

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

LICENCIATURA EN LETRAS HISPÁNICAS

**INFLUENCIA DEL SURREALISMO
EN LOS PRIMEROS RELATOS DE SILVINA OCAMPO**

ASESORA: Ana Rosa Domenella Amadio

**LECTORES: Hernán Silva Bahamonde
y Aralia López González**

AUTOR: Jesús Abderrahmán Medellín Chávez

México, Distrito Federal a 17 de noviembre de 2006.

INTRODUCCIÓN

Silvina Ocampo, nuestra autora, ha tenido hasta la fecha mala suerte para ingresar a la bibliografía oficial de los grandes nombres literarios; en Argentina, por ejemplo, omitida tantos años de historias de la literatura nacional, de diccionarios de escritores, de antologías de relatos ...tantos años castigada al olvido por algún motivo indescifrable. Durante su vida Silvina tuvo que soportar la opinión de especialistas indolentes con respecto a su obra, notas lacónicas y juicios estereotipados de parte del crítico en turno. No ha sido así siempre, en ocasiones alguien la ha estudiado con seriedad objetiva. El pequeño defecto es que estos trabajos sólo han rescatado su obra de manera parcial, poniendo énfasis en temas recurrentes en la narrativa de la autora como lo fantástico, la crueldad, el peculiar manejo que hace de los personajes infantiles. Pero contrario a lo que parece, el cúmulo de perspectivas que permiten algunas piezas de la narrativa ocampiana, compleja e inquietante, no se agota ahí.

¿Por qué ha sido menospreciada? Rara vez la identifican por su propio talento como escritora y es más frecuente que lo hagan por su relación con las personalidades que la rodearon –cuyos nombres no citaré aquí–, deslumbrantes personalidades que de una u otra manera han ayudado a construir ese muro de silencio en torno a nuestra discreta autora.

Para ejemplo, tengamos en cuenta cómo después de publicar la *Antología de literatura fantástica* (1940) junto con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (quienes impulsaban una literatura de corte fantástico), claramente se ha polarizado el trato que su obra recibe de parte de los contados especialistas que se han sentido atraídos por ella. A esto sumemos que la obra narrativa de Ocampo no recibió una difusión adecuada, sino hasta muy recientemente, a partir de que la editorial Emecé

publicó sus cuentos completos¹. Todo ello nos brinda un panorama por medio del cual nos explicaremos el arrinconamiento sufrido por nuestra autora.

En el caso de *Viaje olvidado* (1937), libro con que inicia su obra narrativa, publicado en un momento histórico hostil a los temas que desarrolla y escrito por una mujer que, al decidirse por la narrativa, desafía el género literario permitido para las mujeres de su época, las críticas adversas que contestaron su publicación han marcado claramente una percepción según la cual, hasta muy recientemente, se tiende a menospreciar este interesante libro, catalogándolo como representante *defectuoso, incompleto, malogrado*, de la obra de Silvina Ocampo. Un primer libro difícil de conseguir pues su primera reedición se dio hasta 1998 y a ello se debe en gran medida que los críticos tengan una noción fragmentaria y oscura del texto ...y en ocasiones ni siquiera eso pues hay casos de especialistas que al establecer una cronología de su obra olvidan incluir *Viaje olvidado*. Sin duda estas circunstancias han devaluado la percepción de la propuesta narrativa contenida originalmente en la obra.

Es muy importante mencionar que de la poca crítica existente no toda ha sido adversa a *Viaje olvidado*: hay un sector que ha detectado cierta vena vanguardista en el libro de Ocampo; sin embargo esto no ha sido a detalle. De aquí brota el tema de la presente investigación: supongamos por un momento que la narrativa de Ocampo – en particular este primer libro- está íntimamente relacionada con la creación artística de vanguardia; lo cual no sería demasiado raro si tenemos en cuenta que el estrépito vanguardista hispanoamericano también se da en las primeras décadas del siglo XX, antecediendo la publicación del libro. En particular, nos importa insistir en la relación entre estos primeros relatos de Ocampo y el surrealismo. Al hablar de surrealismo es importante aclarar que un gran sector de la crítica lo identifica exclusivamente con el

¹ Cfr. Infra, p. 11.

automatismo propuesto por Breton y cómo ello resulta un estigma inevitable y un error que aclararemos más adelante.

Nuestro objetivo, acotado, es demostrar que *Viaje olvidado* (1937), primera obra de Silvina Ocampo, posee elementos que lo relacionan con técnicas y temas afines al surrealismo.

La investigación está dividida en cuatro capítulos: durante el primero, presentaremos a nuestra autora por medio de un recuento biográfico y bibliográfico para después poder esbozar con claridad los principales caminos que acercan sus relatos a la vanguardia; luego un balance de la discusión crítica suscitada por *Viaje olvidado* en el momento de su publicación y un seguimiento hasta la fecha actual de lo que ha comentado la crítica especializada acerca del libro. En el segundo capítulo nos enfocaremos a los aspectos históricos y culturales, tanto de la segunda década del siglo XX en Argentina, efervescente de experimentación vanguardista, como de la tercera década para contextualizar la primera edición de *Viaje olvidado* (1937) y así comprender cómo fue recibida la obra. En el capítulo tres, a partir de un recuento de los conceptos y temas esenciales del surrealismo iniciaremos el análisis de los relatos para determinar también las técnicas y los temas elegidos por Ocampo en su elaboración y hacer explícita la relación que pudieran tener con el movimiento de vanguardia. Finalmente en el capítulo cuatro nos encargaremos de identificar las maneras en que la cuentista entra en contacto, de una manera más oblicua, menos evidente, por medio de sus relatos con otros aspectos característicos del surrealismo.

En estos dos últimos capítulos trabajaremos a partir del análisis de aspectos narrativos y motivos recurrentes en los relatos para luego compararlos con recursos y temas identificados como característicos del movimiento de vanguardia y comprobar si se relacionan de manera pertinente.

El objetivo de este trabajo es contribuir a la apertura de senderos que faciliten el acceso a la obra de Ocampo relegada por distintas razones. Al revalorar literaria e históricamente la propuesta contenida en *Viaje olvidado*, también se busca impedir que aquellas primeras y escasas opiniones críticas sigan heredando a los investigadores actuales, interesados en la obra de Silvina Ocampo, una percepción tan sesgada de su primer libro.

CAPÍTULO 1. La autora y su obra

1.1.- Biografía y bibliografía²

Era una mujer que, nacida para central, aparecía de presencia recoleta, en papel sesgado, como si trabajara una versión voluntaria, y calculada por tanto, del poder detrás del trono.

Danubio Torres Fierro hablando de Silvina Ocampo.

Extraña, distante, difusa, como personaje de alguno de sus relatos, así fue la presencia pública de Silvina Ocampo (1903-1993), quien evitó entrevistas periodísticas, conferencias y apariciones públicas en la medida de lo posible.³ Proclive a apartarse del medio cultural argentino de la época,⁴ cultivó a su alrededor esta imagen desenfocada de sí misma que ha dificultado la difusión y el estudio de su obra. A menudo aparece ante la crítica como en segundo plano, siempre reconocida más por sus vínculos con otras figuras literarias que por su propio trabajo como poeta y escritora de relatos cortos: Victoria, la mayor de sus hermanas, se labró un lugar en la literatura hispanoamericana al introducir la cultura europea a las letras argentinas a través de su revista y casa editorial *Sur*. El esposo de Silvina, Adolfo Bioy Casares, ganó fama internacional como novelista y su amigo mutuo, Jorge Luis Borges, ha sido llamado la figura literaria hispanoamericana más sobresaliente del siglo veinte; entonces no es raro que asociada a ellos, celebridades que siempre han recibido un trato fastuoso de parte de la crítica, la imagen excéntrica y secreta de Silvina Ocampo parezca empequeñecer. Tampoco es gratuito que aún hoy, al hablar del grupo de escritores reunidos en torno a *Sur*, nuestra cuentista permanezca como la menos conocida.⁵

² Para la mayor parte de esta nota biográfica me baso en la información que aparece en el artículo de Melvin S. Arrington. "Silvina Ocampo", publicado en Diane E. Marting (Ed.). *Spanish American Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*, Greenwood Press, New York, 1990, pp. 360-362. Me parece que este trabajo es el más completo al respecto, sin embargo lo complementaré con nueva información, indicando siempre, con notas a pie de página, la procedencia de ésta.

