque responde a un orden distinto, no lógico, y expone un suceso “anormal” tratado como natural. Específicamente, las metamorfosis del siglo XX respondieron a nuevas cavilaciones, representaron una metáfora *per se*, como apunta Asunción Castro Díez:

Los discursos tradicionales que sustentaban la visión del mundo y de las sociedades se han ido resquebrajando [...]. La sociedad cambia a una velocidad vertiginosa, sustituye valores e ideologías a ritmo de mercado, las trivializa, las desvirtúa y las sustituye incesantemente por nuevas modas y valores efímeros son pretensiones de validez universal. Esta noción de crisis se transparenta necesariamente en la literatura. Y sobre todo el género narrativo se convierte en cauce de reflexión sobre la incapacidad del sujeto para asimilar un mundo en perpetuo cambio, o la inseguridad, la frustración, la soledad del individuo contemporáneo que percibe la realidad en que vive como categoría problemática, donde la identidad del yo no adquiere perfiles seguros.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> J. Chevalier, *op. cit.*, p. 709.

<sup>89</sup> Asunción Castro Díez, *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, p. 482.

En efecto, la presencia de una metamorfosis en la literatura (del siglo XX) conlleva una inseguridad con respecto al cambio individual y colectivo del mundo real. También, acaso en un segundo plano, una metamorfosis literaria siempre encarnará una necesidad de cambio; es decir, el personaje, en su estado inicial —con una suerte de pseudoidentidad—, no logra conciliar con lo que le rodea y de ahí que requiera modificarse.

Aunque las metamorfosis pueden presentarse en cualquiera de los dos modos de identidad (cuerpo o mente), sin duda existe un grado mayor de violencia dependiendo de cuál de ellas sea la expuesta. Hay casos en los que sólo se modifica la identidad corporal, en los cuales, aparentemente, el grado de violencia es menor que en aquéllos donde el cambio se presenta en la identidad mental, ya que los segundos suponen auto-ignorancia y olvido de uno mismo.<sup>90</sup> Vale la pena señalar que los ejemplos en los que se presentan los dos modos de metamorfosis (cuerpo y mente) implicarían una transgresión y cambio totales y, por tanto, se esperaría, deberían ser los más violentos.<sup>91</sup> Lo anterior resulta importante porque la significación que una metamorfosis tenga dependerá de si es total o parcial, y en caso de que sea parcial, si es conciliadora o no.<sup>92</sup> Al respecto, María Antonieta Gómez Goyeneche comenta:

Hay un estrecho vínculo aquí entre metamorfosis de la corporeidad, memoria y reglas sociales, en el sentido de que el aspecto físico de una identidad trastocada, apunta hacia un impacto nemotécnico en el receptor de una obra ficcional y en el conjunto de su ámbito social. Se busca generar una cierta impresionabilidad, tras la incidencia de la

---

<sup>90</sup> El aforismo “Conócete a ti mismo” (atribuido a Tales de Mileto o a Quilón de Esparta, según Julia Sevilla Muñoz y Carlos Alberto Crida Álvarez. Véase “Las paremias y su clasificación” en *Paremia. Revista digital*, No. 22, 2013, pp. 104-114) que daba la bienvenida en el templo de Apolo, da cuenta de la importancia que tiene el auto-conocimiento, pues ello implicaba un paso fundamental para acceder al conocimiento. Acaso por ello, Descartes otorga una posición mayor a la *res cogitans*.

<sup>91</sup> No obstante, como se demostrará con el análisis de los cuentos, Silvina Ocampo encuentra en el olvido, en el cambio total, una suerte anti-violencia, una forma de brindar otra oportunidad.

<sup>92</sup> En la introducción a *Identidades trastocadas*, María Antonieta Gómez Goyeneche comenta que existen dos tipos de estructuras de metamorfosis; las *disyuntivas* (donde “la transformación de un opuesto hacia otro se concibe y se elabora de manera irreconciliable y conflictiva entre las identidades que se conjugan insólitamente”) y las *conjuntivas* (en las que “el paso de un contrario a otro se ejerce de manera complementaria, conciliable y equitativa entre sí”), p. 25.

correlación entre norma, transgresión y su efecto en los cánones físicos de la identidad corporal.<sup>93</sup>

La impresionabilidad, en el caso específico de Silvina Ocampo, radica en el contexto enmarcado por el Nuevo modo fantástico. Así, en relatos como “La casa de azúcar”, la personalidad de Violeta sólo muda de cuerpo, mientras que Cristina mantiene la corporeidad que siempre le perteneció, pero sufre la pérdida de identidad mental. No sucede lo mismo con “El automóvil” donde el personaje de Mirta abandona su forma humana para convertirse en un automóvil, pero los latidos de su corazón/motor sugieren que sigue siendo la misma (conserva su identidad mental). Un caso que implica la pérdida total es “Hombres animales enredaderas”, ya que el narrador relata cómo la enredadera de la que parece víctima lo va consumiendo (pérdida de identidad corporal) y cuando el lector acaso espera el final fatal, se descubre que la voz narrativa cambia de masculina a femenina, asumiéndose como la propia enredadera, ignorando lo que fue (pérdida de identidad mental) en un evento que, parece, ni siquiera pudo advertir.

### 3.2. Identidad de los personajes

En términos narratológicos, la identidad de los personajes se presenta con el nombre que se le asigne: “El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos [del personaje], el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones”.<sup>94</sup> Es importante apuntar que en el presente trabajo serán tratados siete cuentos donde los personajes metamorfoseados mantienen inconsistencias con su nombre, y de los cuales sólo uno tiene como protagonista a una niña-adolescente.<sup>95</sup> Si la adolescencia se ubica como una etapa de cambio, donde la metamorfosis es obligatoria (y de la cual sólo Isis

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>94</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 63.

<sup>95</sup> El cuento “Isis”, aunque nunca indica la edad de la protagonista, menciona elementos que pueden evocar a una edad temprana: “**Tenía muñecas**, tenía libros, tenía cajas con diferentes juegos de paciencia [...]. No podía oponerme a sus gustos siendo Isis una **niña** tan buena [...]”, Silvina Ocampo, *Obras completas*, Vol. II, p. 364. Las negritas son mías.

es partícipe), Silvina Ocampo expone conversiones que rompen con nuestra lógica cotidiana porque las experimentan adultos y se espera que éstos, incluso si son personajes, estén contruidos totalmente (que no tengan necesidad de cambio), cuando en realidad sus transformaciones apuntan a la búsqueda de afianzamiento identitario: lo que se entendía como su identidad, no concordaba consigo mismos. Menciona Matilde Sánchez: “Ocurre que todo está en el nombre. En este universo de casos, entre lo fantástico y lo natural media el deseo, o con mayor precisión, el nombre propio como deseo”.<sup>96</sup>

Tanto en “Hombres animales enredaderas”, “La mujer inmóvil”, “El rival” y “Sábanas de tierra” nunca se menciona el nombre de los personajes que sufren la metamorfosis. En los dos primeros casos, el texto se relata desde la primera persona y pareciera poco importante mencionar el nombre propio; en “El rival”, la identidad del personaje transformado se expone, desde la primera frase del cuento, a través de una descripción por parte del narrador en la que habla de la identidad física del sujeto: “Tenía los ojos, más bien dicho las pupilas, cuadradas, la boca triangular, una sola ceja para los dos ojos, una desviación en un ojo azul, en el verde otra desviación volvía la mirada acuciante [...]”.<sup>97</sup> El cuento “Sábanas de tierra”, hace referencia a la identidad del personaje a través de su profesión, mas no de un nombre e, igualmente, se menciona desde la primera línea del relato: “Jardinero. Arboricultor. Floricultor se ofrece.”<sup>98</sup>

Por otro lado, “La casa de azúcar”, “El automóvil” e “Isis” son cuentos en los que los personajes metamorfoseados sí poseen un nombre, aunque éste tenga ciertas inconsistencias. En el primero de ellos, como se ha anotado, el personaje de Violeta muda al cuerpo de Cristina (no de forma voluntaria) y es clara la ambigüedad con respecto al nombre (hacia el final del

---

<sup>96</sup> Matilde Sánchez, *op. cit.*, p. 153.

<sup>97</sup> Silvina Ocampo, *Obras completas*, Vol. II, p. 114.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 116.

cuento no es manifiesto qué nombre le corresponde a Cristina: si conserva el suyo, o también, como ella, se modifica). En “El automóvil”, la protagonista de la transformación lleva como nombre Mirta, nombre consagrado a la Diosa Venus<sup>99</sup> que, además de relacionarse con el amor y la belleza, implica una naturaleza alterable.<sup>100</sup> Por último, el caso de “Isis” es particular; a pesar de que goza de un nombre, éste no es el original, sino que proviene de otro; el principio del cuento ya expone la identidad movediza del personaje: “Su nombre era Elisa, pero le decían Lisi; algunos quitándole la *l* y agregándole una *s* le dijeron Isis”.<sup>101</sup> Además, resulta considerable que el nombre con el que se identifique a la joven del relato sea éste pues, como se verá más adelante, tal atributo tiene repercusión en la metamorfosis de la que resulta protagonista.

En cada uno de los cuentos mencionados se vislumbra, incluso desde las primeras líneas, cómo el nombre del personaje (o su ausencia) conlleva inestabilidad identitaria —narratológicamente hablando—, ya sea porque deriva de otro original (de Elisa a Isis), porque su nombre implique una identidad cambiante (Mirta), porque muden de nombre (Cristina a Violeta), porque se les identifique con su profesión y no con un nombre propio (jardinero) o porque, inclusive, ni siquiera les sea otorgado alguno (“La mujer inmóvil”, “El rival” y “Hombres animales enredaderas”). Estos ejemplos exponen la sensibilidad de Silvina Ocampo, misma que Mariano García ha calificado como “una sensibilidad cambiante, de lo que prolifera, de la búsqueda o aceptación de la diferencia”;<sup>102</sup> es decir, los nombres que la autora argentina

---

<sup>99</sup> El nombre Mirta deriva del griego *mýrtos* y hace referencia a un árbol “con hojas lanceoladas y aserradas por su margen, y cuyo fruto es una baya” (RAE, recurso en línea). Dicho arbusto estaba consagrado a la diosa Venus: “[...] el mirto de Venus es un símbolo de su lírica erótica, estrechamente enlazada con la convivial”, véase “Presencia de Venus en la lírica horaciana” en *Auster*, No. 1, 1996, p. 53.

<sup>100</sup> Vale la pena tener presente el carácter divino de Venus, implícito bajo el nombre de Mirta. Aunque no es tan común que la diosa griega se transformara —como sí sucedía con Zeus, por ejemplo—, lo cierto es que: “Otra característica era el antropomorfismo de los dioses” y ahí reside su naturaleza metamórfica. Véase Elisa García, “La religión griega: Dioses y hombres: santuarios, rituales y mitos” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, No. 19-20, 2006-2007, p. 538.

<sup>101</sup> Silvina Ocampo, *Obras completas*, Vol. I, p. 223.

<sup>102</sup> Mariano García, “Laberintos y metamorfosis: estéticas en tensión en Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo” en *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Vol. 1, 2009, p. 80.

emplea para hablar de sus personajes hablan por sí solos: “Silvina Ocampo eligió nombres altisonantes, disparatados, muchas veces su ridiculez anuncia el grotesco, o bien los apellidos, como en los mitos, designan la actividad o marca sobresaliente de ese personaje, sin ninguna clase de compromiso con el realismo, pero sí con el mundo creado”.<sup>103</sup>

### **3.3. Metamorfosis como mito, símbolo y metáfora**

He mencionado que la metamorfosis, en la poética de la escritora argentina, puede abordarse desde distintas perspectivas, entre éstas, la mítica, la simbólica y la metafórica. La primera de ellas conserva su relación con el tema propio de este trabajo, debido a que los textos fundacionales de varias culturas incluyen transformaciones acontecidas a partir de voluntades divinas (ya sean para conversiones propias o de otros), o poseen identidades zoomórficas que revelan una fusión entre hombres y animales.

Se debe tener en cuenta que dentro de la dimensión mítica en la narrativa ocampiana pueden distinguirse dos rasgos. Por un lado, se encuentran los nombres, seres, o elementos asociados a cierto(s) dios(es), a través de los cuales la autora argentina retoma componentes de las mitologías clásicas; al mismo tiempo, la escritora crea un proceso individual que deriva en una mitología propia. Esto responde quizá a la inquietud de Silvina Ocampo por retomar la esencia de los textos fundacionales. Es decir, ante la realidad, acontecida a principios del siglo XX, eran necesarias nuevas formas de espiritualidad, sitio donde las mitologías perdidas encontrarán oportunidades de (re)surgir: “Hemos perdido el contacto inmediato con las grandes realidades del mundo espiritual [...] y es precisamente nuestro cientificismo, siempre presto a intervenir y sobrado de recursos, la causa de esta pérdida [...]. La misma ciencia es la que [...]

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 86.

ha obstruido el camino que conduce a la mitología y es ella la que debe proceder a su reapertura”.<sup>104</sup>

Así, dado que los mitos narran tradicionalmente “acontecimientos sagrados y primordiales ocurridos en el principio de los tiempos [...]”,<sup>105</sup> la obra de Silvina Ocampo constituye su propio diálogo creador, como bien ha apuntado Mariano García:

Ocampo crea un mundo propio, con leyes propias, en donde ciertos gérmenes narrativos apenas esbozados en un cuento aparecen luego desarrollados en toda su amplitud en otro y viceversa [...], a la manera de las variaciones míticas; en su mundo asimismo tienen cabida todos los registros de lo sobrenatural muchas veces asociados a actividades ancestrales características de las culturas primitivas que cultivaban mitos: magia, adivinación profecías, oráculos, transmigraciones [...] en Ocampo existe una preferencia muy marcada por mostrar una temática fuertemente personal, lo que ayuda a percibir su obra como automítica y ella tampoco se priva de tomar elementos míticos reconocibles.<sup>106</sup>

Efectivamente, la literatura de la escritora argentina se erige como una mitología propia, con sus reglas inconfundibles. El tema de la metamorfosis se vuelve, entonces, apenas una de las muchas formas en que Silvina Ocampo expondrá el origen de su propia poética, presentando personajes que bien pueden ser divinidades (tal como lo demuestran dos de los relatos tratados en el presente trabajo), tener la capacidad de transformación, poseer nombres con referencias mitológicas o volverse criaturas fantásticas (como una sirena). Es decir, el carácter mítico se observa en Silvina Ocampo como una característica de su obra, implica un eje importante que aporta significado y, nuevamente, complementa el sentido de lo dicho.

---

<sup>104</sup> C. G. Jung, Karl Kerényi en *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del niño divino y los misterios eleusinos*, pp. 15-16.

<sup>105</sup> Néstor Godofredo Taipe Campos, “Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos”, en *Gazeta de Antropología*, 2004, 20, artículo 16.

Recurso en línea: <http://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/091115.pdf>

<sup>106</sup> Mariano García, *op. cit.*, p. 80

Cabe destacar que el mismo autor también menciona el motivo por cual la poética de Silvina Ocampo se aleja de mitologías tradicionales, destacando que “Ocampo no da a sus relatos un tratamiento elevado, ni en el tono ni en la diégesis; por el contrario, toda dignidad trágica aparece reducida o es llevada a la irrisión. En el mundo de Silvina Ocampo abundan elementos carnavalizantes que en principio destruirían la heroicidad mítica grecolatina como la insistencia en la comida [...], los rasgos caricaturescos o grotescos [...], la comunicación constante entre lo alto y lo bajo [...], la risa, las inversiones, el disfraz, la máscara”, *idem*.

De esta manera, la metamorfosis puede cumplir un carácter mítico en tanto que quien experimente la transformación (generalmente un ser con apariencia humana) manifieste habilidades superiores frente a los demás y éstas sean tomadas como naturales en él o ella. Dicho de otro modo, es necesario que la metamorfosis sea una realidad vivida; sólo entonces podrá contemplarse su cualidad mítica: “el mito en su forma viva y espontánea, no es meramente una historia explicada, sino una realidad vivida. No pertenece al género de lo inventado [...] sino a una realidad efectiva, viva, que pudo producirse en las épocas más antiguas y desde entonces persiste en influir al mundo y a los destinos humanos”.<sup>107</sup>

Por otro lado, como se ha señalado con anterioridad, la metamorfosis dentro literatura tiene, por sí misma, carácter metafórico y también simbólico, entendiendo como metáfora el “resultado de un proceso puesto en marcha cuando se utiliza un término en un contexto que no le corresponde”<sup>108</sup> y como símbolo, el signo que “se relaciona con su objeto por mediación [...] como consecuencia de una asociación mental”;<sup>109</sup> es decir, tanto símbolo como metáfora expresan algo *no dicho*, algo que es representado. Ambas dimensiones tienen su razón de ser en el sentido que se le da al lenguaje empleado a partir de una relación intuitiva:

Es característica de todo símbolo que las imágenes e ideas se tomen de las relaciones más estrechas que son intuibles más fácilmente y se usen como expresiones de relaciones más universales e ideales que, a causa de su penetración e idealidad, no pueden expresarse directamente [...] así, el lenguaje simbólico se encuentra donde los elementos intuitivos del lenguaje funcionan por los no intuitivos o conceptuales. No hay un elemento simbólico en el lenguaje en que no esté presente el elemento de la metáfora.<sup>110</sup>

En apariencia, toda metáfora resultaría, al mismo tiempo, un símbolo. No obstante, Urban menciona que un símbolo es más que una metáfora, pues “salen” de las mismas: “*La*

---

<sup>107</sup> Bronislaw Malinowski, *apud*. C. G. Jung, Karl Kerényi en *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del niño divino y los misterios eleusinos*, p. 20.

<sup>108</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 312.

<sup>109</sup> *Ibid.*, pp. 468-469.

<sup>110</sup> Wilbur Marshall Urban “Los principios del simbolismo” en *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*, p. 337-341.

*metáfora pasa a ser símbolo cuando por medio de ella encarnamos un contenido ideal que no puede expresarse de otra manera [...] sólo cuando la metáfora es parte de la intuición misma y funciona en la intuición, es cuando es símbolo*".<sup>111</sup> Efectivamente, deslindar a la metáfora del símbolo resulta complejo y podría parecer un descuido hacer una distinción entre ambos para fines del presente trabajo; sin embargo, encuentro en la metáfora una suerte de sencillez vinculada con el lenguaje (acaso lo que Sarduy expresa como inocencia: "la metáfora es esa zona en que la textura del lenguaje se espesa, ese relieve en que devuelve el resto de la frase a su simplicidad, a su inocencia"<sup>112</sup>), mientras que el símbolo suele implicar varios aspectos con sus distintos significados: "el símbolo no existe simplemente para indicar algo diferente, sino para «...desplegarse a sí mismo con todo lo que ha creado y acogido en sí». El símbolo evoca, sugiere, implica, pero jamás se empeña en señalar con precisión".<sup>113</sup>

De esta manera, cualquier proceso metamórfico puede tener un sentido simbólico o metafórico (con sus distintas interpretaciones) si se le asume como una exposición no literal. Lo anterior supondría cierta distracción hacia lo fantástico (pues, al ser no literal, estaría encausada hacia otro tipo de literatura), de tal suerte que resultaría contradictorio analizar de esa forma una poética enmarcada dentro del Nuevo modo fantástico. Sin embargo, desde mi punto de vista, lo anterior restringe la cantidad de posibles lecturas que se le pueden otorgar a un texto. Específicamente, como se ha revisado, Silvina Ocampo destacó entre sus contemporáneos por salir de la(s) norma(s), y al hacerlo, consiguió proponer formas híbridas, imposibles de adecuar a moldes establecidos. Al respecto Matilde Sánchez comenta: "Tzvetan Todorov afirmaba que la literatura fantástica está determinada por la conversión del sentido metafórico en sentido literal. Otros prefieren pensar en la simultaneidad de los sentidos [...]. Ciertamente hay en la obra de Silvina Ocampo una particular predilección por esos

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>112</sup> Severo Sarduy, "Horror al vacío" en *Obra completa*, Vol II, p. 1155.

<sup>113</sup> Ivan A. Schulman, "Simbolismo literario" en *Símbolo y color en la obra de José Martí*, p. 23.

«anfibios»”.<sup>114</sup> En efecto, el hecho de que las metamorfosis dentro de la narrativa ocampiana puedan leerse desde varios flancos, no implica una incoherencia con respecto al marco fantástico que la contextualiza, sino una aparente exclusión que se complementa.

Simbólicamente, la metamorfosis dentro de la narrativa de la escritora argentina se comporta como una manifestación que evidencia la crisis de identidad: “La metamorfosis es un símbolo de identificación para una personalidad en vías de individualización y que aún no ha asumido verdaderamente la totalidad de su yo ni actualizado todos sus poderes”.<sup>115</sup> Efectivamente, la presencia de una transformación será un indicador de que *algo* en la identidad del personaje no logra conciliar con el estado inicial en que se narran los hechos. Es decir, requerir un cambio siempre tendrá un porqué. De esta manera, encuentro particularmente importante analizar las realizaciones del cambio (los estados finales), pues darán información para interpretar cabalmente una transformación: en principio, toda metamorfosis es simbólica.

Por otro lado, en términos generales, las metamorfosis ocampianas pueden considerarse metáforas y símbolos de la vida misma, al concluir que su punto de encuentro reside en implicar *cambio* y *sufrirse*; inclusive, en relatos en los que no se incluye una transformación expresa, la autora retoma otros recursos para representar cambio y evolución. Como se ha revisado, existe en Silvina Ocampo una fijación por el tema de la metamorfosis no siempre de manera evidente. Aunque puede vislumbrarse lo metamórfico como metáfora de manera panorámica dentro de la poética de la escritora argentina, lo cierto es que también puede distinguirse una metáfora distinta según el relato en turno, considerando a ésta como “una expresión que significa algo distinto de lo que dice”<sup>116</sup> en cada proceso particular.

---

<sup>114</sup> Son palabras de Matilde Sánchez en *Las reglas del secreto*, p. 151.

<sup>115</sup> J. Chevalier, *op. cit.*, p 709.

<sup>116</sup> H. Beristáin, *op. cit.*, p. 313.

Se advierte que la línea entre metáfora y símbolo es muy delgada, si se piensa que ambas buscan representar algo distinto a lo que dicen. Por lo mismo, resultaría poco sensato garantizar que las metamorfosis contenidas en los cuentos que componen este trabajo sólo pueden ser abordadas como metáforas o como símbolos; desde mi punto de vista, y como he anotado, tal supuesto reduciría la cantidad de lecturas y apreciaciones que puedan descubrirse sobre la obra de Silvina Ocampo. Al contrario, considero que la información obtenida de cada una de estas perspectivas es complementaria, convirtiendo al texto en uno de mayor complejidad y riqueza: “Las metáforas que relacionan elementos simbólicos o míticos [...] ofrecen mayor profundidad y mayor resonancia”.<sup>117</sup>

Debido a que el tema de la metamorfosis es abundante dentro de la poética ocampiana, fue necesario hacer una selección de relatos acorde a los fines del proyecto presentado. Así, aunque cuentos como “Amada en el amado”, “La nave”, “Las dos casas de olivos”, “La red”, “El retrato mal hecho”, “Okno el esclavo”, “El sombrero metamórfico”, “Keif”, “La sogá”, “El diario de Porfiria Bernal”, “Visiones”, “Tales eran sus rostros”, “La casa de Olivos”, “Pier”, “Keif”, “El vástago”, “Las metamorfosis”, “Amelia Cicuta”, “Cartas confidenciales”, “Ulises”, entre (muchos) otros, abordan el tema de la metamorfosis, decidí escoger siete historias con transformaciones evidentes, experimentadas además por sus protagonistas (aspecto que no siempre sucede en otros de sus relatos). En mi opinión, estas consideraciones ejemplifican de forma más cabal el problema de sus crisis identitarias que, desde mi punto de vista, son el eje compartido por el *corpus* de este trabajo. Asimismo, estos relatos trastocan (en mayor o menor medida) normas, reglas o modelos establecidos, rasgo que rescata la esencia subversiva de su autora. Como se verá, cada uno de los personajes padece su identidad inicial y resulta *necesaria* una transformación para poder congeniar con el contexto que los envuelve.

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 317.

A continuación realizaré el análisis de los cuentos, resaltando el modo (mítico, simbólico o metafórico) que prolifera en cada uno de ellos, a pesar de que, como he mencionado, puedan distinguirse los tres modos en una misma historia.

## CAPÍTULO 4

### De dioses humanos: metamorfosis mítica

Los cuentos que componen esta clasificación comparten protagonistas de naturaleza divina. El primer caso, “Isis”, expone a una niña (o joven, nunca se especifica) que evoca a la diosa egipcia no sólo por el nombre, sino también por aquello en lo que se transforma, como se verá dentro del análisis. El segundo ejemplo, “El rival”, muestra una metamorfosis que se sospecha periódica por suceder durante la noche y, por tanto, remitir a mitologías populares.

Es importante apuntar que tanto Isis como el rival, se vuelven camello y jaguar, respectivamente, lo cual confiere un especial lugar a los animales, como si fuera propio (y exclusivo) de ellos el poder compartir una naturaleza divina, simbiótica, con los seres humanos. Lo anterior remite a culturas primigenias que desarrollaron parte de sus religiones según una analogía entre hombres y animales, estimando que los segundos, “como los humanos, poseían «espíritus» que debían ser respetados y propiciados”.<sup>118</sup>

#### 4.1. “Isis”

La identidad inestable del personaje se manifiesta desde un inicio al mudar del nombre Elisa a Isis. El relato, breve, es narrado a través de una primera persona que participa dentro de la acción como un testigo; luego de explicar cómo el nombre mutó, la voz narrativa se dedica a exponer la aparente lejanía de la protagonista, aunque nunca explica el motivo: “Estaba **siempre** sentada en la ventana, mirando [...]. Tenía muñecas, tenía libros, tenía cajas con diferentes juegos de paciencia, pero **nunca** jugaba con ellos. Después de comer y de dormir se colocaba frente a la ventana”.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Richard, H. Wilkinson, *Todos los dioses del antiguo egipto*, p. 12.

<sup>119</sup> Silvina Ocampo, *Cuentos completos*, Vol. I, p. 364. Las negritas son mías. A partir de esta nota, las citas para el análisis del presente relato serán tomadas de este mismo volumen y sólo se señalará entre paréntesis, dentro del cuerpo del texto, el número de página.

La actitud de Isis, aunada al hecho de que no se comunica a través del lenguaje oral (“sonreía cuando la gente hablaba, pero nunca pronunciaba sino el final de las palabras”, 364) hace que las personas la llamen “idiota” cuando, en realidad, ella responde a otro tipo de lengua: aquélla que, a través de una mirada, mantenía con un animal del zoológico (lugar que podía observarse desde su ventana); e inclusive, paradójicamente, ni siquiera con la mirada.<sup>120</sup> No es gratuito que Isis rechazara los anteojos de larga vista y el caleidoscopio —objetos que *requieren* de los ojos para poder completar su utilidad— pues es probable que ella consiguiera comunicarse de otras formas, alejada de las convenciones del mundo en el que se encontraba, aunque no perteneciera, como revela el final del cuento.

Durante la primera parte del relato, se narra un ambiente sosegado por la rutina, donde Isis se coloca —de forma disciplinada— en la ventana para observar lo ignorado (nadie sabe qué es lo que ve con tanta insistencia); el lector percibe el tedio de que “las tardes eran todas iguales” (365), hasta que llega aquélla que resultó “fatídica” (365) para la testigo de los acontecimientos. El párrafo final contiene dos elementos que rompen con la costumbre y, acaso, anuncian el cambio que está por padecer la protagonista. Se trata de la primera vez que le es encomendado a la narradora llevar de paseo a Isis: “Era la primera vez que me la confiaban a mí sola” (p. 365); y, por otro lado, la manifestación de voluntad por parte de la joven protagonista: “Pensaba llevarla al río, porque hacía calor, pero **en la esquina**, frente a los portones del Zoológico **se prendió de mi falda y con el mentón me señaló** la entrada del Jardín Zoológico [...] **hacía tanto tiempo que no manifestaba su voluntad** con ademán alguno, que ese gesto fue una orden” (365. Las negritas son mías).

---

<sup>120</sup> Menciona la voz narrativa, con respecto al animal con quien Isis tuvo comunicación: “ahora sospecho que no necesitaba mirarlo para verlo.”, *idem*.

A pesar de que Mariano García observe que, en este cuento, el nombre Isis no tiene relación con la diosa egipcia,<sup>121</sup> en mi opinión sí es importante pues conlleva una gran carga mítica, no sólo por el hecho de que le sean atribuidas características transformativas, sino también porque aquel animal con el que se comunicaba desde su ventana, al momento de estar frente a él, es descrito como “un animal que no parecía real sino dibujado en la arena” (365). El autor de “Laberintos y metamorfosis: estéticas en tensión en Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo” considera que tal construcción es una metáfora de un animal “efímero, sin características que permitan establecer una duración, una memoria”,<sup>122</sup> vinculando la arena con la calidad temporal de un reloj; sin embargo, desde mi punto de vista, tal imagen hace referencia a un animal que *se confunde* con la arena, no que *está hecho de* arena (como sugiere la metáfora de Mariano García). Me atrevo a pensar que dicho ser—cuya identidad nunca se revela— es un camello, ya que encuentro relación entre el color de su pelaje con la arena, así como entre las jorobas propias de estos mamíferos y las dunas del desierto egipcio. Considerando que Silvina Ocampo era una autora fundamentalmente plástica, visual, fácilmente los camellos pueden camuflarse con la arena, como “dibujarse” en la misma. Además, la voz narrativa menciona que se ve reflejada “en sus enormes ojos” (365), rasgo que define a los camélidos. Asimismo, hacia el final del cuento, la testigo comenta que al tomar a Isis, ésta le da una mano “que fue cubriéndose paulatinamente de pelos y de pezuñas” (365). Lo anterior es importante porque indica que un elemento singular (la mano) se vuelve plural (pezuñas) y, dentro del reino animal, son pocos los mamíferos que poseen un número par de pezuñas en cada pata: “Algunos

---

<sup>121</sup> “Si bien el referente nominal ‘Isis’ se asocia culturalmente de inmediato con la diosa egipcia a su vez fuertemente vinculada a las metamorfosis, en este caso, como es característico en Ocampo, el nombre de la protagonista no exhibe esa herencia cultural, sino que es producto de la banal transformación por deformación de su nombre original”, en “Laberintos y metamorfosis: estéticas en tensión en Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo”, p. 83.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 85.

ejemplares conocidos de este orden son: vacas, cabras, ovejas, jirafas, ciervos, **camellos**, búfalos, cerdos, hipopótamos, entre otros.”<sup>123</sup>

De esta manera, Isis podría haberse convertido en alguno de los animales mencionados por Gimena Gómez, inclusive podría tratarse de una vaca, valorando la naturaleza propia de Isis como diosa egipcia.<sup>124</sup> No obstante, tomando en cuenta que la transformación se enmarca dentro de un zoológico, el animal tiene los ojos grandes y se camuflajea con la arena, me inclino a pensar que la alteración de Isis deriva a un camello, considerando también la conexión espacial entre dicho animal y la diosa egipcia, cuyo nombre es compartido con la protagonista del relato.

Mi insistencia en el animal mencionado radica en lo que implicaría el personaje en cuestión: una diosa, atrapada en un cuerpo humano, en búsqueda de liberación. Como se ha mencionado, Isis (niña) se comporta de tal manera que, para ojos ajenos, resulta atontada, según normas habituales. Sin embargo, si se le otorga un carácter divino, da la sensación de que la protagonista, como incluso menciona la narradora, “no era del todo idiota, sino que más bien se hacía la idiota” (364) pues pertenecería a un orden distinto. Como apunta Matilde Sánchez: “sabemos que en Silvina [sic], el estatuto de idiotez dentro de la lógica cotidiana constituye la marca de una voluntad o un deseo excepcionales”.<sup>125</sup>

Cabe destacar aquí que una de sus características principales: estar “siempre sentada” (364) la vincula, nuevamente, con la diosa egipcia pues, iconográficamente, a ésta se le representó “entronizada”,<sup>126</sup> ya fuera de forma evidente (sentada) o también “coronada con el

---

<sup>123</sup> Véase “Artiodáctilos, Orden Artiodactyla, características, evolución y clasificación”; recurso en línea: <https://mamiferos.paradais-sphynx.com/informacion/artiodactilos-artiodactyla-caracteristicas.htm>  
Fecha de recuperación: 25/08/19. Las negritas son mías.

<sup>124</sup> En *Todos los dioses del antiguo Egipto*, Wilkinson menciona que a Isis se le representó en varias ocasiones con cuernos que a su vez remitía a las diosas bovinas pues el ganado vacuno “era muy importante para el desarrollo de las creencias religiosas”, véase “Naturaleza de los Dioses”, p. 23 e “Isis”, p. 148.

<sup>125</sup> Son palabras de Matilde Sánchez en *Las reglas del secreto*, p. 152.

<sup>126</sup> Wilkinson, *op. cit.* p. 148.

signo jeroglífico para «trono»”,<sup>127</sup> lo cual indicaba la superioridad que, mitológicamente le fue conferida. Basta revisar la inscripción del templo Philae (“Poderosa, la primera de las diosas gobernante en el cielo, reina de la tierra... Todos los dioses están bajo tu mando”<sup>128</sup>) para dar cuenta de su supremacía.

Otra referencia con relación a lo anterior se presenta en *Las metamorfosis* de Apuleyo, donde el autor no sólo resalta su omnipotencia (“la madre de la Naturaleza, señora de todos los elementos, origen y principio de los siglos, divinidad suprema, reina de los mares, primera entre los habitantes del cielo”<sup>129</sup>), sino también rescata sus atributos protectores y de conversión; más allá de su capacidad para transformar(se), habla de un carácter supremo “que le va a permitir adaptarse a todos los ambientes y necesidades”,<sup>130</sup> como apunta María Cruz Marín Ceballos. Dentro del relato ocampiano, Isis no logra simpatizar con el cuerpo humano, ni encuentra armonía con su ambiente, es por ello que necesita convertirse; es decir, Isis está en búsqueda de adaptación y su naturaleza divina se lo permitirá.

Luego de expresar el horror que la voz narrativa experimenta al hacer contacto con la mano que dejó de ser mano para volverse pezuñas, menciona cómo es que suelta a la protagonista en pleno proceso metamórfico. El rechazo por parte de la narradora hacia Isis encamina el cierre de la historia: “No quería verla mientras se transformaba. Cuando me volví para mirarla vi un montón de ropa que estaba ya en el suelo. La busqué. La esperé. La perdí.” (365); a pesar de que para la narradora implique pérdida, lo cierto es que para Isis su metamorfosis representa reordenamiento y, como consecuencia, su propia liberación.

---

<sup>127</sup> *Idem*.

<sup>128</sup> *Ibid*, p. 146.

<sup>129</sup> Apuleyo, *El asno de oro*, p. 312.

<sup>130</sup> María Cruz Marín Ceballos, “La religión de Isis en «Las metamorfosis» de Apuleyo” en *Habis*, No. 4, 1973, pp. 127-180.

Durante todo el relato se construye un discurso en el que la protagonista parece víctima de un contexto del que no forma parte; se trata de un personaje que no se identifica con lo que vive, sino que parece encontrar afinidad en aquel mundo aparentemente animal (el zoológico), alejado de juicios humanos, donde tener pelo y pezuñas no es motivo de pánico, asco u horror, sino que se trata de un orden distinto, incomprendible para la narradora, pero afín para Isis.

En este sentido, la metamorfosis adquiere un carácter mitológico, pues aborda una naturaleza divina que forma parte del personaje. Así como ocurre con la narradora del relato, el lector se enfrenta al comportamiento anormal de Isis que adquiere sentido al final del texto. Si para la testigo de los acontecimientos esa tarde resultó “fatídica”, lo cierto es que para la protagonista implicó todo lo contrario.