³ Cfr. Patricia N. Klingenberg. *Fantasies of the feminine. The short stories of Silvina Ocampo*, Associated University Presses, USA, 1999, p. 13. Noemí Ulla también comenta al respecto, cfr. "Prólogo", en *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Ediciones del Valle, Buenos Aires, pp. 12-13.

⁴ Matilde Sánchez, "Prólogo", en Ocampo. *Las reglas del secreto. Antología*, FCE, Buenos Aires, pp. 7-8.

⁵ Tal vez valga la pena recordar aquí el comentario que John King hace al respecto de la labor de difusión cultural que Victoria Ocampo lograría con la revista *Sur* durante la década de los treinta: "Sin embargo,

Silvina Inocencia María Ocampo de Bioy,⁶ nació en Buenos Aires el 21 de julio de 1903,⁷ hija de Manuel Silvino Ocampo y Ramona Aguirre, fue la más joven de sus hermanas; al respecto ella misma comentó en alguna ocasión que: “[...] al ser la menor de seis hermanas, todas ellas espléndidas, temía no ser más que un etcétera”.⁸ La familia Ocampo cuenta entre sus ancestros con algunos de los personajes fundadores de Argentina, fue próspera y acaudalada al grado de vacacionar varios meses del año en Europa transportando cantidades descomunales de equipaje, alquilando hoteles enteros o departamentos en los barrios más elegantes, e incluso llevando consigo hasta a los animales que les servían de alimento durante el viaje.⁹ Esa riqueza permitió que las Ocampo tuvieran oportunidades educativas fuera del alcance de la mayoría¹⁰ y gracias a las institutrices inglesas y francesas pudieron adquirir fluidez en estas dos lenguas, además de su nativo español;¹¹ tal vez un exceso de fluidez que terminó convirtiendo al idioma español en algo extraño, como confiesa la cuentista argentina: “En este idioma (el español) las frases me salían gramaticalmente incorrectas y tenía que darlas vuelta, porque mis lecturas fueron primero inglesas y francesas. Me costó mucho escribir en

sus acciones siempre se verían con desconfianza, pues era una mujer en un mundo de hombres”, John King. *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, FCE, México, 1989, p. 22. A Silvina seguramente le pasó lo mismo casi toda su vida. Matilde Sánchez señala que hay en Silvina Ocampo: “[...] un tono literario personal que otras escritoras, incluso Victoria [Ocampo], han desdeñado, para componer el relato menor femenino en el Río de la Plata”. *op. cit.*, p. 8.

⁶ En Jovita Iglesias y Silvia Renée Arias. *Los Bioy*, Tusquets, Barcelona, 2003 (1ª ed. en Col. Fábula), p. 19. Este es el nombre completo de Ocampo de acuerdo a Jovita Iglesias de Montes, ama de llaves, confidente y amiga del matrimonio Bioy durante muchos años.

⁷ Cfr. Klingenberg, *op. cit.*, p. 13.

⁸ Silvina Ocampo, cit. por Ernesto Schoo en “Azúcar por los bordes”, *Laberinto. Suplemento Milenio Cultural*, sábado 19 de julio de 2003, México, p. 4.

⁹ King, *op. cit.*, pp. 48-49.

¹⁰ Sin embargo esto no significó que todo fuera perfecto, el periodista Ernesto Schoo comenta acerca de la niñez de Silvina que: “[...] no fue todo lo feliz que cabría suponer [...] Refugiaba sus penas en el cuarto de plancha donde, ávida sin saberlo, oía y retenía para siempre la conversación de las mucamas y las cocineras. De ahí le vino ese oído perfecto para el habla común, y la facilidad de comunicación con personas de todas las capas sociales, de todos los oficios”, Schoo, *op. cit.*, p. 4.

¹¹ Recordemos lo anotado por John King: “Su educación, en el hogar, organizadas por varias institutrices, hacía hincapié en el dominio de la lengua extranjera [...] El español era el idioma de la barbarie: las Ocampo aprendieron francés como lengua materna”, *op. cit.*, p. 48.

español, siempre la formación de la frase en mí era incorrecta”.¹² Silvina Ocampo mostró su predilección hacia el dibujo y la pintura desde muy temprana edad y al cumplir 20 años estudió brevemente en París con Giorgio de Chirico y Fernand Léger;¹³ posteriormente compartió estos intereses con la hermana de Borges, Norah, quien fue también una apasionada pintora. En 1927, la revista *Martín Fierro* publicó algunos de sus dibujos para ilustrar un escrito de Jorge Luis Borges, sin embargo, Ocampo no conoció a Borges sino hasta 1934, el mismo año en que conoció a Adolfo Bioy Casares. A los 37 años se casa con Bioy, once años menor que ella. En una entrevista otorgada a Klingenberg, en marzo de 1980, Ocampo relata el escándalo que hizo su familia cuando ella decidió irse a vivir con Bioy a la finca de éste, “Rincón Viejo”, antes del matrimonio;¹⁴ finalmente Ocampo y Bioy se casaron en 1940 en el pequeño suburbio de Las Flores, con Borges como padrino.

El precoz interés de Ocampo por la literatura revela predilección por los modelos franceses y esto puede explicarse tanto por los viajes anuales de su familia a Europa como por su exposición a la cultura francesa cuando fue estudiante de arte en París. Su carrera literaria comenzó con la publicación del relato “La siesta en el cedro”, en 1936;¹⁵ al año siguiente la editorial *Sur* publica su primer libro: *Viaje olvidado*, colección de historias cortas que señalan su interés en la literatura de vanguardia.

¹² Cit. en Ulla. “Prólogo”, en Ocampo. *Viaje Olvidado*, Emecé, Buenos Aires, 1998, p. 12. Esta revelación de Ocampo coincide con lo que Noemí Ulla ha anotado acerca de su primer libro: “Algún uso incorrecto de las preposiciones, un léxico que no encontraremos en lo sucesivo, algunas construcciones sintácticas forzadas”, cfr. *Ibíd.*, p. 11. A Victoria Ocampo le pasó igual, Cfr. King, *op. cit.*, p. 48.

¹³ Cfr. Klingenberg, *op. cit.*, p. 14. Matilde Sánchez aclara que Silvina: “hasta los treinta años solo pensaba en dedicarse a la pintura. Escribir será una elección de madurez”. Sánchez. *op. cit.*, p. 7. Al respecto es interesante la reconstrucción irónica que Silvina hace de su propia vida en una entrevista con Danubio Torres Fierro: “En los primeros tiempos de mi vida desde los siete años me dediqué, o más bien me dedicaron, a la pintura y al dibujo [...] Alguien declaró en la casa, en los comienzos de mi carrera como pintora, que yo era una gran artista: había calcado un caballo muy mal y creyeron que era un dibujo original mío”, en *Plural* 50, vol. V, n° 2, noviembre de 1975, México, p. 59.

¹⁴ Klingenberg, *op. cit.*, p. 14-15.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 17. Posteriormente la autora aclaró la gran importancia que este oficio tenía en su vida: “He puesto todo lo que tengo en lo que he escrito. Porque para mí escribir es lo más importante que me ha sucedido”, Ocampo. “Me iré con los que aman”, en *Laberinto. Suplemento Milenio Cultural*, 19 de Julio de 2003, México, p. 3.

La colaboración editorial de Ocampo con Bioy y Borges resultó en la publicación de dos obras de gran influencia, a principios de la década de los cuarentas: la ya citada *Antología de literatura fantástica* (1940) y la *Antología poética argentina* (1941).¹⁶ Además publicó varios volúmenes de poesía en esa misma década, comenzando con: *Enumeración de la patria* (1942); le siguió un trabajo dedicado a Bioy: *Espacios métricos* (1945), el cual ganó el Premio Municipal de Poesía el mismo año; *Los sonetos del jardín* (1946)¹⁷ y *Poemas de amor desesperado* (1949). Durante este periodo también colaboró con Bioy para producir una novela de detectives: *Los que aman, odian* (1946) y publicó un nuevo volumen de relatos: *Autobiografía de Irene* (1948).

En la década de los cincuentas publicó *Los nombres* (1953), libro por el cual ganó el segundo lugar en el Concurso de Poesía Nacional de 1953. En 1954 Ocampo publicó *Pequeña antología*, volumen que contenía selecciones de sus tres primeros libros de poesía; un drama en verso, *Los traidores* (1956), escrito en colaboración con Juan Rodolfo Wilcock y otra colección de relatos: *La furia y otros cuentos* (1959).¹⁸

La primera publicación de Ocampo durante los sesentas fue *Las invitadas* (1961), obra que aseguró su reputación como escritora de relatos cortos; este libro contenía cuarenta y cuatro cuentos y fue el más extenso que publicó, seguido al año siguiente por el volumen de poemas *Lo amargo por lo dulce* (1962), el cual ganó el

¹⁶ Es importante subrayar la gran influencia de Borges en este período, Ulla nos dice al respecto que: “La sintaxis, el cuidado léxico, el llamado a la colaboración del lector, componen una poética tan semejante a la de Jorge Luis Borges, que se puede registrar como una estética de grupo que Silvina Ocampo no sólo comparte con Adolfo Bioy Casares, sino con José Bianco y Juan Rodolfo Wilcock. Es la estética que se asume con conciencia literaria, quizá discipular en esta escritora hasta bien entrados los cincuenta”, Ulla. “Aproximación a Silvina Ocampo”, en *Invenciones...*, p. 36.

¹⁷ Schoo, *op. cit.*, p. 4.

¹⁸ Según Noemí Ulla, durante la década de los cincuenta Ocampo: “[...] inicia un camino signado por cierta errancia estética [...] donde la crisis y la tensión por la pérdida cultural voluntaria de un modelo de escritura (Jorge Luis Borges) [...] se explicita como en ningún texto anterior”, este período culmina con la creación por parte de la autora de un “metalenguaje” que combina estilización y parodia y el resultado de este nuevo lenguaje es la colección de relatos *La Furia y otros cuentos*. Cfr. Ulla. “Aprox...”, *op. cit.*, p. 36.

Premio Nacional de Poesía. Se edita la selección de relatos *El pecado mortal* (1966), que ya había sido publicada pero que ahora contiene un breve ensayo introductorio de José Bianco en el cual estudia la manera en que Ocampo aborda los temas fantásticos en sus relatos: juegos con el tiempo y el espacio, animación de objetos inanimados, énfasis en lo cotidiano y la aparición de temas relacionados con la sexualidad.

En la siguiente década publicó *Los días de la noche* (1970), cuentos cortos, e *Informe del cielo y del infierno* (1970), otra antología de relatos que incluye sólo uno nuevo. Con la excepción de un libro de poesía, *Amarillo celeste* (1972), los demás trabajos publicados durante este período, breves volúmenes ilustrados que contenían cada uno una sola historia, se enfocaron a una audiencia mucho más joven: *El caballo alado* (1972) y *El cofre volante* (1974) –junto con su secuela *El tobogán* (1975)–. En 1976 se reedita *La Furia*,¹⁹ posteriormente publicó un libro extenso: *La naranja maravillosa* (1977), compuesto por cuentos juveniles; *Las invitadas* se reedita en 1979²⁰ y el mismo año se publican dos volúmenes de poemas: *Canto escolar* y *Árboles de Buenos Aires*.²¹

En 1980 Ocampo comentó que le fue negado el Premio Nacional por ficción de 1979, porque los jueces sintieron que sus historias eran “demasiado crueles”.²² En 1981 publica *La continuación y otras páginas*; en 1984 seleccionó una muestra representativa de su poesía y su narrativa que fue publicada bajo el título *Páginas de Silvina Ocampo, seleccionadas por la autora*, con un extenso estudio introductorio de José Bianco (algunos críticos coinciden en señalar a esta obra como una de las más prácticas para los lectores que no estén familiarizados con los escritos de nuestra autora). Ese mismo año

¹⁹ Schoo, *op. cit.*, p. 4.

²⁰ *Íd.*

²¹ Ulla. *Invenciones... op. cit.*, p. 25.

²² En entrevista con Patricia Klingenberg en marzo de 1980, cit. en Cynthia Duncan. “Double or nothing? The fantastic element in Silvina Ocampo’s “La casa de azúcar”, en *Chasqui*, n° 2 (noviembre), vol. XX, Ted Lyon (ed.), Brigham, 1991, p. 72.

la Fundación Konex le otorgó el Diploma al mérito por su obra cuentística.²³ En 1985 aparecen *Poemas* de Emily Dickinson, traducidos por ella misma, y *Breve santoral*,²⁴ con dibujos de Norah Borges.²⁵ También publicaron las colecciones de relatos cortos *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo* en 1987 y 1988, respectivamente. En 1991 la antología *Las reglas del secreto*, en 1998 la reedición de *Viaje olvidado*, los cuentos completos aparecen editados por Emecé en dos volúmenes en 1999 y 2000 respectivamente²⁶ y, al fin, una selección de *Poesía inédita y dispersa*, en 2001.

Silvina Ocampo se destacó en los círculos literarios de Buenos Aires por muchos años y aunque vio su trabajo traducido a otras lenguas, por alguna razón no recibió el reconocimiento que merecía más allá de las fronteras del Cono Sur. Tal vez debido a la escasez de traducciones de su trabajo al inglés, circunstancia que ha beneficiado con reconocimiento internacional a otros autores hispanoamericanos poco difundidos. También mantuvo su interés en la pintura y ocasionalmente exhibió su trabajo. Es importante recordar que a causa de la posición acomodada que le dio la riqueza familiar se pudo dedicar exclusivamente al mundo de la literatura y el arte, es por esto que no sintió las severas presiones económicas o prejuicios de clase experimentados por otras autoras, particularmente aquellas que debieron trabajar en diversas ocupaciones como medio de vida, por esta razón los temas de sus relatos y sus intereses literarios se diferenciaron considerablemente de otras escritoras que le fueron contemporáneas.

Al final de la vida -en siniestra analogía con la crueldad que empleaba al rematar alguno de sus relatos- Ocampo padeció la enfermedad del Alzheimer²⁷ y, como había

²³ Lily Sosa de Newton. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, 3ª ed., Plus Ultra, Buenos Aires, 1986, p. 450.

²⁴ Ulla, *Inventiones...* op. cit., p. 25.

²⁵ Cfr. Sosa de Newton, op. cit., p. 4.

²⁶ Aunque, en realidad, no son todos los cuentos escritos por Ocampo, pues los editores aclaran que han omitido los que Silvina escribió para niños. Cfr. vol. I, p. 7.

²⁷ Matilde Sánchez comenta sobre esto: "No conocí a la Ocampo en su *chaise longue* [...] la conocí en lo profundo de la vejez, afectada por el mal de Alzheimer [...] disminuida y un poco ausente, parecía ubicua, se la podía encontrar estudiando los gomeros por la ventana, o atravesando un pasillo, siempre

hecho en otras ocasiones, volvió a alejarse pero ahora cayendo de manera profunda, confusa e irremediable en el aislamiento. Y aún cuando esto cimbró el círculo íntimo en el que se desenvolvía, Bioy Casares -su compañero- emprendió la labor de rescatar la obra inconclusa de la autora argentina:

[...] cuando empezó este periodo de su enfermedad tuve que pensar un poco en los papeles de Silvina, encontré que tiene infinidad de cosas, que tiene poemas, desgraciadamente mucho más poemas que cuentos, no porque yo crea que los poemas son inferiores pero porque me gustaría que tuviera cuentos inéditos y eso no tiene. Tiene también obras de teatro.²⁸

El proceso por medio del cual Silvina dejó de ser Silvina fue lento y privado, los amigos cercanos del matrimonio se convirtieron en cronistas involuntarios de la manera en que, inexorablemente, se volvía lejana, borrosa. Tal vez uno de los testimonios más emotivos sea el de Danubio Torres Fierro quien, en un recuerdo póstumo, comenta: “[...] también llegó un día en que Silvina dejó de llamarme. Me enteré, por Adolfo, de que había entrado en un proceso irreversible de decadencia. Ya no la volvería a ver”.²⁹ Efectivamente, Danubio no volvió a verla. Silvina Ocampo falleció el 14 de diciembre de 1993 dejando una obra narrativa compleja, llena de matices seductores, que ha llamado la atención de la crítica especializada sólo hasta relativamente hace muy poco tiempo.

con alguna enfermera”. Tomado de “Centenario de Silvina Ocampo”, en *Los Andes. On line*, [<http://www.losandes.com.ar>], Mendoza, Argentina, publicado el miércoles 8 de octubre de 2003. Fuente consultada el 30 de agosto de 2004.