#### 4.2. “El rival”

En este relato, Silvina Ocampo hace uso del narrador en primera persona que participa dentro de la trama. El título de éste refiere que existe —al menos por parte del narrador— una especie de competencia, con otro hombre, en la que pugna por el amor de una mujer. Desde el inicio, el foco se centra en el rival; a través de una descripción, la voz narrativa se dedica a enumerar sus características y también expone cómo no logra conciliar con ellas. Califica sus rasgos de tal suerte que construye un personaje de identidad inusual, apartado de la naturaleza humana ordinaria:

Tenía los ojos, más bien dicho las **pupilas cuadradas**, la **boca triangular**, **una sola ceja** para los dos ojos, **una desviación en un ojo azul**, en el verde otra desviación volvía la mirada acuciante; **sus manos no se parecían a ninguna mano**, **sus dedos tampoco**; su pelo lacio y negro (no todo) se erguía como si el viento lo levantara. En el óvalo irrefutable de su cara, **una mitad de la mandíbula, más pronunciada que la otra**, distorsionaba sus rasgos. [...] **Un cuello muy largo** sostenía con dificultad la cabeza. [...] **Las uñas eran pedacitos de nácar, desproporcionadas**, puntiagudas. Su

voz silbaba entre las ramas de un bosque [...]. **La lengua padecía un defecto** y se enredaba entre los dientes al pronunciar ciertos vocablos.<sup>131</sup>

Irónicamente, para el narrador, el sujeto descrito consigue enamorar a la mujer que él ama (“una chica terca a decir basta”, 180) y, además, amenaza su propia seguridad: “Ningún problema psicológico empañó hasta hoy mi satisfacción física; ningún complejo de inferioridad ni superioridad mi alegría psíquica; soy el dueño de mis actos y de mi voluntad. Tendría ahora que cambiar el tiempo del verbo y decir «era», con el mismo desparpajo, pero con auténtica tristeza. De nada sirve la hermosura. Nuestra vida es un pandemónium si no se atrae al ser amado” (180). Así, el cuento presenta un triángulo amoroso, padecido únicamente por el narrador.

Por motivos desconocidos, los tres emprenden un viaje “por las provincias y mucho más lejos” (180-181) en el que sucede la metamorfosis del rival, misma que conserva una impronta mítica debido a la aparente calidad dual de su protagonista: cambia de hombre a jaguar, en una noche “en que la luna filtraba la luz como un reflector potente” (182), remitiendo a la leyenda del *yaguareté-abá*.<sup>132</sup>

En *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, se incluye un apartado dedicado exclusivamente a dicho relato popular; en éste, a manera de conclusión, la autora menciona: “El Yaguareté-Abá, para la creencia popular, es un indio que, por arte de brujería, se transforma en un tigre más feroz que el tigre común”.<sup>133</sup> Si bien es cierto que existe más de un cuento popular que recupera el mismo principio transformativo (un hombre que se convierte en

---

<sup>131</sup> Silvina Ocampo, *Cuentos completos*, Vol II, p. 180. Las negritas son mías. A partir de esta nota, las citas para el análisis del presente relato serán tomadas de este mismo volumen y sólo se señalará entre paréntesis, dentro del cuerpo del texto, el número de página.

<sup>132</sup> Berta Elena Vidal menciona que, en guaraní, *yaguareté* significa ‘tigre’, mientras que *abá* hace referencia a ‘hombre’. De esta manera, tendríamos que un *yaguareté-abá* es el tigre-hombre. Véase “El yaguareté-abá. El indio tigre” en *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, tomo VIII, p. 519.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 525

tigre<sup>134</sup>), la del *yaguareté-abá* resulta especialmente importante para este trabajo porque es mayormente conocido en las provincias del noreste de Argentina<sup>135</sup>, y la metamorfosis correspondiente al presente análisis ocurre, específicamente, en Misiones (“En Misiones nos detuvimos atraídos por la selva y con la esperanza de llegar a las cataratas”, 181). Cuenta Juan Herrera, hachero de la selva misionera:

El Yaguareté-abá é un indio del monte que se hace de tigre, por eso le dicen Yaguareté-abá. Ése vive por lo monte. La casa de él é toda de cascara de palo. Él se mantiene de carne de hombre, de carne de muía, de vaca. Entra a lo ranchito y mata a la gente y saquea de todo. [...] é viviente del mundo. No tiene cola. La mita é bicho y la mita é gente. La mano y las patas son de gente. Dice que tiene una frente pelada y muy ancha mismo. El Yaguareté-abá é una especie de brujo. Tiene secreto. É má malo que el tigre. Todo le tienen mucho miedo.<sup>136</sup>

Por lo tanto, la transformación del relato ocampiano alude a dicha leyenda folclórica, resaltando —desde la perspectiva del narrador— la proximidad que el rival mantiene con la naturaleza y cómo la comparte con la joven en discordia. A partir de la inclinación hacia la caza por parte de la voz narrativa, los dos enamorados manifiestan su desaprobación ante tal pasatiempo, remarcando su empatía hacia los animales y defendiendo sus motivos:

Yo tenía mi escopeta preparada para cualquier cacería en el asiento posterior del automóvil [...]. Ellos me dijeron que raras veces los animales de esa zona atacan a las personas, si no es por un hambre irresistible [...]. Parecían conocer mejor que yo a estos animales [...]. Al nombrar los jaguares dijeron que eran animales soberbios cuya fama de ferocidad era injustificada, ya que sólo atacaban cuando tenían hambre [...]. En los que no estaban de acuerdo era con mi propósito de cazar [...]. Ellos pensaban que sólo los depravados tienen afán de matar por matar (181).

Es acaso esta información la que apunta hacia el desenlace metamórfico, ya que no sólo el rival, sino también la mujer, parecen saber del vínculo entre él y la naturaleza, de su identidad cambiante —elemento de carácter propiamente divino y mítico—, y adquiere relevancia por

---

<sup>134</sup> Como el runaturunco, apuntado por Berta Elena Vida, o el tapiango/capiango, mencionado por Borges en “La literatura fantástica”, *op. cit.*

<sup>135</sup> Las seis versiones de la leyenda del tigre-hombre incluidas en el tomo VIII de *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, fueron recuperadas de habitantes de las provincias de Misiones, Chaco, Corrientes y Entre Ríos, todas ellas ubicadas, geográficamente, en el noreste de Argentina.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 517.

ser aquello que los une. No es arbitrario que la transformación suceda en Misiones, donde los personajes se sienten atraídos por la selva, ni que traten de recolectar semillas de araucarias. Por un lado, la selva representa un mundo feroz, libre, y el escenario necesario para que una criatura, conectada con la naturaleza como lo es el *yagareté-abá*, pueda cumplir su deber. Del mismo modo, las semillas de araucaria evocan la tradición milenaria de la cultura mapuche, la cual consideraba a éstas como sagradas debido a que el dios Nguenechén (dios creador de los mapuches) les otorgó el don de comer dichas semillas sin que fueran venenosas.<sup>137</sup>

Por otra parte, desde mi perspectiva, tampoco es coincidencia que el rival desaparezca y se transforme durante la noche pues, como sucede en otras mitologías populares, es durante este periodo que los humanos a los que se les ha otorgado la posibilidad de convertirse en un animal, se transforman. Dicho pensamiento remite, por ejemplo, a la condición de los nahuales, cuya transformación “sólo es posible en horas nocturnas”<sup>138</sup> o a la creencia popular de la licantropía, donde la presencia de la luna y la puesta del sol representan las piezas para que se consiga la conversión. Acaso ambos tipos de alteraciones tienen su explicación con el simbolismo que se le confiere a la noche; como Chevalier apunta:

[La noche] simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida. Es rica en todas las virtualidades de la existencia. Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida.<sup>139</sup>

De tal manera que, en parte, la noche permite una suerte de expansión de la existencia, aunque dicho fenómeno mantenga un estrecho vínculo con lo oculto. Como menciona Deborah Puccio Den: “Otra de las características propias de la «nocturnidad» es la abolición de las

---

<sup>137</sup> Véase recurso en línea: <https://www.fondodeolla.com/nota/15170-pinones-de-araucaria-un-alimento-milenario/>

<sup>138</sup> Idi M. Flores Durán, “Apropiación mágico-religiosa del medio ambiente natural. Los nahuales, sabios con el poder de transformarse en animal” en *Gazeta de Antropología*, No. 22, 2006, artículo 4, pp. 4-6.

<sup>139</sup> J. Chevalier, *op. cit.*, p. 754.

fronteras ontológicas y la irrupción de híbridos: personajes zoomorfos y antropomorfos, demiurgos, monstruos, etc. [...] Lo que, en el día, parece separado, [...] se combina durante la noche por la gracia de la acción ritual”.<sup>140</sup>

Asimismo, mientras se desarrolla la parte final de la historia —cuando el rival ha desaparecido—, se advierte la zozobra experimentada por el narrador, pues más allá de aprovechar el tiempo a solas con la joven de quien está enamorado, se cuestiona la actitud de su compañera. El hecho de que ella “se había vestido, lavado con poquita agua de una botella y puesto un camisón de gasa” (180), remite a la preparación de un rito, tomando en cuenta, que son actividades no acostumbradas por la joven:

La acción ritual suele estar muy elaborada: articula gestos, y en ocasiones palabras o cantos, realizados por personas cualificadas, en lugares y tiempos predeterminados y consagrados a tal fin, utilizando objetos y parafernalias a veces muy sofisticados. Se trata de una actuación preprogramada, estereotipada, codificada. No se actúa al azar ni cabe la improvisación; al contrario, cristaliza una jugada privilegiada, que tiene garantizado el éxito. [...] Un rito es primordialmente, algo actuado en clave simbólica, es práctica, acción, secuencia de actos cargados de simbolismo culturalmente codificado.<sup>141</sup>

Tal acto por parte del personaje femenino (prepararse de forma inusual) subraya el previo conocimiento que tenía sobre la dualidad del sujeto que amaba (el rival), de tal manera que se explica la intención con la que actúa hacia el narrador. En el párrafo final del relato dice: “Oí, o creí oír, el rugido de una bestia, que la muchacha no oyó, porque había hecho funcionar el grabador con la sonoridad máxima” (182), dicha conducta insinúa que el propósito con el que la joven “hace funcionar el grabador” es no querer oír el rugido o fingir no hacerlo (y de ahí que decida subir todo el volumen), como una especie de evasión ante la angustia del narrador.

---

<sup>140</sup> Véase, “Nocturnidades” en *Las cosas de la noche. Una mirada diferente*, Aurore Monod Becquelin, Jacques Galinier (Coord), pp. 19-20.

<sup>141</sup> Pedro Gómez García, “El ritual como forma de adoctrinamiento” en *Gazeta de Antropología*, No. 18, 2002, artículo 1, pp. 1-2.

Cabe resaltar que la metamorfosis en “El rival” no se presenta de forma tan explícita. Luego de su desaparición durante la noche, y de la ceremonia con la que se prepara la joven, el narrador relata cómo se encuentra con un jaguar poco antes del amanecer. El rasgo con el cual indica que se trata de su rival es el ojo “cuadrado” que lo caracteriza desde el principio del cuento; sin embargo, es la última línea la que, de forma velada, casi incierta, manifiesta, efectivamente, que se trata de un cuerpo (no se sabe si animal o humano) con la conciencia de su rival: “Salí de la carpa. Un jaguar, creo que así lo llaman, avanzaba lejos, arrastrándose entre algunos claros de la selva [...]. Lo primero que vi fueron sus ojos, las pupilas cuadradas. Lo miré fijamente, paralizado de terror. Dio media vuelta y se fue, ondulando su cuerpo en el aire. Volvió, para entrar en la carpa, como si la conociera” (182). Y, en efecto, la conoce.

Ante este final, el lector se enfrenta a una imagen en la que no se sabe si quien vuelve y entra en la carpa es el rival en su forma de hombre o de jaguar y, sobre todo, ignora qué es lo que pasa dentro de dicha carpa. Cabe anotar que tal ambigüedad rescata su esencia fantástica y, al mismo tiempo, propone un erotismo alterado y compuesto, (considerando que la única persona dentro de la tienda en ese momento es la joven preparada para ser devorada). Georges Bataille define al erotismo a través de una diferenciación del mundo animal: “el erotismo es la actividad sexual del hombre, en la medida en que ésta difiere de la sexualidad animal. La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, cada vez que no es simplemente animal”.<sup>142</sup>

La experiencia erótica parece entonces exclusiva de la especie humana pues tiene relación con una “movilidad interior, infinitamente compleja, que es propia del hombre”,<sup>143</sup> por medio de la cual busca, continuamente, un objeto de deseo<sup>144</sup> y donde la imaginación juega

---

<sup>142</sup> George Bataille, *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2005, p. 20.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>144</sup> En “El rival”, tal deseo se ve representado con la joven que espera —dentro de la carpa— la llegada del hombre-jaguar.

un papel fundamental. De esta manera, aunque puede considerarse que la finalidad erótica en “El rival” es indeterminada porque se desconoce quién entra en la carpa —si ingresa el hombre, el erotismo se cumple; pero si ingresa el jaguar, no; debido a que un animal no puede aproximarse al erotismo—, parte de la riqueza de este cuento radica en que propone un erotismo distinto, pues el animal que ingresa (en caso de que sea el jaguar quien lo hace) no es como cualquier otro, sino que está dotado de consciencia y, por tanto, puede cumplir una experiencia erótica.

Este relato incluido en *Y así sucesivamente*, retoma componentes de la mitología originaria de América, como la presencia del *yaguareté-abá*, las semillas sagradas propias del continente, o escenarios (la selva) que propician la “magia”, de tal suerte que la transformación del rival en jaguar adquiere un carácter mítico, manifestando la naturaleza divina que posee. Es importante apuntar que la metamorfosis del rival repercute no sólo en él, sino que también afecta al narrador: si al inicio del relato éste califica al sujeto como un “latero” (180), en una actitud soberbia y arrogante, al final se ve envuelto en pánico, “paralizado de terror” (182), ante una fiera imponente con la que ya no puede competir.



A manera de conclusión de esta primera categoría, como pudo observarse, en ambos casos, la identidad corporal de los personajes se ve trastocada, mientras que su identidad mental (conciencia) se mantiene intacta. Esto remite a los antecedentes mitológicos, en que los dioses cambiaban de cuerpo, pero su voluntad se conservaba inalterada; es decir, se trata de “personalidades profundas”.<sup>145</sup> Debido a que, incluso etimológicamente, una metamorfosis implica solamente un cambio de forma, pero no de mente, este tipo de transformaciones son

---

<sup>145</sup> J. Chevalier, *op. cit.*, p. 709.

acaso las menos violentas, pues sus protagonistas sufren su conversión a partir de una habilidad propia de sí mismos. Es decir, los personajes de estos dos relatos son capaces de convertirse (casi de forma voluntaria) según sus deseos o necesidades.

Además de conservar, Silvina Ocampo también reinventa y así cumple el “arte de la mitología” a la vez que propone un nuevo plano del tema metamórfico: transforma no sólo a sus personajes, sino también a la mitología misma, creando una propia:

Existe una materia especial que condiciona el arte de la mitología: es la suma de elementos antiguos, transmitidos por la tradición [...] que tratan de los dioses y los seres divinos, combates de héroes y descensos a los infiernos, elementos contenidos en relatos conocidos y que, sin embargo, no excluyen la continuación de otra creación más avanzada. **La mitología es el movimiento de esta materia: algo firme y móvil al mismo tiempo, material pero no estático, sujeto a transformaciones.**<sup>146</sup>

Es aquí donde se encuentra el sentido, en términos más amplios, de este tipo de metamorfosis: recodificar mitologías para edificar otra(s), en aras de nuevas formas de espiritualidad.

---

<sup>146</sup> C. G. Jung, *op. cit.*, p. 17. Las negritas son mías.

## CAPÍTULO 5

### De mujeres a objetos: metamorfosis simbólica

En este apartado se presentan “El automóvil” y “La mujer inmóvil”, relatos que tienen como protagonistas dos mujeres en vías de cambio. El primero de ellos cuenta la historia de Mirta, quien termina convirtiéndose en automóvil, mientras que el segundo narra la experiencia de una joven metamorfoseada en estatua.

El hecho de que ambos personajes inicien *humanas* y terminen *objetos*, conlleva una fuerte carga simbólica debido a que lo *no dicho* (o lo dicho a través de aquello en lo que se convierten) adquiere un significado; es decir, la necesidad de metamorfosis indica un estado de incompatibilidad con la realidad vivida (de ahí que *requieran* un cambio) que puede ser más o menos evidente.

#### 5.1. “El automóvil”

El título de “El automóvil” mantiene íntima relación con el tema de la transformación visto desde dos perspectivas: el cambio de Mirta y el de la sociedad moderna de la segunda mitad del siglo XX. Dice Chevalier: “El automóvil aparece frecuentemente en los sueños modernos, ya sea que el soñador se encuentre en el interior del coche, o bien que vea coches evolucionando a su alrededor. Como todo vehículo, **el automóvil simboliza la evolución en marcha y sus peripecias**”.<sup>147</sup> En efecto, el relato conlleva gran crítica social por lo que el automóvil representó para el siglo pasado, pero también por lo que implica que una mujer (Mirta) se vuelva una máquina moderna, atribuida, culturalmente, al universo masculino

Es importante contextualizar el cuento, narrado en primera persona por el esposo de Mirta que, en más de una ocasión, deja manifiesto su temperamento violento hacia su

---

<sup>147</sup> J. Chevalier, *op. cit.*, p. 153. Las negritas son mías.

compañera. Da la sensación de que la historia misma es una suerte de paréntesis en la vida de Mirta; al inicio, el narrador expresa: “fui al autódromo donde **corría** Mirta. **Desde que nació** [Mirta] quiso participar en carreras de automóviles”,<sup>148</sup> lo cual deja entrever, por un lado, que la joven se dedicaba a las carreras al momento en el que él la conoce, pero también —y acaso de forma más profunda— su gusto genuino (desde el nacimiento) por los vehículos, rasgos que conforman parte de su identidad y a los que vuelve hacia el final del cuento.

Conforme avanza el relato, se advierte el carácter dominante del narrador que, poco a poco va dejando en un segundo plano a Mirta para dar mayor peso a sus pensamientos sobre el comportamiento de su esposa, calificándola como “loca” a partir de sus preferencias y ambiciones: “Que una mujer pretendiera correr en las grandes carreras de automóviles y en primera categoría me parecía un síntoma de locura. Siempre pensé que las mujeres no sabían manejar. Cualquier otra cosa podía esperar de ellas” (158).