²⁸ Margorie Agosín. “Entrevista con Adolfo Bioy Casares”, en *Literatura fantástica del Cono Sur: las mujeres*, Educa, San José, 1992, pp. 103. Hay más obra póstuma de Ocampo que no ha visto la luz: en 1987, durante una entrevista con Mempo Giardinelli, comentó: “Fíjate que tengo dos novelas escritas pero no las publiqué. Las dejo para un momento en que ya no las vea, como se deja algo inferior. Y es que son obras muy inferiores”, Giardinelli. “El cuento es superior. ¿no?”, en *Así se escribe un cuento*, p. 127.

²⁹ Danubio Torres Fierro. “Silvina Ocampo. Un retrato parcial”, en *Vuelta*, n° 224, Julio de 1995, México, p. 32.

1.2.- Panorama crítico

En las fotos, en la atención crítica, en las distinciones, en las antologías y en las historias de la literatura argentina, Bioy Casares aparece por lo general en primer plano; Silvina Ocampo, su mujer, escritora también, al costado o desenfocada en el fondo del cuadro.

Graciela Speranza, "La voz del otro: Bioy Casares y Silvina Ocampo".

¿Por qué no se lee la literatura de Ocampo? ¿Por qué no se concede el justo valor a su obra? Bueno, como ya dijimos, a pesar de ser una escritora talentosa se vio eclipsada por los personajes que la rodeaban y menospreciada por los críticos a causa de alguna razón indescifrable. Elsa Drucaroff –como muchos otros críticos recientes- tampoco encuentra una explicación lógica para este desinterés hacia la narradora argentina. Le asombra que, a pesar de la buena calidad de su obra, Ocampo no sea considerada en los diccionarios de literatura argentina;³⁰ también es cierto que existe crítica acerca de su obra pero es muy escasa y podemos decir que en general fue ignorada casi totalmente hasta finales de la década de los ochentas;³¹ además, aún después, cuando al fin fue estudiada, pudo sentirse cierto menosprecio de parte de los especialistas quienes le dedicaron comentarios lacónicos y condescendientes y rehuyeron a señalar las fallas que probablemente advertían en sus relatos, tal vez porque, como anota Drucaroff: "No era cuestión de criticar a la señora de Bioy Casares, a quien el mismísimo [...] Borges elogiaba con fervor, seguramente haciendo gala de caballerosidad y solidaridad con su amigo".³²

La indiferencia hacia una obra como la de Ocampo, complicada y sugerente, llena de matices que nos dicen algo nuevo en cada lectura, fue y sigue siendo injusta.

³⁰ Drucaroff, "Pasos nuevos en espacios diferentes", en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11. *La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires, 2000, p. 462. En particular se refiere al *Diccionario básico de literatura argentina* publicado por Adolfo Prieto en 1968. En la actualidad eso ha cambiado, lo podemos ver por ejemplo en el *Diccionario biográfico de mujeres argentinas* que sí la incluye (Cfr. Supra).

³¹ *Ibíd.*, p. 463.

³² *Íd.* Aún el grupo cercano a Silvina Ocampo tenía reservas hacia su obra, como Bioy Casares revela en una entrevista: "Borges al principio tuvo una cierta incompreensión del estilo de Silvina. Muy pronto se convenció que era extraordinaria y maravillosa, pero quiero decir, de algún modo lo desorientó esa manera de ser", Tomada de Margorie Agosín. "Entrevista con Adolfo Bioy Casares, en *Literatura fantástica del Cono Sur: las mujeres*, EDUCA, San José, 1992, p. 103.

Salvo las escasas críticas a su primer libro de relatos –tema del cual nos ocuparemos en otro capítulo- la narrativa de Ocampo ha sido insistentemente ignorada por los medios especializados y lo que se ha escrito sobre ella es relativamente poco en comparación con los voluminosos materiales críticos dedicados a otros escritores de su generación.

Sin embargo, la crítica existente aunque es limitada aporta lo necesario al ponerse de acuerdo en algo: la insólita y fascinante complejidad que posee la narrativa de Ocampo. Ya en 1959 Juan Carlos Ghiano, al publicar una reseña con motivo de la publicación del libro *La furia y otros cuentos*,³³ habla de la evolución en la narrativa de Ocampo al comparar este nuevo libro con el anterior, *Autobiografía de Irene* (1948), haciendo énfasis en el tránsito de la literatura fantástica a un sentido muy peculiar del realismo, en donde la realidad aparece torcida en su esencia³⁴. Sólo un año después, Eugenio Guasta publica un comentario acerca de los relatos contenidos en *La Furia* (1959). Para este crítico, es clara la perversión de la realidad que presentan los relatos contenidos en el libro, la autora crea una especie de reflejo desfigurado del mundo real.³⁵ Mario A. Lancelotti también reconoce, en un estilo más lírico, que en los relatos de *La Furia* se sugiere una realidad infrecuente:

[...] invenciones tan leves como incisivas [...] por donde cuelan, en horrorosa visión, las acechantes suertes de una realidad a un tiempo inocente y maligna, impávida y letal [...] como si [...] en estos relatos elaborados con la sutil materia del tiempo solo pudiéramos asistir al grave dictado de un recuerdo que es devenir, profecía.³⁶

Los relatos de este libro, en su opinión, transmiten la sensación de “un Buenos Aires sobrenatural, donde conviven la demencia, la espera incierta, los mil estigmas de

³³ Juan Carlos Ghiano. “Silvina Ocampo y su realidad”, en *Ficción*, n° 22 (nov-dic), Buenos Aires, 1959, pp. 66-68. Hay que subrayar que este reconocimiento es tardío, recordemos que nuestra autora inicia su carrera narrativa en la década de los treinta, muchos años atrás.

³⁴ *Ibid.*, p. 66. En este breve recuento bibliográfico hago énfasis en los temas que interesan a mi investigación, pero necesito aclarar que la crítica especializada no se ha limitado a estos, y que la variedad de perspectivas desde las cuales aborda el estudio de los relatos pone de relieve su complejidad implícita.

³⁵ Eugenio Guasta. “La Furia”, en *Sur*, n° 264 (mayo), Buenos Aires, 1960, p. 62.

³⁶ Mario A. Lancelotti. “La Furia”, en *Sur*, n° 264 (mayo), Buenos Aires, 1960, p. 64.

lo absurdo”.³⁷ Graziela de Sola también reseña la publicación de esta obra y determina que los relatos abordan un amplio repertorio de temas entre los que se incluyen: presagios, transmigraciones, exploración de tiempos simultáneos, el sueño y lo no racional, la manipulación y transgresión del espacio y del tiempo. Igual que otros especialistas Sola señala el enrarecimiento de la realidad en los relatos de Ocampo, pero llega a la conclusión de que tal efecto no se debe a un uso de elementos sobrenaturales, sino a un peculiar y estrecho acercamiento a la realidad que termina configurando a esta última de una manera extraña, suprarreal.³⁸ Carlos Horacio Magis, en una obra que busca ser un recuento más o menos exhaustivo de los principales personajes de la literatura argentina, también se refiere -aunque un poco esquemático- a Ocampo:

[...] ha frecuentado además del verso el mundo irreal en *Viaje olvidado*, *Autobiografía de Irene* y *La furia y otros cuentos*, donde lo fantástico es presencia humana. Posee un seguro conocimiento de las letras francesas e inglesas que hace funcionar en sus relatos junto a una técnica superrealista para crear un arte hermético y refinado, y una literatura donde lo fantástico nace de los misterios de la vida psíquica.³⁹

Vale la pena subrayar que por lo menos en el período en que contempla a nuestra autora (entre 1910 y 1960), Magis no reseña a otra mujer;⁴⁰ también notemos que aunque el crítico dedica tres páginas a comentar la obra de Borges, cuando habla de Bioy Casares, Anderson Imbert o Julio Cortázar, emplea una extensión similar de espacio al que dedica para hablar de Silvina.

También Alejandra Pizarnik, tomando como excusa *El pecado mortal*, antología de relatos publicada en 1966, hace un comentario sobre la obra de Ocampo, enfocándose al manejo que la autora hace de la ambigüedad: “Aquí es ‘todo más claro’,

³⁷ *Íd.*

³⁸ Cfr. G. De Sola. “Silvina Ocampo: *La Furia y otros cuentos*”, en *Revista de Literaturas Modernas*, n°2, Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1960, p. 177.

³⁹ Carlos Horacio Magis. *La literatura argentina*, Pormaca, México, 1965, p. 305.