De esta manera, se refleja la crítica hacia el papel de la mujer en el siglo pasado. Durante toda la historia, las actividades “propias de mujer” se representan de tal manera que para Mirta se vuelven restricciones y le generan hastío e infelicidad. No es casualidad que la joven “que vivía descontenta con su suerte, empezó a gozar realmente la vida” en el momento en el que les regalan un automóvil. Lo anterior supone un mensaje claro y a la vez sobrecogedor: la supremacía de una máquina (automóvil), frente al matrimonio. Desde otra perspectiva, la plenitud de Mirta depende más de su realización personal, de su gusto enérgico hacia los vehículos, que de lo esperable en una mujer de su tiempo.

Aunque nunca se establece la fecha en la que se desarrolla el relato, algunos detalles del mismo sugieren que se ubica después de 1927 (fecha en la que se inauguró el primer

---

<sup>148</sup> Silvina Ocampo, *Cuentos completos*, Vol II, p. 158. Las negritas son mías. A partir de esta nota, las citas para el análisis del presente relato serán tomadas de este mismo volumen y sólo se señalará entre paréntesis, dentro del cuerpo del texto, el número de página.

autódromo argentino<sup>149</sup>); no obstante, considerando que la emisión de la primera licencia femenina para conducir en Argentina se le atribuye a Carola Lorenzini<sup>150</sup> y que los primeros nombres de mujeres relacionadas con el mundo de las carreras aparecen hasta la década de 1950,<sup>151</sup> es posible que la historia se desarrolle más bien a principios de la segunda mitad del siglo XX, cuando en Argentina “El automóvil era libertad, movimiento, velocidad que comprimía el tiempo y achicaba las distancias, era un símbolo de la modernidad”,<sup>152</sup> pero también, una época llena de prejuicios e imposiciones sobre el comportamiento de la mujer. Con respecto a lo anterior, Elvia Montes de Oca Navas menciona lo siguiente:

Los contenidos de las revistas femeninas publicadas en México y en Argentina entre 1930 y 1950, pueden asociarse en grandes apartados como: consejos para el buen funcionamiento del hogar, así como para la salud y el bienestar de la familia, cuidado de la moda y la buena apariencia de las mujeres, acertijos y novelas. [...] Las revistas argentinas incluían una sección abiertamente religiosa con títulos como “Las enseñanzas de Cristo”, o “Las virtudes del buen cristiano”. [...] Las mujeres debían ser buenas amas de casa, no olvidarse de que ante todo eran madres y esposas, y por eso debían hacerle sentir a los maridos que eran lo principal en su existencia, y que debían tener siempre a su lado una mujer sonriente y dispuesta, que evitara las situaciones desagradables y se relacionara con personas inteligentes que le permitieran una agradable conversación con su cónyuge.<sup>153</sup>

En efecto, Mirta se ubica en un periodo histórico donde la mujer se comportaba bajo ciertas normas, no tenía una participación real dentro de la sociedad —tomando en cuenta que en 1951 se realizó la primera experiencia de voto femenino en Argentina<sup>154</sup>— y aún le eran impuestas labores, deberes y gustos. Aunque Silvina Ocampo no se reconoció totalmente

---

<sup>149</sup> Véase “Historia del automovilismo argentino”. Recurso en línea: <https://bbaclub.jimdo.com/bahía-blanca-y-su-historia-automovilistica-reseñas-varias-automovilística/reseña-histórica-del-automovilismo-argentino-automovilismo-argentino/>

<sup>150</sup> Véase “La mujer y el automóvil”. Recurso en línea: <http://www.ovilam.com.ar/prensa/Gacetilla-sobre-dia-de-la-mujer.pdf>

<sup>151</sup> *Idem.*

<sup>152</sup> Melina Piglia, “Turismo en automóvil en Argentina (1920-1950)” en *Tiempo social*, Vol. 30, No. 2, 2018, p. 87.

<sup>153</sup> Elvia Montes de Oca Nava, “La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon en México 1930-1950” en *Convergencia*, No. 32, pp. 147-149.

<sup>154</sup> Véase “Los caminos del feminismo en Argentina: Historia y Derivas”. Recurso en línea: [http://www.vocesenelfenix.com/sites/default/files/pdf/1\\_6.pdf](http://www.vocesenelfenix.com/sites/default/files/pdf/1_6.pdf)

feminista,<sup>155</sup> lo cierto es que, además de ser subversiva nata, estaba impregnada de corrientes de pensamiento que perseguían la no represión, con distintos alcances y hacia diversas áreas. De esta manera, “El automóvil” es la imagen de cómo el matrimonio modelo se desordena a partir de una inclinación inusual en una mujer.

En más de una ocasión, el narrador evidencia los celos que, desde su perspectiva, Mirta le provoca. El hecho de que “El automóvil” sea narrado en primera persona, subjetiviza los sucesos; ante su versión, el lector se encuentra con una Mirta enamoradiza, seductora y provocativa; elementos que, si bien parecen remitir a Venus,<sup>156</sup> realmente no se manifiestan excepto en la interpretación del personaje masculino. Poco a poco, mientras él se dedica a contar lo narrado con relación a Mirta, se va obteniendo información sobre él:

Cuando Mirta se vio frente al automóvil en tierra firme, casi desnuda se abrazó a la máquina [...]. Espero que a ningún hombre se haya abrazado de esa forma. Con violencia la arranqué del capot. “¿Qué significan esas escenas?”, le grité, al verla en posturas tan provocativas. “Si te violan después, no te quejes” [...]. La zamarreé y la obligué a seguirme. Se puso a llorar (159).

Como el anterior, son varios los episodios en los que el narrador se deja al descubierto y que muestran su personalidad celosa y violenta, mientras que a Mirta se le advierte como un personaje cada vez más distante hasta el momento en el que, por única ocasión, se revela su propia voz. No me parece gratuito que sus únicas palabras, durante todo el relato, sean malas palabras, con las que, nuevamente, se trastoca la figura femenina conservadora, recatada y prudente, para exponer la voz de una mujer con voluntad propia. Si bien las dice a petición de la voz narrativa, lo cierto es que la última línea exhibe el fastidio de Mirta y, por primera vez,

---

<sup>155</sup> En *Encuentros con Silvina Ocampo*, Noemí Ulla le cuestiona si es feminista, a lo que Silvina Ocampo responde: “Si me lo explicaran contestaría «en esto sí», «en esto no». No me gusta la posición que adoptan porque me parece que se perjudican, es como si pretendieran ser menos de lo que son”, p. 28.

<sup>156</sup> Es importante recordar que el nombre Mirta está relacionado la diosa Venus. Véase nota 17, capítulo 3 (“De oruga a mariposa: el cambio de identidad”), de este mismo trabajo.

se le *escucha*, independientemente de la voz narrativa: “—No sé. Averígüelo por otro lado. No soy un diccionario” (160).

El uso del modo imperativo evidencia la actitud incómoda de la protagonista, mientras que el empleo de la segunda persona del singular informa la “marca de respeto” con la que se dirigía a su marido<sup>157</sup> (y refuerza el dominio de él). De manera sigilosa, como sin querer, tal diálogo entre la pareja antecede a la transformación de Mirta y, quizá, le abre paso.

Después de su breve conversación, el narrador relata el rumor con el que late el corazón de su compañera mientras duerme, “ese rumor salvaje que se oye en las carreras de automóviles” (161). Dicho sonido es, en efecto, salvaje y, desde mi punto de vista, existe relación entre éste, el diálogo previo de los protagonistas de la historia y la nueva identidad que empieza a adquirir el personaje femenino; es decir, Mirta se está volviendo “salvaje” y lo refleja, en parte, en sus malas palabras y en su “rumor de automóvil”.

Lo anterior adquiere trascendencia la noche en que su corazón alcanza el grado máximo de exaltación, pues coincide con la confesión previa que le hace a su esposo: “La abandoné a sus sueños una noche en que el latido de su corazón movía la cama con demasiado ardor. Aquella noche me confesó que se había inscrito en una carrera, no muy importante, pero carrera al fin”. (161) Las frases “rumor salvaje” y “demasiado ardor” están vinculadas con su inscripción en la carrera y la transformación que vive. Más adelante el narrador expone: “No le reproché su conducta. Nunca me había ignorado hasta tal punto. Creo que le dolió no ser aplaudida por sus proezas, aunque no lo fuera simplemente por **haberse inscrito en una carrera sin mi consentimiento**” (161. Las negritas son mías). La decisión de inscribirse en la

---

<sup>157</sup> El pronombre personal “usted” evolucionó del “vuestra merced”. En el siglo XVIII tal término apareció como consecuencia del desgaste semántico del “vos” y resultó la manera con la cual se manifestó respeto. Véase Yolanda R. Solé, “Correlaciones socio-culturales del uso de *tu/vos* y de *usted* en la Argentina, Perú y Puerto Rico” en *The Savrns*, Tomo XXV, No. 2, 1970, p. 168.

carrera “sin el consentimiento del marido” manifiesta el quiebre con el perfil sumiso e inserta la firmeza de su nuevo carácter: Mirta se ha vuelto indómita.

Además, llama la atención que, de entre todos los miembros de su cuerpo, el cambio de Mirta se advierte con el rumor encendido de su corazón, elemento considerado “el órgano central del individuo”,<sup>158</sup> es decir, la transformación se percibe todavía más violenta porque su centro (corazón) es lo primero que se modifica.

Como mencioné en el capítulo anterior, el nombre Mirta posee cualidades transformativas por estar consagrado a una diosa, pero es especialmente llamativo que en este caso se encuentre un tanto apartada de su referente mítico para involucrarse más bien en una metamorfosis simbólica. De esta manera, enmarcada en un contexto de principios del siglo XX en el que la mujer le debía respeto y obediencia a su esposo, la transformación de Mirta representa rebeldía y liberación; encarna una reestructuración ante el régimen establecido y una evolución a nivel personal, teniendo presente aquello en lo que se convierte:

Por su potencia, por su precisión mecánica, el coche exige efectivamente un excelente autodomínio y una adaptación a la conducción. Para conducir bien es necesario disciplinar las impulsiones, imponerse sobre las reacciones y tener sentido de las responsabilidades. Es necesario igualmente observar el código de la circulación, las reglas del juego de la vida, la parte ineluctable que hay que aceptar de convenciones y coerciones. Conducir bien un coche evoca la autonomía psicológica y la liberación de las coerciones.<sup>159</sup>

Y Mirta no sólo conduce bien un coche, sino que llega al grado de convertirse en él, tomando el control de sí misma. Una vez vuelta automóvil nadie la “maneja”; es decir, no existe un conductor, sino que ella es quien decide sus propios movimientos y la dirección de sus rumbos:

---

<sup>158</sup> J. Chevalier, *op. cit.*, p. 341.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 153.

Al volver a la madrugada, me pareció que oía su respiración. Era un automóvil, con el motor en marcha, estacionado frente a la puerta del hotel. **Me acerqué: en el interior no había nadie.** Lo toqué, sentí vibrar sus vidrios. [...] **De pronto pasó algo inexplicable. Suavemente el automóvil empezó a alejarse.** Traté de alcanzarlo, pero no pude (162. Las negritas son mías).

Es importante destacar que, dentro de la narrativa de Silvina Ocampo, el tema metamórfico se presenta no sólo en el personaje evidentemente transformado, sino también en aquéllos que enmarcan (o presentan) las historias. En este ejemplo, además de Mirta, existe un cambio en otro de los personajes (y narrador del relato): su esposo. Si durante el cuento se alcanza a distinguir una voz dominante, incluso violenta, hacia con la joven, al final se exhibe desesperado, casi demente, ante la ausencia de la mujer que lo abandonó. Después de ver cómo el automóvil parte, se dedica a buscarlo incansablemente (no se sabe hasta cuándo), y la carta que deja en la conserjería del hotel evidencia lo anterior: “A qué me servirá vivir si no estás a mi lado. [...] **No comprendo cómo llegué a tan absoluta renuncia de mí mismo:** ya no tomo en cuenta lo que puedas sentir por mí. Soy un verdadero fantasma: el mundo que me rodea es un recuerdo, sólo un recuerdo. Lo actual no me importa” (162. Las negritas son mías).

Distinto de Isis (personaje que en su conversión también encuentra libertad), la protagonista de “El automóvil”, necesita desprenderse del papel que como mujer debe interpretar en la vida que debe vivir; su metamorfosis le brinda la posibilidad de conseguir aquello que desde el nacimiento quiso *ser*.

## 5.2. “La mujer inmóvil”

Publicado por primera vez en la revista *Destiempo*, en 1937,<sup>160</sup> “La mujer inmóvil” forma parte del primer periodo de producción de Silvina Ocampo, motivo por el que, acaso, se percibe la formación plástica de la autora. La historia, no mayor a nueve párrafos, es narrada a través de

---

<sup>160</sup> Véase nota 6 de Mariano García, “Pasiones metamórficas: la transformación en algunos relatos inéditos de Silvina Ocampo”.

una primera persona que actúa dentro de la misma: una voz femenina cuenta su propia transformación.

La presencia del doble (del *otro*) se marca desde la primera línea del texto: “las dos casas y los dos jardines”,<sup>161</sup> como si existiera una especie de espejo que posiciona dos viviendas unidas por una quinta abandonada; tal es el escenario de la metamorfosis. El cambio de la narradora no sucede dentro de alguna de las casas, sino en los alrededores, y de forma inesperada e inexplicable. Lo anterior es prueba de que, desde sus inicios, la escritora argentina mostró una especial inclinación hacia los espacios abiertos como marco para las conversiones.<sup>162</sup> Más todavía, en este caso específico, no sólo es un entorno libre, sino que también es peligroso; situación producida por hombres que roban: “había que atravesar una pequeña quinta abandonada que parecía contener tantos ladrones como árboles” (11).

Aunque nunca se confiesa que la anécdota sea un sueño, el relato mantiene un ambiente onírico, nutrido por los pasajes en los que la incompatibilidad de elementos se hace presente; de pronto, la narradora expone escenarios que derivan en otros de forma no lógica. Así, habla de las sillas solemnes y los cofrecitos con bombones en los cuartos, como los encantos de la casa de sus abuelos e, inmediatamente después, menciona que la quinta “tenía también una infinidad de atractivos” (11), los cuales, en mi opinión, en nada se comparan con aquéllos previamente enlistados de la casa de sus abuelos. Dice sobre la quinta:

Uno de ellos era un gigantesco ombú con piernas gordas de mujer dormida, como un edificio a medio construir lleno de peligros y de refugios. Otro era un sinfín de escalones que bajaban apresuradamente la barranca, hasta el milagro del invernáculo. Otro era el rincón de los trapecios donde mis tíos hacían representaciones crueles, de pruebistas. Otro, un grupo de higueras con higos nunca maduros, un parral con uvas negras, un

---

<sup>161</sup> Silvina Ocampo, *Las repeticiones y otros relatos inéditos*, p. 11. A partir de esta nota, para el análisis de este relato, las citas serán tomadas de este ejemplar y sólo se señalará entre paréntesis, dentro del cuerpo del texto, el número de página.

<sup>162</sup> “Sábanas de tierra” (relato aproximado a la fecha de publicación de este) es otro ejemplo de dicha preferencia.

gran almohadón de porcelana con borlas, y un montón de otras cosas que no tengo tiempo de enumerar (13-14).

Pese a que Mariano García encuentra en la figura del ombú “con piernas gordas de mujer dormida” una metáfora de “forma mixta [que adelanta] el ambiguo desenlace que habla de una doble transformación”,<sup>163</sup> yo considero que se trata —acaso en términos menos rebuscados— sí de una metáfora, pero que no tiene relación con una forma mixta del árbol, sino con su plasticidad. Es una manera de decir que las piernas de mujer (de cualquiera) se transforman cuando se duerme y se vuelven “gordas”; es en ese momento de rendición cuando se asimilan al ombú; mientras que la descripción de “edificio a medio construir lleno de peligros y de refugios” se vuelve evidente al revisar una fotografía de dicha planta.<sup>164</sup>

Desde una perspectiva más amplia, en el párrafo citado, la autora recrea un escenario lúgubre, abandonado, casi surrealista, con higueras que dan frutos no maduros, parrales llenos de uvas negras colgantes y almohadones de porcelana con borlas; elemento que, según Mariano García, “es un presagio de la muy próxima petrificación de la protagonista”.<sup>165</sup>

La prisa manifestada por la narradora (“y un montón de otras cosas que **no tengo tiempo** de enumerar”, 12. Las negritas son mías) concede un especial lugar al día en el que sucedió la metamorfosis, como si fuera urgente relatar su cambio de identidad. Aquí cabe mencionar el tiempo verbal empleado por la protagonista: pretérito imperfecto. La acción del cuento “se compone de un rasgo temporal, pues expresa tiempo pasado, y también de uno aspectual, dado que posee un aspecto imperfecto”;<sup>166</sup> efectivamente, la voz narrativa su ubica en un futuro con relación a la historia, pero nunca concluye la misma. Incluso con el final, se

---

<sup>163</sup> Mariano García, *op. cit.*, p. 309.

<sup>164</sup> El poco follaje deja al descubierto las ramas que recuerdan una obra en construcción. Por otro lado, los “peligros y refugios” remiten a una suerte de juego infantil, ya que las raíces del árbol pueden representar peligros (algunas zonas dan la sensación de ser cuevas oscuras), o refugios (internarse en alguna grieta, dentro de un juego), que cambian según la perspectiva en la que se observa.

<sup>165</sup> Véase nota 6 de Mariano García, *op. cit.*

<sup>166</sup> *Nueva gramática de la lengua española*, Manual, RAE, p. 443.

percibe un relato inacabado: da la impresión de que la protagonista se encuentra en un futuro todavía más alejado y lo contado es apenas la situación que, según su voz, la transformó, insinuando que aún podría decir más. Lo anterior apunta que el tiempo verbal empleado no es azaroso, sino que tiene un objetivo: presentar “las situaciones en su curso, enfocando su desarrollo interno sin aludir a su comienzo ni a su final”,<sup>167</sup> aspecto que remite a la escritura de un sueño —o, en este caso, una pesadilla— y que incrementa su aire onírico.