⁴⁰ Norah Lange, Carmen Gándara, Silvina Bullrich son nombres de autoras mencionadas en una nota en la cual Magis enumera autores importantes para comprender la evolución de la narrativa argentina en la época. Es justo decir que entre estos autores también aparecen Onetti, Mujica Láínez, Sábato y otros; por lo tanto no parece haber un prejuicio en especial contra las autoras de parte de Magis.

y a la vez, todo más peligroso. El peligro consiste en que los textos dicen incesantemente algo más, otra cosa que no dicen”.⁴¹ Y establece que una característica esencial de los cuentos es el enrarecimiento de la realidad, su dualidad:

[...] el mundo trivial permanece reconocible, aunque extraño y transfigurado: de súbito se abre y es *otro*, o revela lo otro, pero el pasaje de la frontera es enteramente imperceptible. [...] se traslada al plano de la *realidad* sin haberlo dejado nunca. Asimismo, se traslada al plano de la *irrealidad* sin haberlo dejado nunca.⁴²

La poeta y crítica argentina subraya con esto la predilección de Ocampo por disolver las fronteras entre contrarios, pues en sus relatos es evidente que: “[...] la risa no se opone al sufrimiento; ni el amor al odio; ni la fiesta a la muerte”.⁴³

A principios de los setentas Edgardo Cozarinsky hace una breve y general comparación entre la obra de la narradora y la de Bioy Casares, encontrando bastantes puntos de contacto en las temáticas que abordan como: la construcción circular de los relatos, la eternidad cíclica y los juegos de identidad transferida.⁴⁴ También Carlos Roberto Morán, con motivo de la reedición de *La Furia y otros cuentos*, defiende la obra de Ocampo, la cual le parece una de las más enteras y peculiares de la narrativa argentina y de la autora opina: “[...] sin duda la más sólida cuentista del grupo *Sur* después de Borges”.⁴⁵

Daniel Balderston está de acuerdo en que nuestra autora no ha recibido la atención crítica que merece de parte de sus compatriotas y supone que es a causa de que sus textos violan el decoro y las ideas establecidas concernientes al gusto literario pues, a diferencia de Borges y Bioy que siempre trataron de conservar un sentido de lo apropiado sin importar qué tan fantástico fuera el cuento, Ocampo se suscribe en una

⁴¹ Alejandra Pizarnik. “Dominios ilícitos”, en *Sur*, n° 311 (marzo-abril), Buenos Aires, 1968, p. 91.

⁴² *Ibíd.*, p. 91. El subrayado es mío.

⁴³ *Ibíd.*, p. 94.

⁴⁴ Edgardo Cozarinsky. “Introducción”, en Silvina Ocampo. *Informe del cielo y del infierno*, Monte Ávila, Caracas, 1970, pp. 8-9.

⁴⁵ Cfr. Morán. “Silvina Ocampo. *La Furia y otros cuentos*”, en *Revista Nacional de Cultura*, n° 228 a 231 (enero-junio), año XXVI, CONAC, Caracas, 1977, p. 230.

antiestética en la cual el dolor y el placer, la belleza y el horror, disueltos los límites entre contrarios, se ligan inseparablemente.⁴⁶ Además tengamos en cuenta la hipótesis de Cynthia Duncan, para quien la cuentista, desde el centro de un ámbito patriarcal profundamente exclusivo, llega a subrayar en alguno de sus relatos el derecho de la mujer a ser una entidad independiente, a existir, no en función de otros sino por sí misma;⁴⁷ situación que, por otro lado, coincide con el caso personal de Ocampo quien (como ya mencionamos) constantemente fue definida como escritora en función de las célebres personalidades que la rodearon.

Edgardo Cozarinsky, en 1970, hace la introducción para la antología *Informe del cielo y del infierno*⁴⁸ y también nota el enrarecimiento de la realidad en sus relatos y la predilección por personajes aparentemente “irrelevantes”.⁴⁹ La atención de Cozarinsky se centra en la naturaleza contradictoria de la obra de Ocampo, a la cual se refiere de la siguiente manera:

Esta capacidad para nombrar con inocencia, como por primera vez, aunque con un lenguaje que no disimula su naturaleza cultivada, es una paradoja sólo aparente, pero en ella están implícitas todas esas cualidades contradictorias cuya coexistencia hace tan preciosa e incomparable la obra de ficción de Ocampo.⁵⁰

Silvia Molloy, en el artículo “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”,⁵¹ señala que aun cuando los títulos de algunos cuentos transmiten la impresión de simplicidad, en una lectura más cuidadosa se puede descubrir la verdadera naturaleza de su narrativa: los títulos, con su simplismo exagerado, proveen de una fachada que esconde una esfera íntima, secreta, gobernada por crímenes perfectos y

⁴⁶ En *Revista Iberoamericana*, n° 49, 1983, pp. 743-752.

⁴⁷ Cynthia Duncan. “Double or nothing? The fantastic element in Silvina Ocampo’s “La casa de azúcar”, en *Chasqui*, n° 2 (noviembre), vol. XX, Ted Lyon (ed.), Brigham, 1991, p. 72.

⁴⁸ Edgardo Cozarinsky. “Introducción”, en Silvina Ocampo. *Informe del cielo y del infierno*, Monte Ávila, Caracas, 1970, p. 8.

⁴⁹ Este tema lo abordaremos con más detalle en el capítulo IV.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 13.

⁵¹ Silvia Molloy. “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, en *Lexis*, n° 2, 1978, pp. 241-251.

pecados mortales, una zona donde los elementos míticos, alegóricos y fantásticos, coexisten al lado de lo ordinario; detalles realistas, triviales, y una atmósfera de normalidad funcionan como una pantalla en la cual las aberraciones de los personajes se proyectan. Enrique Pezzoni, en otra reedición de *La furia y otros cuentos*, identifica la transgresión y la ambigüedad como rasgos esenciales de la obra de Ocampo.⁵² Acerca de cómo se crea el ambiente en los relatos, apunta:

[...] Ocampo se demora en un minucioso registro de conductas y modos de hablar que parecen corroborar a cada instante la vigencia, en sus relatos, del orden imperante en el mundo de la llamada normalidad. Pero la curiosidad misma con que destaca y elabora cada detalle, arrancándolo de su contexto [...] lo vuelve anormal, le concede una resonancia imposible de definir, pero siempre ominosa.⁵³

En opinión de Pezzoni los relatos de Ocampo son textos de *sentidos múltiples* que tienden a la anarquía, que transgreden y se evaden de los códigos vigentes en la realidad referencial exterior. También Rosario Castellanos notó en los relatos de la autora argentina el desvanecimiento imperceptible de las fronteras que delimitan espacios contrarios, permitiendo que lo maravilloso y lo terrible no estén escondidos en lo extraordinario sino que permanezcan ocultos en lo inmediato.⁵⁴ Pezzoni, en otro estudio, también se ha referido al encuentro entre opuestos que se da en la obra de Ocampo, insistiendo en el carácter ambiguo de su narrativa: “Sinuoso, envolvente, el texto rechaza un significado fijo, reemplaza una moralidad por la contraria”,⁵⁵ y subraya además la transgresión de los códigos establecidos como una de las características más relevantes. También llama su atención la manera en que la autora crea la ambigüedad

⁵² Pezzoni. “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden”, en Silvina Ocampo. *La Furia y otros cuentos*, Alianza Tres, Madrid, 1982, pp. 9-23. Como comprobaremos más adelante, características afines al surrealismo, que es el tema de nuestra investigación.

⁵³ *Ibíd.*, p. 11.

⁵⁴ Rosario Castellanos. “Silvina Ocampo y el más acá”, en *Mujer que sabe latín*, FCE, México, 1984, p. 150.