Si bien la metamorfosis se presenta inesperadamente casi en el desenlace de la historia, la voz narrativa relata el proceso en el cual incluye el que quizá sea motivo de su conversión: perderse. Metafóricamente, la protagonista se pierde en una ruta aparentemente familiar. Es decir, la joven “deja de tener, o no hallar, aquello que poseía, sea por culpa o descuido del poseedor, sea por contingencia o desgracia”;<sup>168</sup> tratándose, ni más ni menos, que de un extravío de su propia identidad. No obstante, el hecho de que este padecimiento se sufra en una ruta conocida por ella también implica *algo más*. Según la RAE, el lugar que prelude su transfiguración es un “camino o dirección que se toma para un propósito”,<sup>169</sup> por lo cual su autoabandono (en un contexto que conlleva un propósito), advierte una suerte de voluntad, como si algo dentro de ella quisiera *encontrarse*.

Sin embargo, ante la pérdida de lo que creía conocer, surge la búsqueda (o deseo) de retorno, y, al no conseguirlo, se desestabiliza el relato. Es decir, en su vía de cambio, ella no consigue conciliar con la conversión de la que es protagonista y eso resulta inquietante. Luego de que un hombre le notifica “Aquí no viven ni han vivido nunca sus abuelos” (12) —diálogo que, cabe señalar, torna amenazante la historia—, repite incansablemente la frase “Quiero volver a mi casa” (12), declaración que confirma su aspiración de regresar.

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 444.

<sup>168</sup> *Diccionario de la lengua española*, recurso en línea.

<sup>169</sup> *Idem*.

El tiempo entonces se vuelve incomprensible. Si en la primera parte del relato la narradora se preocupa por describir escenarios, objetos e incluso la rutina, en este momento de la acción, el tiempo se percibe secundario, pues la historia se enfoca en la joven, dedicada a caminar entre vagabundos, ¿durante cuánto? Nunca se sabe, pero se pueden advertir días: “Algunos dormían en colchones de hojas. Otros sobre la tierra húmeda, debajo de un techito de latas. Algunos, **durante el día**, estudiaban minuciosamente las hojas de los árboles y hablaban solos” (12. Las negritas son mías).

Enmarcado en dicho ambiente, surge el acontecimiento que conduce a la transformación *per se*: la imagen de un cielo entintado, negro, con nubes oscuras y bordes rojos. Tomando en cuenta que “el negro se considera como ausencia de todo color, de toda luz. [...] Evoca, ante todo, el caos, la nada, el cielo nocturno, las tinieblas terrenas de la noche, el mal, la angustia, la tristeza, lo inconsciente y la muerte”,<sup>170</sup> así como el rojo “encierra también una significación funeraria”,<sup>171</sup> tal representación presagia una circunstancia desfavorable que se acentúa y reafirma con los gritos de la protagonista, el dolor que aprieta su garganta y su miedo a quedarse sin voz.

A pesar de la desesperación expresada, el asunto se resuelve en la metamorfosis misma: “Y de pronto, caída ya en silencio, me oí decir: «Es demasiado tarde»” (12). La narradora se asume inflexible y se expone la imagen de una criatura marina (“la cola festoneada de escamas”, 13), viendo hacia arriba, con un pescado entre las manos del que brotan gotas que le mojan el cuerpo. El hecho de que se vuelva una sirena, remite a la connotación mítica del monstruo que “Seduca a los navegantes por la belleza de su cara y por la melodía de sus cantos, [y] luego los arrastra a la muerte para devorarlos”;<sup>172</sup> sin embargo, la protagonista no representa

---

<sup>170</sup> J. Chevalier, *op. cit.*, p. 749.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 888.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 948.

tal amenaza porque, al menos para oídos humanos, se ha quedado sin voz: no es una auténtica sirena, sino una figura inanimada y sólida que *pretende ser* una sirena en un evento paulatino, según Belén Izaguirre Fernández:

**Es una metamorfosis progresiva, que comienza sintiéndose con la aparición de un pescado entre sus brazos y concluye con la pérdida de las piernas.** Es un cuento lleno de complicadas imágenes en el que, como de costumbre en su prosa, en la descripción o en la enumeración se inserta un elemento ajeno a la serie para aumentar la ambigüedad de lo relatado y el alejamiento de la realidad.<sup>173</sup>

En efecto, lo incoherente se manifiesta al presentar una estatua que no debería tener conciencia y, sin embargo, la conserva; además desarrolla nuevas habilidades: si bien ya no puede comunicarse con los humanos, sí puede hacerlo con el reino vegetal. Bajo su forma pétreo, escucha voces a su espalda de árboles con flores hermafroditas<sup>174</sup> —elemento vegetal con, nuevamente, gran carga plástica<sup>175</sup>— y, de forma inesperada, con ellas, recupera su voz: “Yo no podía darme vuelta y **dije en voz alta**” (13. Las negritas son mías).

Debido a que emplea la primera persona —aparte de dar la sensación de que la historia no ha finalizado—, y aunado a su ambiente onírico y de naturaleza fantástica, el relato recuerda el sueño de Chuang Tzu.<sup>176</sup> A pesar de que “La mujer inmóvil” cuenta cómo una humana se transforma en una sirena pétreo, deja en manos del lector cuestionar la veracidad del evento; de tal manera que no se sabe si los acontecimientos sucedieron de esa forma, o si es una creación de la que (quizá) siempre fue una estatua e imagina (o sueña) que fue humana.

---

<sup>173</sup> Belén Izaguirre Fernández, *La obra narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: confluencias y divergencias con una época*, p. 234. Las negritas son mías.

<sup>174</sup> Se narra: “«Soy de la familia de las onagrarias, como la fucsia y la onagra» decía una voz detrás de mí y otra le contestaba «Soy de la familia de las aceríneas». “Soy decandria”, dijo otra”, Silvina Ocampo, *op. cit.*, p. 13. A pesar de que ya no es común hablar de “las aceríneas” en *Elementos de botánica*, publicado en 1831, Aquiles Richard aún las considera, ubicándolas dentro del espectro de las “hermafroditas” (como la onagra y la decandria).

<sup>175</sup> Esta especie de flores resalta porque, más allá de autopolinizarse, son visibles tanto sus estambres, como sus anteras y hasta su estigma.

<sup>176</sup> Dice el microrelato: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu”. Véase *Antología de la literatura fantástica*, p. 148.

Mencionar: “«¿**Me acostumbraré a ser sirena de una fuente con** la cabellera tan suelta y con tantos **pescados deslizándose entre mis piernas?**»” (13. Las negritas son mías), advierte una suerte de negación o deseo por parte de la protagonista, que puede ser leída desde ambas perspectivas: es una humana transformada que aún no asume su nueva forma, o es sirena de una fuente empeñada en adjudicarse propiedades humanas.

La reubicación precipitada del final —que va de la quinta, a una “casa de remates”—, en la última línea del cuento, asoma tal posibilidad. No se dice cómo fue que la figura llegó allí, sino que de estar escuchando las voces de las flores (aún en la hortaliza abandonada), se re-acomoda en un contexto totalmente distinto en el que, incluso, está a la venta. Su voz es el medio que la transporta y fija al nuevo escenario, pues luego de oír a la vegetación hablar tras de sí, la voz narrativa termina: “Yo no podía moverme y dije en voz alta: «[...] ¿Conservaré bien mi postura de estatua?» **Pero los árboles no me contestaron porque ya estaba en una casa de remates**»” (13. Las negritas son mías). Es decir, da la sensación de que la narradora cuenta una historia que soñó o que le gusta imaginarse, y en el final de devela su verdadero contexto.

El título del cuento remite a lo petrificado y, paradójicamente, el desenlace se ve envuelto de una atmósfera líquida, encauzada por la fuente y el agua que brota de ella: “De la boca del pescado subían y luego caían lluvias de agua, que me bañaban el rostro, el pecho y la cola festoneada de escamas” (13). A diferencia de otros relatos que se han revisado, en los que las transformaciones representan liberación o forman parte del protagonista, “La mujer inmóvil” resulta opuesto. La narradora parece terminar encarcelada en esa forma quieta con la que finaliza el relato. El no profundizar en su identidad inicial, aunado a esa “una vez” en la que, sin causa aparente, se perdió en el camino, manifiestan una necesidad de cambio, acaso inconsciente, por parte de la joven; asimismo, el carácter ambiguo de la anécdota no esclarece

de quién es tal crisis identitaria: si de la humana que se vuelve estatua, o de la estatua que desea ser humana.

Establecido como un relato con gran sensibilidad plástica, la metamorfosis acontecida en “La mujer inmóvil” tiene un carácter simbólico, a la vez que irónico. Considerando que las estatuas representan figuras con aspiración antropomorfa, el relato satiriza tal pretensión al convertir a la narradora en una sirena. Es decir, el título del cuento<sup>177</sup> se vuelve sarcástico, ya que su protagonista no termina siendo una mujer inmóvil (como indica), sino una sirena inmóvil. A través de un lenguaje simbólico, el personaje significa pérdida, olvido y quietud; la historia prefiere la forma de criatura mitológica antes que la humana, aspecto que refleja la preferencia ocampiana por otras realidades, fantásticas, donde las sirenas existen, pero nadie puede oír sus cantos: son estatuas, víctimas de su propia consciencia.



Como conclusión, estos dos casos comparten una misma finalidad, sus protagonistas se vuelven objetos que, según el conocimiento empírico y lógico de la realidad, son inanimados. Sin embargo, con ambos cuentos, Silvina Ocampo consigue que un automóvil y una estatua puedan conservar un alma (provenientes de una identidad inicial humana), aspecto que, cabe mencionar, es muestra de lo fantástico.

Aunque “El automóvil” sea narrado a través del marido de Mirta, el hecho de que el vehículo en que se convierte tenga la capacidad de avanzar sin un conductor y, además, su esposo pueda reconocerla por la respiración que noches antes había presenciado (aún en su forma humana), indican que la identidad mental de la mujer se mantiene; es decir, su proceso

---

<sup>177</sup> Me parece importante anotar que hubo una propuesta para retitular el cuento “La **sirena**”. Dicha sugerencia aparece en “una corrección mecanografiada alrededor de 1970”. Véase, nota 6, Mariano García, *op. cit.*

metamórfico se asienta en el plano corporal. Mirta no deja de ser ella, sino que sólo se desprende de su cuerpo y vuelve a donde siempre perteneció.

Por su parte, “La mujer inmóvil” inicia con una voz narrativa que se asume como humana y termina siendo una estatua-sirena. A pesar de que no se manifiesta de forma evidente una necesidad de cambio, perderse en un escenario supuestamente conocido, representa la crisis de identidad del personaje. El carácter onírico que envuelve a este relato —sumado a su final abrupto— lo vuelve ambiguo y hace que, por momentos, se ignore lo sucedido: si la humana se volvió sirena, o si la sirena sueña ser una humana que se transforma en sirena. Lo cierto es que, en cualquiera de los dos supuestos, la transformación sucede en la dimensión de la forma (cuerpo) y la identidad mental se mantiene inalterada.

Tanto automóvil como estatua-sirena simbolizan cosas distintas y, por tanto, tendrán sentidos diferentes. Para Mirta, su metamorfosis encuentra su razón de ser en la ruptura de cánones y la búsqueda de liberación. Para la mujer inmóvil, su transformación está vinculada a la dimensión onírica y a una obligación por reencontrarse. Ambas manifiestan el fin principal de una conversión simbólica: evidenciar la necesidad de cambio, a partir de un estado inicial incapaz de concordar con lo vivido.

## CAPÍTULO 6

### De humanos a vegetales. De humanos a humanos: metamorfosis metafóricas

Esta, la última de las categorías propuestas, está conformada por tres relatos “Sábanas de Tierra”, “Hombres animales enredaderas” y “La casa de azúcar”. Los dos primeros exponen la conversión de dos hombres que se transforman en plantas. Ambos dan cuenta de cómo una metamorfosis, en apariencia similar, puede tener tratamientos distintos, inclusive cuando la dimensión metafórica comprenda sus sentidos. Que un humano se convierta en un ser del reino vegetal implica un suceso que pondera la naturaleza y la superpone a los humanos; es decir, los personajes, tomando la forma de plantas, pueden cumplir lo que como hombres, no: ya sea como consecuencia o por accidente.

Por su parte, “La casa de azúcar” es un cuento con gran riqueza literaria que puede ser abordado desde distintos flancos; narra el caso de una mujer que roba la identidad de otra a partir de la ocupación de una vivienda. Este es el único relato —dentro de este trabajo— donde la identidad del personaje humano (mujer) muda a otro igualmente humano, elemento llamativo, pues si en otros relatos la transformación se dirige hacia entes de características físicas mucho más distintas, en éste será la personalidad (deseada) la encargada de mostrar la diferencia entre sus personajes.

#### 6.1. “Sábanas de tierra”

Este cuento, publicado por primera vez en *Sur*,<sup>178</sup> es uno de los más tempranos en abordar el tema de la metamorfosis. Relata, a través de una tercera persona ubicada fuera de la acción del relato, la vivencia de un hombre que, en una noche, se transforma en árbol. Lo único que se

---

<sup>178</sup> Véase *Sur*, No. 42, año VIII, 1938, p. 36.

dice de él, durante la primera parte de la historia, es que se trata de “un verdadero jardinero”,<sup>179</sup> atributo que constituye su identidad.

Su ocupación, lo dota de cualidades con respecto al reino vegetal: se le percibe como un hombre entregado a su trabajo, cuidadoso, incluso paternal, según los ojos de la mujer que se siente orgullosa de haberlo encontrado: “Recostó la cabeza contra la silla de paja, dio un suspiro de alivio y dijo a su marido: «Qué suerte que tenemos un buen jardinero [...]. **Un verdadero jardinero que trata con ternura a las plantas y que realmente las quiere como a pequeños hijitos**»” (183. Las negritas son mías).

Los primeros párrafos se ven envueltos de una atmósfera luminosa, donde la mujer que lo contrata, vestida “de blanco en un día radiante”, camina en los pasillos de su jardín con sus hijos corriendo alrededor. Casi parece encantador el hecho de que el jardinero se encuentre sumamente involucrado con su trabajo, pues “incluso en sus momentos de descanso [**sus brazos**] **mantenían una curva incommovible**, cargada de regaderas, guadañas, azadas y rastrillos invisibles. Tenía un abundante olor a hoja seca y a tierra húmeda” (183. Las negritas son mías), adjudicándole un carácter metafórico a sus brazos inflexibles y a su aroma, visualizándolo como un hombre tan comprometido y gustoso con lo que hace, que no sólo su profesión forma parte de quien es, sino también él mismo parece parte de la naturaleza.

No obstante, hacia la mitad de la historia se revela la condición con la que el jardinero vive. A pesar de que está relacionado estrechamente con su labor, lo cierto es que experimenta una suerte de circunstancia (cuya causa nunca se dice de manera explícita) que lo obliga a hacer uso de una técnica para, aparentemente, evitar la transformación advertida:

---

<sup>179</sup> Silvina Ocampo, *Cuentos completos*, Vol. II, p. 183. Las negritas son mías. A partir de esta nota, las citas para el análisis del presente relato serán tomadas de este mismo volumen y sólo se señalará entre paréntesis, dentro del cuerpo del texto, el número de página.

Sus manos se habían vinculado en tal forma a la tierra que empezaba a arrancar los yuyos con dificultad. Todo contacto con la tierra resultaba una lenta y repetida plantación de manos; ya estaban revestidas como de una especie de corteza oscura, de tuberosa, capaz solamente de brotar en la tierra o en un vaso de agua. Por esa razón evitaba lavárselas en el agua y se las limpiaba en el pasto. Por esa razón, desde hacía un tiempo, evitaba, en lo posible, sumergirlas muy adentro en la tierra y usaba un cuchillito alargado y fino para arrancar los yuyos (184).

En efecto, la cita anterior refleja un proceso en el que las manos del jardinero parecen presas de una situación que, por extraña que parezca a ojos del lector, él asume como habitual o, al menos, no cuestionable; inclusive, ante tal panorama, el protagonista del relato encuentra soluciones: si sus manos ya lucen una especie de corteza, evita lavárselas con agua; si ya parecen más una raíz tuberosa que se relaciona con la tierra, no las introduce más o usa un cuchillo para zafarse. La atmósfera se vuelve aún más inquietante cuando “en un momento de descuido o de apuro” la mano derecha del jardinero queda enterrada, el cuchillo lejos de él, y la mujer que lo contrató le pide su opinión sobre los arbustos que debería plantar.

El hecho de que “la mano no quisiera salir de la tierra” (184) y de que el hombre sienta cómo crece ahí adentro, indica la voluntad por parte de su extremidad, misma que parece responder al consejo que el jardinero le brinda a la mujer.<sup>180</sup> Es importante anotar el significado simbólico que tiene la mano; Chevalier menciona que ésta “expresa la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio”, además “distingue a quien la representa”.<sup>181</sup> Es evidente que la mano del jardinero es una extensión de su cuerpo capaz de decidir de forma autónoma, estableciéndose como la que dirige la vida del humano. En otras palabras, se advierte que su extremidad es la que resuelve qué hacer (no salir, extenderse en la tierra) y ante esto, el hombre parece asumir dicha independencia de manera discreta, como si se tratara de

---

<sup>180</sup> En el cuento se lee: “«Desearía plantar algunos arbustos, algunas plantas de adorno cerca del portón. ¿Cuáles aconseja usted?». «¡Hay tantas variedades!» dijo el jardinero sintiendo que su mano crecía adentro de la tierra”, p. 184.

<sup>181</sup> J. Chevalier, *op. cit.*, p. 682.

un secreto,<sup>182</sup> aceptando que su mano es una especie de instrumento a través de la cual *otra naturaleza* (la vegetal) actúa.

Ese orden distinto representa el origen de la vida en su estado más puro y, por tanto, se aproxima a lo divino.<sup>183</sup> No es casualidad que la mano enterrada sea la derecha; como apunta Chevalier: “Tradicionalmente la mano izquierda de Dios se pone en relación con la justicia, la mano derecha con la misericordia [...] es la mano bendicidora”;<sup>184</sup> y en efecto, el hecho de que sea la diestra la que conecta al hombre con la tierra, indica un grado de consagración, tomando en cuenta el mundo vegetal como elevado en comparación con el del hombre.