⁵⁵ Enrique Pezzoni. “Estudio preliminar” de *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*, Celtia, Buenos Aires, 1984, p. 16.

entre fantasía y realidad por medio del recurso de la primera persona.⁵⁶ Matilde Sánchez, en otra antología, reconoce la tendencia de Ocampo a subvertir o a eliminar las fronteras entre opuestos, opina que en sus relatos: “[...] ejecuta inversiones múltiples y en todos los niveles imaginables”, y afirma que el carácter distintivo de su obra es “[...] la tensión entre [...] el acatamiento de la norma literaria y el ardid para poner en duda su carácter legítimo”. Sin embargo, de manera paradójica, separa esta práctica de cualquier tinte vanguardista y afirma que la obra de Silvina está marcada por “el clasicismo más riguroso”.⁵⁷

Cynthia Duncan, a partir de analizar el relato “La casa de azúcar”, reconoce en Ocampo la tendencia a los juegos de identidades, a enrarecer la realidad y a eliminar los límites entre contrarios:

[...] things are never quite what they seem, identities shift and fragment, everyday reality quietly transforms itself into a nightmare existence, and the distinctions between opposites and extremes tend to blur.⁵⁸

Además apoya sus afirmaciones acerca del relato con algunas nociones de psicoanálisis para demostrar cómo es que el narrador, a partir de miedos y deseos inconscientes, duplica y fragmenta la personalidad de su esposa, además de manipular el discurso femenino al cual no puede acceder, reconstruyéndolo –muy posiblemente sin ser consciente de ello- de una manera simbólica e irracional como si se tratara de un sueño.⁵⁹ Con este análisis, Duncan muestra a ese tipo de narrador que otros críticos han señalado como recurrente en los relatos de Ocampo: un narrador que no comprende lo

⁵⁶ *Ibíd.*, pp. 26-30. Este recurso es un rasgo que seguirá desarrollándose en la narrativa de Ocampo, pero que aparece ya en su primer libro de cuentos, como veremos en el capítulo III.

⁵⁷ Ocampo. *Las reglas del secreto...*, pp. 7-9. Esta afirmación de Sánchez efectivamente corresponde a la práctica literaria de Ocampo después de la década de los cuarenta cuando la influencia del estilo de Borges es notoria en su obra tanto como en la de Bioy Casares, pero no tiene en cuenta las particularidades de *Viaje olvidado*, primer libro de nuestra autora. Pero ya aclararemos esto más adelante.

⁵⁸ Duncan. *op. cit.*, p. 65. “[...] las cosas nunca son completamente aquello que parecen, las identidades cambian y se fragmentan, la realidad cotidiana calladamente se transforma en una existencia de pesadilla, y la distinción entre opuestos y extremos se vuelve confusa”. (La traducción es mía).

⁵⁹ Cfr. *ibíd.*, pp. 67-71.

que está pasando. Además este análisis revela el profundo conocimiento que Ocampo tenía acerca del psicoanálisis.

De cualquier forma parece cierta la afirmación de Elsa Drucaroff acerca de que los lectores de Ocampo sólo se concentran a partir del final de la década de los ochentas y que ello puede comprobarse por la proliferación de estudios académicos y periodísticos acerca de su obra; además toma como punto de referencia de este auge la publicación en 1991 de *Las reglas del secreto*, antología preparada por Matilde Sánchez.⁶⁰

La producción poética de nuestra autora es otro aspecto de su obra que ha sido relegado por los especialistas y, aún cuando el objetivo de este trabajo no es remediarlo, nos parece importante señalar que no existen estudios significativos dedicados al tema.⁶¹

Revisar las opiniones críticas dirigidas a la narrativa de Silvina Ocampo tiene como objetivo hacer notar que su obra, en general, ofrece un campo muy amplio de material de estudio, entre los temas recurrentes podemos destacar la experimentación que hace con la forma y con diferentes niveles de la realidad, su tendencia a mezclar elementos fantásticos con situaciones cotidianas, la transgresión de lo establecido, el enrarecimiento de la realidad, su predilección por personajes excéntricos, marginales la mayoría de las veces, el peculiar trato que les da a los personajes infantiles, narradores en primera persona, la transgresión irónica de lo ordinario, el humor negro, las oposiciones, las contradicciones, la ambigüedad, etc., etc. Sin embargo, a pesar de la rica complejidad de sus relatos, nos encontramos con que estos sólo han sido estudiados parcialmente poniendo énfasis en dos o tres motivos recurrentes: lo fantástico, la

⁶⁰ Drucaroff. *op. cit.*, p. 464.

⁶¹ La excepción son los dos siguientes ejemplos: Helena Percas. "La original expresión poética de Silvina Ocampo", en *Revista Iberoamericana*, n° 38 (sept), vol. XIX, 1954, pp. 283-298; y Juan Carlos Ghiano. "Silvina Ocampo", en *Poesía argentina del siglo XX*, FCE, Buenos Aires, 1957, pp. 211- 214.

crueledad y la peculiar manera en presenta a los personajes infantiles. Queda la idea, como anticipábamos en la introducción, de que la obra de Ocampo no ha recibido aún la atención que merece.

1.2.1.- *Viaje olvidado*, discusión crítica

Como vimos en el apartado anterior, la indiferencia de los medios especializados hacia la obra de Ocampo fue práctica común por muchos años. Esto se acentúa en el caso de su primer libro, *Viaje olvidado* (1937), ignorado por algunos críticos hasta el grado de contar su producción narrativa a partir de *Autobiografía de Irene* (1948).⁶² Este primer libro es el objeto de nuestra investigación, por ello veamos a continuación qué ha dicho la crítica especializada de él.

Viaje olvidado, primer libro de Silvina Ocampo, fue publicado por la editorial *Sur* en 1937 y criticado de manera adversa por su propia hermana Victoria,⁶³ quien se disgustó de manera evidente ante la reinención que Silvina se atrevió a hacer de los recuerdos compartidos por ambas. De acuerdo con Enrique Pezzoni, lo que en realidad molestó a Victoria de los relatos fue su carácter ficcional: “Lo que censura en *Viaje olvidado* es el sesgo antiproustiano: no se inicia el viaje en busca del tiempo perdido, sino hacia el rechazo y la reprogramación: la invención. El orden de lo imaginario”. Victoria censura la manipulación artística que Silvina hace del recuerdo. Esto no es difícil de entender si recordamos que en realidad Victoria Ocampo jamás tuvo predilección por la ficción narrativa (cfr. *Infra*); Noemí Ulla agrega a esto que Victoria:

No puede tomar suficiente distancia, confundiendo su mayoría de edad con un derecho de autoridad literaria sobre Silvina. Desde su

⁶² Es el caso de John King y Leo Pollman. Cfr. King. *op. cit.*, pp. 148-149 y Pollman. *La separación de los estilos. Para una historia de la conciencia literaria argentina*, Vervet-Iberoamericana, Madrid, 1998, p. 90.

⁶³ Victoria Ocampo, “Viaje olvidado”, *Sur*, n° 35 (junio), 1937, cit. en Pezzoni. “Estudio preliminar”, en *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*, Celtia, Buenos Aires, 1984, p. 20. Es importante señalar que este libro, compuesto de 28 relatos, ha sido ignorado olímpicamente por la crítica especializada en la obra de Ocampo, con muy pocas excepciones como veremos adelante.

sitio de hermana mayor, fundadora de la revista *Sur* y de la editorial homónima, Victoria no alcanza a distinguir cuáles son los bordes de los recuerdos familiares que la escritura de Silvina comienza a separar.⁶⁴

En esencia le critica desertar de la tradición, escribir dando la espalda a las modas literarias: “sacarle la lengua a la literatura”,⁶⁵ tal como Victoria la comprende. Sin embargo, a pesar del reproche, la mayor de las Ocampo logra notar características muy importantes en los primeros relatos de su hermana: la fantasía se enlaza con la realidad casi como si fuera la realidad misma y los sucesos fantásticos nunca toman distancia del espacio cotidiano,⁶⁶ los personajes y las cosas se confunden entre sí como en la infancia y hay una atmósfera: “[...] donde las cosas más disparatadas, más incongruentes están cerca y caminan abrazadas, como en los sueños”.⁶⁷ Esta disolución de las fronteras entre los contrarios, este enlace de la fantasía y la realidad que constantemente ha marcado la crítica posterior fue notado en esta primera crítica.

El artículo de José Bianco sobre *Viaje olvidado*, el cual fue publicado el 24 de septiembre de 1937 en *El Hogar*,⁶⁸ fue más benévolo.⁶⁹ Bianco, primero de muchos lectores sagaces de la narrativa de Ocampo, llama la atención sobre el carácter complejo de esos relatos aparentemente simples y sobre su relación con la escritura de vanguardia: “Algunos se acercan al surrealismo, pero en ellos predomina un elemento de autenticidad ausente en las obras de esta escuela literaria”.⁷⁰ Bianco es el primer lector de Silvina que nota el extrañamiento que sus cuentos producen en el lector:

De una manera espontánea, obedeciendo a la ley ingénita de su temperamento, une lo esotérico con lo accesible, y crea una atmósfera libre y poética donde la fantasía, en vez de alejarnos nos aproxima a la

⁶⁴ Ulla. “Aproximaciones a Silvina Ocampo”, en *Inventiones... op. cit.*, p. 31.