Con todo, resulta llamativo que el personaje más cercano a él (su esposa) no encuentra insólito lo que sucede; al contrario, da la sensación de que el comportamiento de su mujer “*hacendosa y sin hijos*” (183), es *normal* para una dinámica que sólo ellos dos conocen, aparentando complicidad ante lo que acontece, como si se tratara de algo a lo que ya están acostumbrados. Con el gesto de “indicarle la mano [enterrada]” (185) le expresa que no puede dejar su trabajo, frente el hambre que lo domina, y la respuesta de ella resulta todavía más increíble: “«Entonces», dijo la mujer, «tendrás que pasar la noche aquí». «Sí», contestó el hombre; y después de una pausa: «Tráeme la comida. Cuidado que no te vean»” (185), advirtiendo que no sólo están familiarizados con tal condición, sino también —como si fuera una suerte de experiencia previamente vivida— saben que deben cuidar cualquier comportamiento que pueda exponerlos.

---

<sup>182</sup> Lo anterior se consolida en el instante en el que oculta a los hijos de la mujer lo que le sucede. Poco después de no poder zafarse de la tierra, los niños van hasta donde se encuentra el jardinero y le preguntan sobre lo que hace. Él no comparte que su mano está enterrada, sino que se justifica diciendo que está “arrancando yuyos”, p. 184.

<sup>183</sup> «Dios os ha hecho nacer de la tierra a la manera de una planta», menciona Chevalier aludiendo al Corán, *op. cit.*, p. 1049.

<sup>184</sup> J. Chevalier, *op. cit.*, p. 682.

El olvido por parte de su esposa (llevarle algo de beber) abre paso a la transformación que sufrirá el protagonista; no obstante, el párrafo que se ubica entre dicho descuido y la transformación —casi al final del relato y de forma inesperada— es el que acaso explica la causa de la condición con la que vive el personaje:

La sed crecía en grandes extensiones de arena; el jardinero las atravesó hasta llevar, en su recuerdo, a una plantación de pinos, en la zona de la Patagonia. **Caminaba llevando un hacha y un serrucho.** Los troncos eran gruesos, veteados de musgo. Eran ya muy altos, pero había que podarlos para que no se fueran en vicio. **La poda fue larga; duró días y días.** Las ramas surgían como serpientes inesperadas. **El bosque se quejaba** entre sonoridades líquidas de serrucho. Ese brusco desalojo de pájaros y de bichos habitantes de las ramas dio un desvelo total a la noche. **Los árboles se desangraron** con una fragancia maravillosa, **las heridas se abrieron** irisadas de rojo y de azul. **El bosque quedó como un gran hospital de árboles heridos, sin brazos y sin piernas.** (184, las negritas son mías).

De esta manera, la identidad del jardinero, previamente construida, se enfrenta a un recuerdo verdadero, en el que el mundo vegetal se vio destruido, mutilado, por el mismo hombre que destacaba por ser cuidadoso, dedicado y paternal con las plantas. Aunque podar los árboles tuviera una justificación, “no irse en vicio” (184), tal medida es un capricho humano que atenta contra la naturaleza. Describir a los pinos talados como “gruesos, veteados de musgo y muy altos”, indica longevidad en un árbol y vuelve más atroz el acto cometido por los humanos; asunto que adquiere relevancia al reflexionar en torno al tema de la deforestación en Argentina, durante la primera mitad del siglo pasado:

Entre fines del siglo XIX y principios del XX la Argentina tenía aproximadamente el 30% de su superficie continental cubierta por bosques. La demanda de productos primarios del bosque nativo que provocó en esa época la tecnificación del manejo ganadero, el incremento de la superficie agrícola, y consecuentemente la expansión del sistema ferroviario, generaron una importante reducción de la superficie forestal. Sumado a esto, se debe tener en cuenta las necesidades consecuentes provocadas por la Primera Guerra Mundial, cuando nuestro país fue el principal productor de extracto de tanino.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> Celina Montenegro, “La Deforestación y Degradación de los Bosques Nativos”, en *Idia XXI*, Vol 5, No. 8, julio 2005, p. 262.

En mi opinión, el hecho de que Silvina Ocampo describa el escenario “como un gran hospital de árboles heridos, sin brazos y sin piernas” evidencia el conocimiento que tenía sobre la deforestación, el impacto que le generaba y, presentar una metamorfosis, expone una crítica al respecto. La escritora rioplatense fue testigo de esa clase de acciones del ser humano en aras de la modernidad y el poder, en una Argentina que seguía consolidándose.

Por otro lado, el escenario del jardín también expone la profanación hacia la naturaleza y el poder del hombre sobre ésta, pues si bien es cierto que puede considerarse como el “símbolo del paraíso terrenal”,<sup>186</sup> es un hecho que también se trata de un paraíso artificial, que requiere de la intervención humana para su correcta finalidad, más cercano al jardín romano:

Los romanos lo llevaron hasta los refinamientos más complejos, mezclando arquitectura, estatuas, escaleras, manantiales, grutas, fuentes y surtidores a los coloreados encantos de **una vegetación obediente a las leyes y a la voluntad del hombre. [...] el jardín se revelaba así como un símbolo del poder del hombre y en concreto de su poder sobre una naturaleza domesticada.** Se puede transponer a niveles más elevados y ver en el jardín un símbolo de cultura opuesto a la naturaleza salvaje.<sup>187</sup>

A pesar de lo anterior, resulta particular el hecho de que sea la misma naturaleza la que lo hidrata. Si bien es cierto que (nuevamente) su mano es la que decide “abrirse dentro de la tierra, bebiendo agua”, es innegable que el mundo natural no le niega el líquido, exhibiendo la diferencia entre el ámbito humano y el vegetal: si el primero priva, el segundo ofrece. Tal acto conlleva un precio. La naturaleza, por más bondadosa que pueda parecer al brindarle agua al jardinero, sigue fiel a sus propias leyes, y toda acción que realiza tendrá un efecto; en este caso, concluir la transformación del hombre: “Subía el agua lentamente por su brazo hasta el corazón. Entonces se acostó entre infinitas sábanas de tierra. Se sintió crecer con muchas cabelleras y

---

<sup>186</sup> J. Chevalier, *op. cit.*, p. 603.

<sup>187</sup> *Idem.* Las negritas son mías.

brazos verdes [...]. El jardinero oyó que lo llamaban. Quiso agacharse a recoger el cuchillito del suelo, pero su cintura carecía de elasticidad”. (185-186).

Por ser una producción temprana, este cuento introduce la forma (acaso inicial) en la que Silvina Ocampo descifraba el tema de la transformación. A través de los bichos de cesto (especie de lepidóptero) o de una oruga que remonta “laboriosamente la espalda, momentos antes de que amaneciera” (186), la autora expone elementos que remiten a las mariposas y por tanto a lo metamórfico; sin embargo, es aún más relevante mencionar que el protagonista “Desde ese día vivió de acuerdo a las leyes de Pitágoras” (186), pues refiere, desde mi punto de vista, a lo que ahora se conoce como la transmigración de las almas. Cabe señalar que Pitágoras tuvo como antecedente el orfismo y, como apunta Arthur Koestler, tal corriente religiosa se basó en el mito donde:

Dionisos es el hermoso hijo de Zeus y Perséfone; los malvados titanes lo despedazan y se lo comen, salvo el corazón, que es entregado a Zeus. Y Dionisos nace por segunda vez. El rayo de Zeus da muerte a los titanes; pero de sus cenizas nace el hombre. Al devorar la carne del dios [Dionisos], los titanes adquirieron una chispa de divinidad que se ha transmitido al hombre, del mismo modo que la maldad irrevocable de los titanes. Pero el hombre puede redimir ese pecado original, puede purgarse de la mala porción de su herencia, llevando una vida ultraterrena y realizando ciertos ritos ascéticos. De esa manera puede librarse de la “rueda de las reencarnaciones” —hallarse preso en sucesivos cuerpos animales y hasta vegetales, que son como tumbas carnales de su alma inmortal— y tornar a su perdida condición divina.<sup>188</sup>

A diferencia de los orfistas, los pitagóricos consideraron que había otras maneras de “purificar” el alma. Pitágoras combinó la intuición religiosa con la ciencia racional, bajo el concepto de catarsis que, si bien ya existía en el orfismo, adquirió una nueva significación. A través del deseo de retornar a lo divino, el matemático griego predicó que “la catarsis del alma se logra mediante la contemplación de la esencia de toda la realidad, la armonía de las formas, la danza de los números. La «ciencia pura» es, pues, tanto un deleite intelectual como un modo

---

<sup>188</sup> Arthur Koestler, *Los sonámbulos*, p. 35.

de liberación espiritual”,<sup>189</sup> de manera que el jardinero, con su nueva identidad corporal (el árbol) manifiesta la búsqueda de su alma para ser libre.

Pese a que puede interpretarse que durante toda la historia el protagonista y su esposa viven bajo preceptos pitagóricos y, por tanto, la modalidad mítica sería la que permearía el relato, lo cierto es que la presencia de la frase “Desde ese día” indica que la metamorfosis marca el “a partir de ese momento”. Aunado al recuerdo del jardinero —que compone la posibilidad de que la tala de pinos sea la causa de su transformación, a la vez que representa su fracción titánica—, al referir a Pitágoras, Silvina Ocampo le brinda la oportunidad a su personaje de purificar su alma.

Debido a lo anterior, “Sábanas de tierra” sí adquiere un carácter mítico, aunque desde mi punto de vista, también mantiene una impronta metafórica; casi de forma lúdica, muestra que, tanto en el mundo vegetal como en el humano, los actos tienen consecuencias —según sus propias leyes— y hay que hacerse responsables de ellos (en el caso de los hombres). Como en el cuento, no se sabe si los resultados serán favorables o no. La nueva identidad arbórea del jardinero será entonces un obsequio, pues mediante la identidad vegetal, el alma del hombre se encuentra un paso más cerca del regreso a lo divino.

## **6.2. “Hombres animales enredaderas”**

El relato “Hombres animales enredaderas” se caracteriza, como lo he mencionado anteriormente, por la narración en primera persona que actúa dentro del cuento; es decir, el narrador de la historia es, a la vez, quien padece la conversión. En este caso se trata de un hombre —cuyo nombre nunca confiesa— que, luego de un accidente de avión, se encuentra

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 37.

solo en la selva; la transformación se cumple cuando el personaje termina metamorfoseándose en una enredadera.

Durante toda la historia, el hombre expresa sus impresiones sobre el accidente, su entorno, sus miedos, la somnolencia de la que parece víctima y su obsesión por unos ojos (lo último que recuerda antes de perder el conocimiento). La narración se percibe caótica, lo mencionado aparece como ideas inconclusas pensadas al azar: “Pasar de una idea a la otra sin orden alguno, es una de mis características actuales”,<sup>190</sup> dice el protagonista; e incluso, por instantes, la voz narrativa parece empatizar con lo que le sucede e inmediatamente después manifiesta la nostalgia por su vida *habitual*: “Esta [la selva] ya es mi casa. Las ramas son mis perchas. Extraño mucho el jabón, las tijeras y el peine” (13).

En esta misma línea de contradicciones, se encuentra la sensación de pertenencia por parte del narrador; si bien es cierto que poco antes del desenlace el personaje se asume como ajeno a la selva por no conocer más que las tipas,<sup>191</sup> al principio del mismo se identifica con lo *natural*: “siempre preferí la selva a un jardín civilizado. Por eso mismo andaba siempre despeinado, me dejaba crecer la barba [...]. Ahora que estoy rodeado de una vegetación que se expande al azar, ¿preferiría estar rodeado de las más disciplinadas plantas? No, de ningún modo.” (12), dejando clara su inestabilidad identitaria: se reconoce *con* la selva, pero no *en* ella, como si careciera de *algo* que lo hiciera sentir realmente partícipe dentro del nuevo entorno (dicha carencia se resolverá al momento de la transformación).

Cabe señalar que el tema de la soledad es un eje fundamental dentro del relato, y parece la causa de la metamorfosis. En más de una ocasión, aunque no de forma explícita, el narrador

---

<sup>190</sup> Silvina Ocampo, *Cuentos completos*, Vol. II, p. 14. A partir de esta nota, las citas para el análisis del presente relato serán tomadas de este mismo volumen y sólo se señalará entre paréntesis, dentro del cuerpo del texto, el número de página.

<sup>191</sup> Previo al desenlace del cuento, el personaje relata la anécdota de cuando su madre (en su vida habitual) le hizo percatarse del árbol tipa.

manifiesta lo necesitado que está de que alguien lo acompañe, como si tal situación fuera una especie de regalo que no le ha sido otorgado: “Viveres para veinte días, ¿qué más puedo pedir? **Compartirlos**, ¿me será dada esa felicidad?” (11. Las negritas son mías); más adelante menciona: “No extraño mi casa; eso sí que no, pero un espejo es una **compañía**, mala o buena, como todas las compañías, y allí tenía mi espejo redondo como una luna” (16. Las negritas son mías). Aunque el relato evidencia la soledad producida por el accidente, se advierte que el protagonista ya la padecía previamente a lo ocurrido, aunque no del mismo modo. Mientras que la soledad derivada del evento tiene relación con *estar* solo (y por tanto con el aislamiento), aquella que se percibe como anterior al suceso está vinculada con *sentirse* solo, rasgo que Antonio Suárez Marco califica como el de “mayor connotación de índole psicológica”.<sup>192</sup> En efecto, se percibe al narrador como un hombre profundamente solitario y emocionalmente desequilibrado, pues además de considerar su propio reflejo como un acompañamiento, revela: “¿Por qué me cuido tanto? No hace ni un mes que pensaba suicidarme” (13).

El hecho de que la soledad a la que se enfrenta el protagonista del relato no sea voluntaria, lo aparta de ciertas prácticas que buscan experimentar el aislamiento para pensar sobre sí; no obstante, el efecto que produce su circunstancia (el accidente) es similar —sino es que igual— a la de dichos ejercicios: descubrirse. La tormenta que obliga al avión (donde viaja el protagonista) a cambiar de rumbo, acaso representa la tempestad propia del personaje, la incompatibilidad identitaria de lo que es con lo que vive, de tal manera que el incidente se presenta como una oportunidad para pensar(se), inclusive cuando aquello no resulte grato:

Pensar pues, siempre acarrea algo de sufrimiento, pero a cambio nos depara el beneficio de un nuevo orden más comprensivo y la apertura de nuevas posibilidades, de tal manera que bien se puede decir que el pensar, que exige al ser humano asumir la

---

<sup>192</sup> Antonio Suárez Marco, “Estudio de la soledad como factor de riesgo y/o de protección en la senectud”. Recurso en línea, Trabajos académicos de la Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, p. 5.

vertiente de su soledad sin menoscabo de su aproximación al otro, es una angustia festiva, porque él nos permite ser más y entre más se es, más se vive.<sup>193</sup>

Por otro lado, la presencia de las flores, embriaga no sólo al personaje, sino a la historia misma; no es claro si su fragancia es la causante de una suerte de alucinación y pérdida de voluntad en el protagonista,<sup>194</sup> o si no es un factor directo y, realmente, todo es producto de la mente del hombre y su aislamiento.<sup>195</sup> La inconsistencia en *su* percepción del tiempo, sus recurrentes preguntas en torno a los ojos “del color de las bolitas de vidrio”, su obsesión con las provisiones, etcétera, generan un ambiente confuso; inclusive, la metamorfosis aparece de forma tan sutil, en las últimas líneas del texto, que resulta difícil dar crédito a lo sucedido. Con un cambio de género, el personaje pasa de asumirse de masculino a femenino: “Tampoco creerán que no puedo estar **ociosa** [...]. Estoy tan **ocupada** que me olvido de aquellos ojos que me miraban” (17. Las negritas son mías).

El hecho de “olvidar aquellos ojos” deja clara su conversión al mundo vegetal, pues sus insistentes cuestionamientos en torno a éstos se vuelven el enlace del protagonista con el mundo humano. Conforme avanza la historia, el personaje comienza a simpatizar con la naturaleza; si antes del accidente sentenciaba que un árbol “era apenas sensitivo”, ahora, en la selva, “no está tan seguro de ese apenas sensitivo” (15-16); asimismo, comienza a hablarle a la enredadera (que teje ramas alrededor de su cuerpo) asimilándola con una amiga,<sup>196</sup> rasgo que evidencia lo

---

<sup>193</sup> Carlos Mario González, “El pensar y la soledad” en *Revista Colombiana de Psicología*, No. 5-6, 1997, p. 151.

<sup>194</sup> Aunque nunca se dice el nombre de la flor que lo seduce, sí se le describe “como una campanilla, y es dulce”, lo cual remite a la brugmansia o burundanga. Menciona Albert Hofmann: “Los guambianos del sur de Colombia dicen de la *Brugmansia vulcanicola*: ‘¡Qué placentero es el perfume de las flores largas y acampanadas del yas cuando uno las huele por la tarde!’ [...]. Sus efectos poderosos y molestos, con periodos de violencia e incluso demencia temporal, así como a los males que siguen a su ingestión la han colocado en un lugar de segunda categoría.”, véase “Las trompetas del juicio” en Albert Hofmann, *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*, pp. 40-43.

<sup>195</sup> Suárez Marco argumenta que: “La soledad conlleva una serie de sentimientos y pensamientos que provocan un incremento de la temperatura corporal y mantienen el estado de alerta en un modo activo-preventivo, lo que da lugar a la imposibilidad de las personas para recargar sus baterías con reposo y relajación, problema que puede derivar en alteraciones psicológicas y mayor probabilidad de desarrollar algún tipo de trastorno”, *op. cit.*, p. 14.

<sup>196</sup> Dice el narrador dentro del relato: “Esta vez la arranqué con mayor dificultad [a la enredadera] pero con menos urgencia que la vez anterior, **diciéndole** animal, **como a una de mis amigas** que siempre me embroma”, p. 16. Las negritas son mías.

alejado que se encuentra del primer momento —en el que añoraba *compartir* con alguien—, ya que ahora el mundo vegetal se ha vuelto su compañero y la soledad, que parecía envolver la primera parte del relato, se sitúa en un segundo plano. En otras palabras, la voz narrativa comienza a identificarse con la naturaleza e inclusive otorga a los árboles características humanas: “De noche me parece que oí a los árboles quejarse, abrazarse, rechazarse o suspirar” (15), en un proceso que no sólo *humaniza* a los árboles, sino que también lo *vegetaliza* a él.

Así, todo el relato se vuelve el proceso de cambio. Si al inicio la voz narrativa se preocupa por volverse perro o por olvidar su nombre, olvidar *quién es* (“En algunos momentos pronuncio mi nombre varias veces, dando a mi voz tonalidades diferentes. ¿Tendré miedo de olvidarlo?”, 15), al final, en el último atisbo de lucidez, admite el abandono de su propia memoria, asumiendo que olvida aquel único vínculo con lo humano: “Estoy tan ocupada que me olvido de aquellos ojos que me miraban; con mayor razón me olvido hasta de beber y comer” (17).

Ciertamente, el cuento explora el tema de la soledad; no es gratuito que el protagonista compara lo que vive con la prisión: “No me muevo, estoy encerrado como en una celda. **No supuse que celda y selva se parecieran tanto**, que sociedad y soledad tuvieran tantos puntos de contacto” (17. Las negritas son mías). Si bien es cierto que para el hombre la soledad es un mal que aprisiona, también es verdad que tal condición promueve el reordenamiento. En ese sentido, la metamorfosis experimentada adquiere una modalidad metafórica; la soledad no es más que una suerte de “mal” que convierte, incluso al lugar más libre (la selva), en un espacio encarcelado, y que modifica a quien la sufre; sin embargo, en tal cambio se encuentra también la salvación, pues la única forma en la que el narrador de “Hombres animales enredaderas” puede integrarse al nuevo entorno, amenazante, y desprenderse de la soledad que padece, para

que le sea “otorgada la felicidad” de compartir, es *siendo otro*: la soledad transforma, pero la transformación rescata.

### 6.3. “La casa de azúcar”

Como mencioné en el segundo capítulo, “La casa de azúcar” es uno de los cuentos más representativos de la narrativa ocampiana. A través de una voz que actúa dentro de la historia, se expone cómo el personaje de Cristina se modifica paulatinamente hasta que finaliza siendo otra: Violeta.

El título del cuento no sólo hace referencia al espacio donde se desarrolla la historia, sino que habla por sí solo; es decir, da la sensación de que la casa misma actúa dentro del cuento. Cabe señalar que, particularmente en la poética de Silvina Ocampo, el hogar juega un papel fundamental al remitir a atmósferas próximas y cotidianas para sus personajes (generalmente mujeres), alejadas de mundos imaginarios o laberintos rebuscados como a los que recurrieron algunos de sus contemporáneos. Menciona Belén Izaguirre:

Si era el espacio de intimidad por excelencia, el primer espacio de la cotidianeidad, el espacio protector, **la casa de Ocampo es un espacio vivo y mágico que encierra a los personajes y es testigo, o productora, de sus crueles actos [...]**. Es en la casa donde la mujer de Silvina comienza su revolución y proclama su emancipación del patriarcado, por ello, además, es complicado que su obra sea calificada como feminista, porque **los cambios sociales que se llevan a cabo en este entorno [en el hogar] son leves y muchas veces producidos por la fantasía más que por una voluntad de transgresión**. En estas casas los personajes no están a salvo y la familia, se convierte no en el núcleo protector, sino en el de la violencia.<sup>197</sup>

Efectivamente, en el cuento, la casa blanca, en apariencia nueva y modesta, es la causante de la transformación de Cristina, reafirmando el marco fantástico dentro del cual se ubica a la autora, pues los escenarios dejan de ser “sólo un lugar de acción para ser lugares de actuación, convirtiéndose en objetos de representación por sí mismos”.<sup>198</sup> La vivienda encarna

---

<sup>197</sup> Belén Izaguirre Fernández, *La obra narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: confluencias y divergencias con una época*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, pp. 208-209. Las negritas son mías.

<sup>198</sup> Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, p. 26.

a la propietaria que en ella habita: cuando Violeta vivía allí tenía “ese color rosado y romántico de las casas viejas”,<sup>199</sup> característica que, culturalmente, se relacionan con “lo etéreo, lo dulce y lo agradable, y significan amor e inocencia”.<sup>200</sup> Mientras Cristina vive allí, la residencia se presenta inmaculada al mismo tiempo que vulnerable —que una casa *sea* de azúcar la vuelve frágil—, aspecto reflejado en su ocupante: desde la primera línea del cuento, se advierte una Cristina intranquila, mortificada con las supersticiones en las que cree fielmente y que, incluso, “no la dejaban vivir” (186).

De esta manera, el hogar parece tener un propósito; aunque en el cuento se relata la mentira por medio de la cual el narrador logra convencer a la protagonista de habitar allí, pareciera que el verdadero engaño lo realiza la vivienda. Es ésta quien seduce a Cristina, consiguiendo que la mujer ignore sus propios miedos habituales: “¡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 envicien el aire” (188).

Con el paso de los días, la fragilidad del azúcar no resiste a la supuesta felicidad de la que gozan los recién casados. El narrador menciona: “Parecía que la tranquilidad nunca se rompería en aquella casa de azúcar, hasta que un llamado telefónico destruyó mi ilusión” (187), destacando su propia ingenuidad, al asimilar que dicha vivienda delicada sería capaz de contener, por siempre, la felicidad experimentada hasta entonces. Aunque la llamada parece iniciar el desequilibrio dentro de la casa, realmente sólo descontrola al narrador. A partir de ese momento, él procura mantener a Cristina engañada e, inclusive, toma el control de la información que pudiera entrar a la casa: “Si Cristina se enteraba de que yo la había engañado,

---

<sup>199</sup> Silvina Ocampo, *Cuentos completos*, Vol. I, p. 188. A partir de esta nota, las citas para el análisis del presente relato serán tomadas de este mismo volumen y sólo se señalará entre paréntesis, dentro del cuerpo del texto, el número de página.

<sup>200</sup> María Elena Rivera, “Percepción y significado del color en diferentes grupos sociales” en *Imágen, Revista de la USB*, No. 53, octubre 2001, p. 76.

nuestra felicidad seguramente concluiría [...]. Durante la noche yo tenía cuidado de descolgar el tubo, para que ningún llamado inoportuno nos despertara. Coloqué un buzón en la puerta de calle; fui el depositario de la llave, el distribuidor de cartas” (187); no obstante, ella no se ve afectada sino hasta cuando recibe un vestido, evento que marca el inicio de su transformación.

Como se ha mencionado, la metamorfosis de Cristina es paulatina; aceptar el paquete (con el vestido) se vuelve apenas el acto simbólico que representa la adopción de la vida de Violeta; y, además, resulta un suceso casi accidental: ni Violeta manda el paquete, ni Cristina lo pide; llega a la dueña de la casa, se trate de quien se trate, circunstancia que subraya el nivel de acción de la casa en el relato, como si gozara de una suerte de voluntad propia. Nunca se manifiesta quién entrega el vestido, ni por qué Cristina lo toma, si en un principio “protesta” en señal de rechazo: “Una mañana temprano golpearon a la puerta y alguien dejó un paquete. Desde mi cuarto **oí que mi mujer protestaba, luego oí el ruido del papel estrujado**. Bajé la escalera y encontré a Cristina con un vestido de terciopelo entre los brazos” (187. Las negritas son mías). El sonido del papel estrujado revela la aceptación (inexplicable) de la identidad de Violeta, mientras que el vestido en los brazos de Cristina, remite al acto de ceñir contra sí la *otra* identidad.

Por otro lado, en varias ocasiones se insinúa el afán —por parte del narrador— de mantener a su compañera en calma, no por las supersticiones habituales en Cristina, sino por miedo a que descubra la mentira por la cual él consiguió que vivieran allí. Da la sensación de que el marido de Cristina la percibe acorde a la casa, como una especie de muñeca de azúcar, dulce y frágil, que debe conservarse así, imperturbable. Lo anterior se modifica paralelamente a la conversión de la protagonista: cuando el cambio de Cristina se vuelve evidente para el

narrador,<sup>201</sup> él mismo altera su actitud. Es decir, para el marido de la protagonista, imaginar que su esposa se puede llegar a molestar por el engaño, lo mantiene intranquilo; pero notarla distinta, desencadena en él una serie de actitudes ansiosas y obsesivas, mismas que dan cuenta de la transformación acontecida no sólo en Cristina, sino también en él.

Espiarla, transitar por los lugares en los que su esposa puede encontrarse con alguien, sentir celos “de todo”, etcétera, demuestran el impacto generado a partir de notar un comportamiento diferente en su compañera; como él menciona: “[el cambio en Cristina] **me exasperaba**, porque formaba parte de ese mundo secreto, que la alejaba de mí” (186-187. Las negritas son mías), lo cual evidencia la molestia del narrador, vinculada más bien a lo separada que la percibe de sí mismo.

Dicho distanciamiento, ese “mundo secreto”, tiene relación con las nuevas actitudes adoptadas por Cristina; no es azaroso que ésta se convierta en una mujer con cualidades que la vuelven inquietante; el hecho de tener admiradores, encontrarse con ellos; recibir hombres disfrazados de mujer; tener una voz seductora, etcétera, la caracterizan como una figura subversiva dentro de un orden que concilia más fácilmente con personalidades femeninas similares al de la Cristina inicial, no a la de proceso metamórfico. Semejante al caso de “El automóvil”, en “La casa de azúcar” tampoco se dice el tiempo de la acción. Sin embargo, el relato fue publicado en *La furia y otros cuentos*, en el año de 1959 y —se menciona— “en 1930 [la casa] la había ocupado una familia, y que después, para alquilarla, el propietario le había hecho algunos arreglos” (186-187), lo cual sitúa la historia dentro de ese rango temporal.

Nuevamente, Silvina Ocampo presenta a un personaje inmerso en la tradición conservadora, aunque discordante con el cambio social que “comenzaba a tomar cuerpo en el

---

<sup>201</sup> Menciona: “Advertí que su carácter había cambiado [...]. Ya no preparaba esos ricos postres [...], ni adornaba periódicamente la casa con volantes de nylon [...]. Ya no me esperaba con vainillas a la hora del té, ni tenía ganas de ir al teatro o al cinematógrafo de noche” (187-188).

día a día de las ciudades. El pueblo se organizaba [...] y la mujer daba los primeros y trémulos pasos hacia el camino de su emancipación. Es en este momento [...] cuando la imagen de la mujer como instigadora del pecado renace con fuerza”.<sup>202</sup> Efectivamente, Violeta es la representación de la belleza enigmática y atractiva que hipnotiza a los hombres, y los obliga a rendirse ante ella; es una *femme fatale* que hace uso de su sexualidad para custodiar la vida que tanto disfruta, oponiéndose a los modelos establecidos. Como apunta María José Ballester: “el erotismo sería la forma en que la mujer atrae al hombre y, ¿cómo lo hace? Por medio de la transgresión de algunas de las reglas sociales establecidas, como: la tentación, la incitación, la provocación”.<sup>203</sup>

Mientras que, para el narrador, Cristina cambia desde el inicio del cuento, la protagonista de tal conversión no se da cuenta (o no se quiere dar cuenta) sino hasta la tercera parte del relato. Es después del diálogo que mantiene con la dueña de Bruto (perro que llega un día al jardín de la casa de azúcar) —y que marca otro suceso de identificación con Violeta— cuando la mujer se atreve a decir “He cambiado mucho” (190), y un poco más adelante: “Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los ciertos. Estoy embrujada. [...] Canto con una voz que no es mía [...]. Antes me hubiera afligido, pero ahora me deleita. **Soy otra persona, tal vez más feliz que yo**” (191. Las negritas son mías), lo cual indica, por un lado, el grado de auto-comparación entre su identidad inicial y la (casi) final; y, por otro, la asimilación interna del personaje, que deriva de su propia experiencia de *ser* Violeta. Es decir, Cristina ha evolucionado hacia una versión atrevida que se contrapone con las normas de la época. Al respecto, María José Ballester apunta:

Así pues, nos encontramos ante **dos puntos que se experimentan como una desviación de las conductas humanas, y la asimilación de este concepto suele**

---

<sup>202</sup> Golrokh Eetessam Párraga, “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*”, en *UNED Revista*, 2009, p. 230.

<sup>203</sup> María José Ballester Maroto, “La *femme fatale*. Un símbolo de poder en la publicidad del siglo XX” en XII Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea. Recurso en línea, p. 63.

**provocar la evolución del personaje.** Ya sea de porque el ángel del hogar reconoce su sensualidad y evoluciona a mujer fatal, o ya sea porque la mujer fatal se reconoce como tal y decide encubrirse con la máscara del ángel del hogar.<sup>204</sup>

Una vez convertida Cristina, enterarse de que la anterior ocupante de la casa se encuentre en un sanatorio frenopático, hace que el narrador (así como el lector) centre su atención en Violeta. No se sabe cómo es que la mujer llegó a tal hospital, por qué desalojó la casa, cuánto tiempo atrás, etcétera. El personaje que puede dar respuestas, Arsenia López (su maestra de canto), se limita a informar la existencia de un marido, varios admiradores y la causa de muerte de Violeta: la envidia. Resulta llamativo que de entre los motivos que pudieron provocar su deceso, sea un pecado capital el responsable (al menos para ojos de Arsenia), pues tiene connotaciones teológicas según Agostino Molteni: “La envidia de la gracia ajena es pecado contra el Espíritu, justamente porque no quiere ver (como señala la etimología de envidia: in-videre) el milagro del cambio que la presencia de Cristo resucitado genera en los cristianos, donándoles una felicidad incomparable”,<sup>205</sup> de tal suerte que se reafirma la personalidad transgresora de Violeta, pues contraviniendo la tradición cristiana que busca arrepentirse de los pecados, ella muere de exceso de uno de ellos al no soportar que Cristina (con su vida robada) sea feliz; inclusive, manifiesta una chispa de venganza.<sup>206</sup>

Luego de su encuentro con la profesora de canto, el narrador confiesa: “desde ese día Cristina se transformó, para mí, al menos, en Violeta” (192), lo que cierra la metamorfosis de la que fuera su esposa. La partida de ella “una noche de invierno”, de nuevo, remarca la suerte de voluntad que tiene la casa, como si ella decidiera que su huésped debe marcharse.

Aunque no se sabe si Violeta también huyó de ella, lo cierto es que, de alguna manera, al inicio del relato estaba lista para alquilarse, y es el estado al que regresa con el final: “Ya no

---

<sup>204</sup> María José Ballester, *op. cit.*, p. 63. Las negritas son mías.

<sup>205</sup> Agostino Molteni, “La envidia de la gracia ajena y sus implicaciones para la vida cristiana” en *Theologica Xaveriana*, Vol. 61, 172, julio-diciembre 2011, p. 459.

<sup>206</sup> Relata: “Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro”, (p. 192).

sé quién fue víctima de quién, en **esa casa de azúcar que ahora está deshabitada**” (192. Las negritas son mías); de esta manera, queda abierta la posibilidad de que se repita lo sucedido, pues nuevamente la casa se encuentra solitaria, quizás en espera de una nueva inquilina para convertirla Violeta.

Lo anterior conlleva un trayecto cíclico que concede al relato un movimiento constante, como si fuera ajeno al tiempo, y adquiere, por tanto, un matiz mítico al considerar un destino tanto de la vivienda como de su ocupante. Al respecto, menciona Raquel Mosqueda Rivera: “Tal pareciera que se cumplen, un tanto tergiversadas por supuesto, las propiedades físicas de la materia, pues del mismo modo en que «dos cuerpos no pueden ocupar un mismo espacio de forma simultánea», dos personas no pueden detentar el mismo destino”;<sup>207</sup> es decir, Violeta debe desaparecer para que Cristina ocupe su lugar, su identidad y el ciclo vuelva a comenzar. Como se mencionó al inicio de este análisis, parece que la casa tuviera un propósito y se encontrara condenada a repetir la misma historia: “El movimiento circular es perfecto, inmutable, sin comienzo ni fin, ni variaciones; lo que lo habilita para simbolizar el tiempo, que se define como una sucesión continua e invariable de instantes todos idénticos unos a otros”.<sup>208</sup>

Lo incierto del periodo de tiempo que existe entre la presencia de Violeta en la casa y el momento en el que llegan a ocuparla Cristina y su marido, hace que la narración genere más preguntas que respuestas, situación que incrementa su carácter fantástico. No obstante, desde mi lectura, lo anterior pasa a ser secundario cuando, en primer plano, se lleva a cabo una crítica a lo socialmente establecido como “femenino”: el cuento exhibe un escenario “encantador” (cómo una mujer debe ser) que, irónicamente, es capaz y responsable de despojar la vida de

---

<sup>207</sup> Raquel Mosqueda Rivera, *op. cit.*, p. 77.

<sup>208</sup> J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 301.

una de sus habitantes y asignarla a otra. Es decir, el cuento cuestiona y encuentra formas (la metamorfosis) para romper paradigmas.

A pesar de que se ignora qué sucede con Cristina (convertida en Violeta) luego de que huye de la casa de azúcar, el narrador termina la historia, dubitativo, sobre quién fue víctima de quién. En mi opinión, ambas fueron víctimas de la casa, pues parece que la mujer que en ella habite está destinada a adoptar la identidad de Violeta.

Como se mencionó con anterioridad, es dentro de la casa donde los personajes ocampianos inician su revolución; Cristina vive su propia transformación gracias a la *otra* vida que el hogar le hereda. Semejante al caso de “El automóvil”, tanto Cristina como Mirta son mujeres cuya conversión las libera de un sistema estructurado que pretende controlarlas y contenerlas; sin embargo, la protagonista de “La casa de azúcar” no se vuelve un objeto con gran carga simbólica (como Mirta), sino que mantiene su cuerpo, pero renuncia a su propia identidad mental y acoge otra.

La metamorfosis en este relato presenta entonces un carácter metafórico, pues, más allá del elemento fantástico nutrido de la incertidumbre temporal y la ambigüedad con que finaliza la historia, la transformación *per se* es una manera de evidenciar un contexto femenino necesitado de revoluciones: que las mujeres incumplan con modelos instaurados, que se permitan *vivir* otra(s) vida(s), aún con “las dichas y las penas, las equivocaciones y los ciertos”, para volverse, acaso, más libres, más bellas, felices.



Como pudo observarse en cada uno de estos cuentos, la metamorfosis acontecida tiene un sentido metafórico a partir de la información que o bien no se dice explícitamente, o sí se dice,

pero de manera que parezca poco importante, como si estuviera en un segundo plano que no vale la pena considerar, pero que, al final, conlleva un mensaje y un motivo.