⁶⁵ Cit. en Pezzoni. “Estudio preliminar”, en *Páginas de Silvina Ocampo... op. cit.*, p. 20.

⁶⁶ Comentado por Ulla. “Prólogo”, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁷ Cit. por Ulla en “Los caminos de *La Furia*”, en *Inventiones... op. cit.*, p. 236.

⁶⁸ Consultado en Bianco. “Viaje olvidado”, en *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, FCE, México, 1988, pp. 148-149.

⁶⁹ También debemos recordar que al interior del grupo *Sur*, Bianco representa una línea que se enfrenta a los gustos de Victoria Ocampo. Cfr. King, *op. cit.*, p. 150.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 148. Sobre este tema, objetivo de la presente investigación, volveremos más adelante.

realidad y nos interna en ese segundo plano que los años, la costumbre y los prejuicios parecían haber ocultado definitivamente a nuestros ojos.⁷¹

Además Bianco nota la tendencia de Ocampo por subvertir los valores tradicionales de aquello que introduce en sus cuentos y el imperceptible enrarecimiento de la realidad que esto provoca; también señala la capacidad de Ocampo para manejar de manera realista personajes marginales, excéntricos y su predilección por los personajes-niños.⁷² Con ello podemos ver que, ya muy tempranamente, José Bianco identifica el germen de algunas características que se volverán esenciales en la narrativa posterior de Ocampo.

Luego hay un silencio de casi 40 años alrededor de este libro, hasta que en 1981 Noemí Ulla lo rescata comentando rasgos generales de los relatos que contiene: el uso de la primera persona, la ilusión del enunciado autobiográfico, fragmentación, humor e ironía y el uso que Ocampo hace de ellos para subvertir el sentido común.⁷³ Además, identifica amor, crueldad, conocimiento y el poder de lo sobrenatural como temas que, apenas esbozados en esta primera obra, serán recurrentes en su obra posterior; también reconoce la huella de la pintura impresionista en el sistema de nombres de los relatos,⁷⁴ así como la tendencia de Ocampo –más marcada en relatos posteriores– a mezclar prosa y poesía: “[...] escribiendo poemas narrativos como si fueran cuentos, o cuentos como si fueran poemas”.⁷⁵ Finalmente coincide con los críticos anteriores al encontrar en esta

⁷¹ *Íd.*

⁷² *Ibíd.*

⁷³ Cfr. Ulla. “Aproximación a Silvina Ocampo”, en *Inventiones... op. cit.*, p. 31.

⁷⁴ Ulla. “Trayectoria y análisis”, en *Inventiones... op. cit.*, pp. 56-57.

⁷⁵ Ulla. “Los caminos de *La Furia*”, en *Inventiones... op. cit.*, pp. 235-236. Recordemos al respecto las siguientes palabras de Borges acerca de Silvina Ocampo: “es una poeta, una de las más grandes en lengua española, tanto de este lado del océano como del otro. Sus condiciones de poeta exaltan su prosa”, cit. por Carlos Roberto Morán. “Silvina Ocampo. *La furia y otros cuentos*”, en *Revista Nacional de Cultura*, año XXXVI, n° 228-231, Caracas, enero-junio, 1977, p. 231.

colección de relatos la mezcla de fantasía y realidad en espacios que rara vez se apartan de lo cotidiano.⁷⁶

En 1984, Enrique Pezzoni aborda la crítica sobre *Viaje olvidado* en el “Estudio preliminar” que hace para *Páginas de Silvina Ocampo...*, comentando en extenso a los dos primeros críticos –Ocampo y Bianco- y analizando, de manera general, algunos cuentos para demostrar la hipótesis de que a partir de este primer libro los relatos de Ocampo están plagados de “casos de conductas extremas”.⁷⁷

Luego es hasta 1991 que Matilde Sánchez, en su antología *Las reglas del secreto*, vuelve a comentar el libro: “[...] es una colección de cuentos de marcado tono impresionista [...] cuya textura recuerda ciertos relatos de Katherine Mansfield”. En opinión de Sánchez, el libro de Ocampo “[...] narra el trabajo de la memoria [...] cómo se construye la percepción del pasado” y tal tema determina: “[...] el uso intensivo de las más diversas figuras retóricas, que diluyen tramas mínimas, visiones fugaces y ambiguas, casi inasibles”.⁷⁸ Este carácter ‘poético’ de los relatos de *Viaje olvidado* es una constante subrayada de una u otra manera por los escasos críticos que se han ocupado de ellos.

Finalmente, en 1998 Noemí Ulla prologa la primera reedición de *Viaje olvidado*, agregando algunas observaciones interesantes a lo comentado anteriormente: la preponderancia de los personajes femeninos; el manejo de lo coloquial; las influencias vanguardistas;⁷⁹ la fantasía mezclada con la realidad; la manera en que Ocampo narra asociando y –de paso- olvidando la causalidad, técnica peculiar que da la impresión de “desorden en la construcción del relato”.⁸⁰ Tal vez a esto último es a lo que se refiere Bioy Casares cuando comenta que: “[...] realmente, para mí *Viaje olvidado* es un libro

⁷⁶ Cfr. *Ibíd.*, p. 237.

⁷⁷ Cfr. Pezzoni. *op. cit.*, pp.19-26.

⁷⁸ Cfr. Sánchez. “Serie de la crueldad”, en Ocampo. *Las reglas del secreto...*, p. 13.

⁷⁹ Cfr. Ulla. *op. cit.*, pp. 12-14.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 11.

encantador, pero un libro como de un novicio, encantador pero con los defectos de algo novicio”.⁸¹

1.2.2.- La obra de Ocampo y el surrealismo

Que la narrativa de Silvina Ocampo está íntimamente relacionada con la creación artística de vanguardia es algo apuntado por los críticos en diferentes ocasiones, como ejemplo está el caso de Melvin S. Arrington quien anota al respecto: “Ocampo’s experiments with form and with different levels of reality (surrealism and fantasy, for example) reflect the enduring influence of another aesthetic, a literary category contemporaneous with but antithetical to the *criollista* or regional mode, that of vanguardism”.⁸² Aún más, hay críticos que señalan una clara línea surrealista en su narrativa, como es el caso de Graciela de Sola quien, al hablar de los relatos contenidos en *La Furia y otros cuentos*, menciona como rasgo esencial compartido el de la irrupción del sueño, de lo irracional, en el escenario de sus relatos; además, afirma que los elementos del universo narrativo de Ocampo: “se dan en armónica integración, configurando una realidad o si se quiere, supra-realidad, de contornos absolutamente convincentes”.⁸³ Y aunque es cierto que estos comentarios se refieren a la obra de Ocampo en general, la génesis de tales características aparece ya en su primer libro.

José Bianco fue el primero en notar la coincidencia de los relatos con el surrealismo pero con una objeción: en los cuentos de Silvina “[...] predomina un elemento de autenticidad por lo general ausente en las obras de esta escuela literaria [...]. De una manera espontánea [...] crea una atmósfera libre y poética donde la

⁸¹ Tomada de Agosín Margorie. “Entrevista con Adolfo Bioy Casares”, en *Literatura fantástica del Cono Sur: las mujeres*, EDUCA, San José, 1992, p. 101.

⁸² Arrington. *op. cit.*, p. 363. “Los experimentos de Ocampo con la forma y con diferentes niveles de realidad (surrealismo y fantasía, por ejemplo) reflejan la influencia de otra estética, una categoría literaria contemporánea pero antitética a la *criollista* o modo regional, el vanguardismo”. (La traducción es mía).