A lo largo de los dos primeros cuentos, los hombres se transforman en plantas por causas muy dispares. En el primero de ellos, la conversión parece encontrar su justificación en el hecho de haber “mutilado” a otros árboles en otros tiempos; la mención a las leyes pitagóricas es acaso lo que otorga una reinterpretación al proceso metamórfico del personaje: lo que por momentos parecía una represalia, al final del relato parece más bien una nueva oportunidad. En el segundo relato, el sentido de la metamorfosis del personaje se visibiliza cuando es capaz de sentir la compañía, que antes no le había sido otorgada, de la naturaleza. Mientras, para Cristina, el fin de su conversión tiene relación con la libertad que, de forma inesperada, le es (im)puesta.

Tanto el jardinero de “Sábanas de tierra” como el narrador de “Hombres animales enredaderas” pierden por completo su identidad (a diferencia de los otros ejemplos analizados en el presente trabajo, donde se conserva la identidad mental). En los casos de transformación vegetal, los protagonistas no sólo pierden su forma física, sino también todo el conjunto de pensamientos y experiencias que los hacían *ser* quienes *eran*. Es decir, su transformación es completa (puesto que se pierden ambas identidades: mental y corporal) y eso las vuelve las más violentas.

Por su parte, “La casa de azúcar” se proclama, nuevamente, como un relato único dentro de este trabajo, pues, a diferencia de todos los demás, la pérdida de identidad manifestada se presenta solamente en el plano mental. Al no modificar el cuerpo, pero sí la psique de su personaje, Silvina Ocampo expone una historia con propuesta: si en la tradición clásica —así como se revisó en el apartado “De dioses humanos”— la metamorfosis consistía en variar de cuerpo, ella sugiere otro tipo, quizá uno más apropiado para el Nuevo modo fantástico donde

está enmarcada: se trata de aquél donde la forma física se conserva, pero la consciencia es la que se altera.

El sentido que tienen estos tipos de metamorfosis, nuevamente, está vinculado a una necesidad de cambio que, al mismo tiempo, se relaciona con la idea metafórica de la evolución constante y el cambio inevitable.

## CONCLUSIONES

### La narrativa de Silvina Ocampo como una distinta aproximación a la realidad

Como se ha revisado, a lo largo de su vida, Silvina Ocampo destacó, aunque su propósito era no hacerlo. Sus influencias literarias y filosóficas, así como su inclinación hacia el dibujo, además del contacto que tuvo con ciertos personajes del mundo intelectual y artístico, hicieron de ella una escritora excepcional.

La autora de *Viaje olvidado* logró una simbiosis entre escritura y pintura que la caracterizó durante toda su carrera literaria. Tal peculiaridad se encuentra en diferentes niveles de su obra: desde el título de varios de sus cuentos, hasta la presentación de imágenes donde el color, brillo y texturas se vuelven protagonistas. Las transformaciones dentro de su poética dan cuenta de lo anterior. En repetidas ocasiones, Silvina Ocampo presenta el cambio de un cuerpo que deja de *ser* para convertirse en otro, a través de descripciones con gran fuerza expresiva, basadas en un lenguaje pictórico. Gracias a que la escritora consigue producir un efecto sensorial en quien se acerca a sus textos —es decir, explota el recurso de la hipotiposis— el lector puede experimentar la conmoción de aquél que observa la metamorfosis o de quien la padece.

Dotada de una increíble sensibilidad plástica, la narradora rioplatense, encontró en la dimensión de lo fantástico un medio para concretar su diferente forma de aproximarse a la realidad. Alejada de los propósitos que perseguían sus contemporáneos, la autora de *Autobiografía de Irene*, se distinguió por desarrollar una poética mucho más personal e íntima. Abordó temas que la inquietaban como la memoria, el amor, lo perverso, el cambio y la transformación, pero su fórmula para encararlos fue distinta, transgresora.

Aunque lo fantástico en su obra se percibe como *normal*, esto no se vuelve, en algún sentido, estable, sino lo contrario: la literatura de Silvina Ocampo es, en principio, inquietante.

Pone en entredicho una realidad en apariencia ordinaria —similar a la que rodea al lector—, en la que suceden eventos insólitos, pocas veces concluidos, otorgando en el receptor la resolución de sus historias. Con esto, cumple una de las características del Nuevo modo fantástico: el compromiso interpretativo.

Dentro de esta dimensión de lo extraordinario, surge la metamorfosis, como una vía para exponer y problematizar el concepto de identidad. Los cuentos que presentan transformaciones van más allá de la anécdota. Ya sea de forma evidente o no, lo cierto es que la autora argentina insiste en mostrar procesos de cambio con sus personajes. Así, Silvina Ocampo recurre a niños-adolescentes, humanos que se vuelven objetos, objetos capaces de transformar a humanos, etcétera, que no logran conciliar con el contexto que se les presenta, ya sea como consecuencia de sus propios actos, o como víctimas de la *vida* que les ha sido otorgada. Representan, en efecto, el cambio natural que el ser humano sufre todo el tiempo, pero las maneras y los entornos en los que se suscitan, implican sentidos diversos; desde mi punto de vista, pueden ser leídos a partir de relaciones míticas, simbólicas o metafóricas.

A partir de dicha categorización, los cuentos “Isis”, “El rival”, “El automóvil”, “La mujer inmóvil”, “Sábanas de tierra”, “Hombres animales enredaderas” y “La casa de azúcar”, muestran el cambio de identidad de sus personajes. Éste se define según el grado de conversión. Es decir, se presentan personajes cuya identidad mental permanece y sólo se transforma su identidad corporal, o viceversa. Inclusive, existen casos en los que tanto la mente como el cuerpo de los protagonistas son desplazados hasta el grado de convertirse en *otro*, de tal suerte que las metamorfosis pueden ser más o menos violentas, según el grado de renovación.

De esta manera, los dos primeros casos, correspondientes a una metamorfosis mítica, materializan una manera de expresar su cualidad divina. Tanto Isis como el rival se transforman en cuerpos animales, pero sus conciencias se mantienen intactas; de manera que sus

alteraciones no se perciben precisamente violentas, sino como parte de su naturaleza híbrida. A diferencia de las metamorfosis míticas, las protagonistas de las conversiones simbólicas no poseen una cualidad divina que les permita modificarse voluntariamente, sino que encuentran en sus cambios la representación de algo *no dicho*. Tanto Mirta como la joven que termina siendo una estatua-sirena, comparten metamorfosis que, al concluir en objetos, simbolizan cosas distintas. Aunque ambas conservan su identidad mental, en el primer caso, la protagonista de “El automóvil” parece conciliar con su nuevo cuerpo, mientras que para el personaje de “La mujer inmóvil” su cambio corporal no parece congeniar con su propia conciencia.

Por su parte, el jardinero de “Sábanas de tierra” y el protagonista de “Hombres animales enredaderas” concretan su transformación al momento de convertirse al reino vegetal. Pese a modificar sus cuerpos y mentes, los personajes de estos relatos no manifiestan problemas con su identidad final. Junto con Cristina (“La casa de azúcar”) —cuyo cambio de identidad se presenta exclusivamente en el plano mental— figuran dentro del espectro metafórico. Estas tres historias exponen protagonistas que olvidan *quienes fueron*, y representan, irónicamente, la forma menos violenta de metamorfosis: en los relatos ocampianos, la pérdida de memoria, por indeseable que parezca, implica una nueva oportunidad.

Con lo anterior, puede advertirse que el tema tratado en el presente trabajo es tan diverso como complejo. Aunque los cuentos incluidos de la escritora argentina giren en torno al eje de la metamorfosis, cada uno de ellos la experimenta de forma diferente; conjugan, en mayor o menor medida, características míticas, simbólicas y metafóricas. Es decir, si bien este proyecto se ha ocupado de presentar una categorización —según el carácter que prolifere, desde mi perspectiva— para el análisis de los relatos, lo cierto es que éstos son una suerte de textos híbridos, en los que resulta imposible aislar lo mítico de lo simbólico y de lo metafórico (lo cual evidencia la riqueza literaria de su autora).

A partir de la inestabilidad iniciada desde el nombre (o carencia del mismo) de sus personajes, Silvina Ocampo expone relatos donde lo extraordinario cobra sentido. Sus metamorfosis, como bien ha apuntado Belén Izaguirre Fernández, “pueden ser causales o no, buscadas o no y raras veces odiadas”,<sup>209</sup> reafirmando la necesidad de cambio que acaso turbó la mente de la autora y representó a través de imágenes con extraordinaria belleza visual, que no serían posibles sin la sensibilidad léxica que también la caracterizó.

Uno de los grandes aportes que me ha dejado este proyecto es poder vislumbrar los alcances del tema metamórfico en la poética de Silvina Ocampo. Sin bien al principio pensé que éste se vería reducido al nivel del texto, conforme fui avanzando noté su presencia en otras dimensiones. Como se revisó, enmarcada dentro del Nuevo modo fantástico, la autora argentina requería un lector participativo, pero también me resulta incuestionable su compromiso como creadora, particularidad advertida en esa otra esfera de la transformación: la de su propia obra. Es decir, la literatura ocampiana es, ante todo, una literatura propositiva que sugiere una manera de leer distinta.

Inicié este trabajo exponiendo los motivos por los cuales me he inclinado hacia el tema metamórfico. Definitivamente, lo finalizo con un panorama un poco más amplio de lo que ha estado rondando en mi cabeza desde la infancia: ¿qué implica convertirte en otro?

Pienso también en todo lo que he aprendido en este proceso. De alguna manera, ahora concluyo que busqué trabajar este tema para poder entenderme mejor y experimentar mi propia transformación: jugando a las mariposas, se vuelve uno mariposa.



---

<sup>209</sup> Belén Izaguirre Fernández, *op. cit.*, p. 234.

## **Bibliografía**

- APULEYO. *El asno de oro*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1970.
- AQUILES, Richard. *Elementos de botánica*. Barcelona: Imprenta de José Rubió, 1837.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1985.
- BATAILLE, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2010.
- BIOY Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Madrid: Alianza, 1972.
- \_\_\_\_\_, BORGES, Jorge Luis y OCAMPO, Silvina (Ed.). *Antología de la literatura fantástica*. México: De Bolsillo, 2014.
- CASTRO Díez, Asunción. *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. España: Universidad de Castilla- La Mancha, 2008.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- DESCARTES, René. *El discurso del método*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2004.
- ENRIQUEZ, Mariana. *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- GILBERT, Scott F. *Biología del desarrollo*. México: Editorial médica panamericana, 2005.
- GÓMEZ Goyeneche, María Antonieta. *Identidades trastocadas*. Vol. 1. Santiago de Cali, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle, 2011.
- HOFMANN, Albert, EVANS Schultes, Richard. *Las plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*. México: FCE, 1982.
- JAUSS, Hans R. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid:Gredos, 2013.
- JITRIK, Noé (Dir. de obra). *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*. Vol. 9. Dir. de volumen, Sylvia Saítta. Argentina: EMECÉ editores, 2009.

- JUNG, C.G., Kerényi, Karl. *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del niño divino y los misterios eleusinos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.
- KAFKA, Franz. *La metamorfosis y otros relatos*. España: Editorial Planeta, 2010.
- KING, John. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. México: FCE, 1989.
- KOESTLER, Arthur. *Los sonámbulos*. México: CONACyT, 1981.
- MARCHESE Angelo, Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1989.
- MONOD Becquil, Aurore, Galinier, Jacques. *Las cosas de la noche. Una mirada diferente*. México: CEMCA, 2016.
- MOSQUEDA Rivera, Raquel. *Cuatro narradores hacia el otro*. México: UNAM, 2013.
- OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos*. Vol. I. Buenos Aires: EMECÉ, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos completos*. Vol. II. Buenos Aires: EMECÉ, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Las reglas del secreto*. Matilde Sánchez (Ed.). Buenos Aires: FCE, 1991.
- OVIDIO. *Las metamorfosis*, México, Porrúa, 2013.
- PEZZONI, Enrique. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 1998.
- PLATÓN. *Diálogos*. México: Austral, 2017.
- POUND, Ezra. *El ABC de la lectura*. Miguel Martínez-Lage (Trad.). Madrid: Ediciones Fuentetaja, 2000.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española (Manual)*, 2010.
- ROAS, David (Comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.
- SÁENZ, Olga. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México: UNAM, 1990.

SARDIÑAS, José Miguel (Ed.). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Literatura, 2007.

SARDUY, Severo. *Obra completa*. Vol. II. México: FCE, 1999.

SCHULMAN, Ivan A. *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid: Gredos, 1970.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos pragmáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Silvia Delpy (Trad.). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.

ULLA, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatán, 2003.

URBAN, Wilbur Marshall, *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. México: FCE, 1979.

VIDAL DE BATTINI, Berta Elena. *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*. Tomo VIII. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1984.

WILKINSON, Richard H. *Todos los dioses del antiguo Egipto*. Madrid: Oberon, 2003.

ZAVALA Medina, Daniel. *Borges en la conformación de la Antología de literatura fantástica*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2012.

## **Hemerografía**

*Sur*, No. 42, año VIII, 1938.

ALEJOS García, José. “Identidad y alteridad en Bajtín” en *Acta poética*, No. 1, Vol. 27, 2006.

AMÍCOLA, José. “Silvina Ocampo y el arte de la adivinación como epítome de la escritura de la mujer” en *Alp*, No. 1, 1996.

BUISEL, María Delia. “Presencia de Venus en la lírica horaciana” en *Auster*, No. 1, 1996.

DEI CAS, Norah. “La Creación autobiográfica de Silvina Ocampo o lo obvio y lo obtuso del cuento fantástico” en *América: Cahiers du CRICCAL*. Número temático *Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, No. 17, 1997.

FERNÁNDEZ, Teodosio. “Del lado misterioso: los relatos de Silvina Ocampo” en *Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, No. 16, 2003.

FLORES Durán, Iri M. “Apropiación mágico-religiosa del medio ambiente natural. Los nahuales, sabios con el poder de transformarse en animal” en *Gazeta de Antropología*, No. 22, artículo 4, 2006.

GARCÍA, Elisa. “La religión griega: Dioses y hombres: santuarios, rituales y mitos” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, No. 19-20, 2006-2007.

GARCÍA, Mariano. “Pasiones metamórficas: La transformación en algunos relatos inéditos de Silvina Ocampo” en *Revista de Filología Hispánica*, No. 24, 2008.

\_\_\_\_\_. “Laberintos y metamorfosis: estéticas en tensión en Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo” en *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Vol. 1, 2009.

GÓMEZ García, Pedro. “El ritual como forma de adoctrinamiento” en *Gazeta de Antropología*, No. 18, artículo 1, 2002.

GONZÁLEZ, Carlos Mario. “El pensar y la soledad” en *Revista Colombiana de Psicología*, No. 5-6, 1997.

LLORENTE, María Ema. “La visualización como vehículo de la comunicación poética” en *AdVersus*, XIV, 32, junio 2017.

LOUIS, Annick. “Definiendo un Género. La Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges” en *Nueva revista de filología hispánica*, t. 49, No. 2, 2001.

MARÍN Ceballos, María Cruz. “La religión de Isis en «Las metamorfosis» de Apuleyo” en *Habis*, No. 4, 1973.

MOLLOY, Sylvia. “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo” en *Lexis*, Vol. II, No. 2, Princeton University, 1978.

MOLTENI, Agostino. “La envidia de la gracia ajena y sus implicaciones para la vida cristiana” en *Theologica Xaveriana*, Vol. 61, 172, julio-diciembre 2011.

MONTENEGRO, Celina. “La Deforestación y Degradación de los Bosques Nativos” en *Idia XXI*, Vol. 5, No. 8, julio 2000.

MONTES DE OCA Nava, Elvia. “La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon en México 1930-1950” en *Convergencia*, No. 32.

PÁRRAGA, Golrohk Eetessam. “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*” en *UNED Revista*, 2009.

PIGLIA, Melina. “Turismo en automóvil en Argentina (1920-1950)” en *Tiempo social*, Vol. 30, No. 2, 2018.

RIVERA, María Elena. “Percepción y significado del color en diferentes grupos sociales” en *Imágen, Revista de la USB*, No. 53, octubre 2001.

SEVILLA Muñoz, Julia, Crida Álvarez, Carlos Alberto. “Las paremias y su clasificación” en *Paremia. Revista digital*, No. 22, 2013.

SOLÉ, Yolanda R. “Correlaciones socio-culturales del uso de *tu/vos* y de *usted* en la Argentina, Perú y Puerto Rico” en *Thesavrvs*, Tomo XXV, No. 2, 1970.

TAIPE Campos, Néstor Godofredo. “Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos” en *Gazeta de Antropología*, 2004, 20, artículo 16. Recurso en línea: <http://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/091115.pdf>

TAYLOR, Charles. “Identidad y reconocimiento” en *Revista internacional de filosofía política*, No. 7, 1996.

## **Tesis**

IZAGUIRRE Fernández, Belén. *La obra narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: confluencias y divergencias con una época*. Universidad de Sevilla, 2017.

RODRÍGUEZ González, Itzel. *Reelaboración de la poética de lo fantástico en El sueño de los héroes de Adolfo Bioy Casares*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

MÉNDEZ García, María. *Simone de Beauvoir detrás de los cuentos de Elena Garro y Silvina Ocampo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

## **Recursos en línea**

ANÓNIMO, “Historia del automovilismo argentino”,  
<https://bbaclub.jimdofree.com/bah%C3%ADa-blanca-y-su-historia-automovilistica->

rese%C3%B1as-varias-automovil%C3%ADstica/rese%C3%B1a-hist%C3%B3rica-del-automovilismo-argentino-automovilismo-argentino/

Fecha de consulta: 28/11/2019

BALLESTER Maroto, María José. “La femme fatale. Un símbolo de poder en la publicidad del siglo XX” en XII Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea.

Fecha de consulta: 25/11/2019

BARRANCOS, Dora. “Los caminos del feminismo en Argentina: Historia y derivas”,

[http://www.vocesenelfenix.com/sites/default/files/pdf/1\\_6.pdf](http://www.vocesenelfenix.com/sites/default/files/pdf/1_6.pdf)

Fecha de consulta: 28/11/2019

PICABEA, Graciela (vocera). “La mujer y el automóvil”,

<http://www.ovilam.com.ar/prensa/Gacetilla-sobre-dia-de-la-mujer.pdf>

Fecha de consulta: 27/11/2019

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española, <https://www.rae.es/>

Fecha de consulta: 21/11/2019

SUÁREZ, Marco Antonio. “Estudio de la soledad como factor de riesgo y/o de protección en la senectud”. Trabajos académicos de la Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel.

Fecha de consulta: 10/12/2019