⁸³ Cfr. Sola. “Silvina Ocampo: *La Furia y otros cuentos*”, en *Revista de Literaturas Modernas*, n°2, Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1960, pp. 176-177.

fantasía, en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad”.⁸⁴ Esta objeción relaciona la narrativa de Ocampo con el surrealismo y al mismo tiempo, casi inmediatamente, los separa; tal vez lo que sucede es que Bianco, como un amplio sector de la crítica, identifica al movimiento surrealista exclusivamente con el automatismo propuesto por Bretón. Esta confusión será aclarada en un capítulo posterior. Regresando al comentario de Bianco, notemos también que el crítico identifica a la *evasión* como una característica inseparable del surrealismo. Parece ser que eso mismo –contrario a la opinión de Bianco- recrimina Victoria Ocampo al primer libro de su hermana menor:

Precisamente [...] porque conociendo el lado realidad había sufrido e ignorado la deformación que esa realidad había padecido al mirarse en otros ojos que los míos y al apoyarse en otros sueños, me encontré por primera vez en presencia de una persona enmascarada de sí misma.⁸⁵

Es importante aclarar que esta disolución de las fronteras entre el mundo de la fantasía, la imaginación, y el de la realidad, no responde a una evasión por parte de la autora, sino que es una propuesta temática iniciada en *Viaje olvidado* que continúa en toda la obra posterior de Silvina Ocampo, y que ha sido constantemente señalada por los críticos, como hemos visto en un apartado anterior. Aún Victoria Ocampo, en esa reseña-reproche, no pudo dejar de notar este aspecto de los relatos: “[...] una atmósfera que le es propia, donde las cosas más disparatadas, más incongruentes están cerca y caminan abrazadas, como en los sueños”.⁸⁶

No parece difícil esbozar un paralelo más o menos claro entre la práctica literaria de Silvina Ocampo y la corriente vanguardista del surrealismo. Tampoco es algo totalmente nuevo, si ponemos atención a la voz de los escasos críticos que abordaron la

⁸⁴ Reseña recogida en Bianco. *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, FCE, México, 1988, p. 148. Bianco opina que Ocampo “no acumula extravagancias para desconcertar al lector, ni se esfuerza en reducir el universo a su oscuro caos primordial”, procedimientos que supone típicamente surrealistas. Como vimos en el capítulo primero, uno de los recursos más utilizados por Ocampo para vulnerar la realidad en sus relatos es la acumulación de detalles triviales (cfr. Supra).

⁸⁵ Cit. en Pezzoni. “Estudio preliminar”, *op.cit.*, p. 20. Subrayado mío.

⁸⁶ Ulla, *Inventaciones... op. cit.*, p. 236.

obra de nuestra autora notaremos que es una de las líneas sugeridas,⁸⁷ por ejemplo Carlos Horacio Magis quien ya en la década de los sesentas advirtió que, además del profundo conocimiento de las letras extranjeras (francesas e inglesas), Ocampo: “[...] hace funcionar en sus relatos [...] una técnica surrealista para crear un arte hermético, refinado, y una literatura donde lo fantástico nace de los misterios de la vida psíquica”.⁸⁸ Un poco más cerca, en la década de los ochentas, Helena Araujo también lo había sugerido: “¿Realismo? ¿Surrealismo? Muchos de los relatos de Ocampo rayan en lo extraño y lo fantástico. Sin embargo [...] queda por saberse si son contados al estilo de cierta literatura surrealista a la cual Ocampo no ha sido indiferente”.⁸⁹ Enrique Pezzoni, a su vez, dice que los cuentos de Silvina: “[...] se niegan a ser leídos como testimonio de la realidad o como lo opuesto, como vías de escape hacia la proyección metafísica”,⁹⁰ y cree que este libro debe entenderse como el lugar: “[...] donde Silvina Ocampo inicia su experiencia de la renegación renovadora”.⁹¹ Finalmente Noemí Ulla, al prologar la primera reedición de *Viaje olvidado* a finales del siglo XX, afirma que en este libro se puede distinguir con claridad cómo la cuentista “[...] reúne al sueño con la vida consciente”,⁹² y agrega: “[...] se advierte también el inevitable referente artístico de los años 20 [...] el desarrollo de los relatos revela la enigmática fantasía que el cubismo y el surrealismo pictórico despertaron en ella.”⁹³

⁸⁷ Pero sólo sugeridas, nadie explica en detalle qué características distinguen el acercamiento de Ocampo al surrealismo.

⁸⁸ Magis. *La literatura Argentina*, PORMACA, México, 1965, p. 305.

⁸⁹ Araujo. “Ejemplos de la ‘niña impura’ en Silvina Ocampo y Alba Lucía Ángel”, en *HISPAMERICA, revista de literatura*, año XIII, n° 38, USA, 1984, p. 34.

⁹⁰ Pezzoni. “Silvina Ocampo: La nostalgia del orden”, en Ocampo. *La Furia y otros cuentos*, Alianza Tres, Madrid, 1982, p. 9.

⁹¹ Pezzoni. “Estudio preliminar”, *op. cit.*, p. 19.

⁹² Ulla. “Prólogo”, *op. cit.*, p. 14.

⁹³ Ulla. “Prólogo”, p. 14. Tengamos en cuenta, también, que existen críticos que no reconocen esta influencia, como es el caso de Matilde Sánchez: “[...] la obra narrativa de Silvina Ocampo es una gran máquina que ejecuta inversiones múltiples y en todos los niveles imaginables del relato. Sin embargo esas inversiones nada tienen que ver con [...] la vanguardia, a la cual Ocampo sólo se aproximó como estudiante de Giorgio de Chirico. Nada en estos textos excede el marco de la norma literaria como no sea en forma oblicua. Por otra parte, el gusto literario de Ocampo, moldeado por la afinidad, parcial o crítica, con la revista *Sur*, sólo se guía con el clasicismo más riguroso”, Sánchez, p. 9. Evidentemente Sánchez no

Además de lo anterior, la crítica ha identificado en la obra de nuestra autora cierta inconformidad con el orden establecido, una tendencia a la transgresión;⁹⁴ lo cual podríamos entender como consecuencia de la influencia de vanguardia, ya que en la práctica narrativa Ocampo rechaza las convenciones existentes en las formas del género narrativo: algunos de los cuentos no parecen tener sentido lógico -como ya habíamos comentado- aunque en general, su escritura choca, sorprende y confunde a quienes están acostumbrados a las formas convencionales.

Después de todo lo comentado podemos, primero, diferir de la opinión crítica que niega la conexión entre la narrativa de Ocampo y el surrealismo y, luego, señalar con claridad cuáles son los temas o las técnicas surrealistas que aparecen en su obra y de qué manera singular son aplicadas por ella en la elaboración de los relatos de *Viaje olvidado*. El siguiente capítulo está dedicado a esbozar el marco histórico en el cual se produjo la obra inicial de Ocampo; su función es aclarar qué tanto influyó la situación histórica y local en el abandono de que ha sido objeto este primer libro.

tome en cuenta que la influencia del estilo de Borges en la obra de Silvina tiene un período limitado, como hemos visto.

⁹⁴ La misma Ocampo al ser cuestionada durante una entrevista sobre su motivación al escribir contestó: “La búsqueda de un orden diferente al que impone la vida. La inclinación a callar. El culto de la imitación, necesario para todo aprendizaje. Ideas elementales de suicidio. Una imagen indescifrable, que perdura de la infancia”. Cit. en Silvia Molloy. “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, en *LEXIS*, vol. II, n° 2, diciembre de 1978, p. 249.

CAPÍTULO 2. Contexto histórico y cultural

2.1.- La década de los veinte y la vanguardia

El inicio de la segunda década del siglo veinte en Argentina coincide con el final de la presidencia de Hipólito Yrigoyen –de 1916 a 1922-, primer mandatario argentino elegido por sufragio universal directo. Este gobierno alargó un período de prosperidad sólo interrumpido momentáneamente por la Primera Guerra Mundial durante la cual las minorías dominantes en el país evitaron los enfrentamientos políticos y se dedicaron a promover la riqueza pública y privada favoreciendo, por un lado, el aumento demográfico con una gran inmigración que concentró en el país a individuos de las más diversas nacionalidades; por otro, la inversión extranjera proveniente de Gran Bretaña.⁹⁵ Yrigoyen mantuvo la neutralidad del país ante la Primera Guerra Mundial y, en el ámbito interior, adoptó una política conciliadora hacia la oligarquía. Durante este período también se redujeron los antagonismos ideológicos, la sociedad seguía los modelos europeos.⁹⁶ Fue un período de relativa paz social, no hubo inquietudes revolucionarias en la Argentina de esa época: por lo general, si se daba algún conflicto, el Estado lo resolvía de manera apacible; aunque también “[...] podía actuar con gran severidad para aplastar los movimientos disidentes, como lo hizo en la *Semana Trágica* de 1919”.⁹⁷

Marcelo T. de Alvear, sucesor de Yrigoyen, tampoco puso atención a los signos que su época le mostró: la crisis económica que se anunciaba a nivel mundial, la amenaza de desequilibrio social y político que ya se había anunciado con la revolución rusa y que seguía latente durante los años veinte con la popularidad que gradualmente iba ganando el fascismo italiano y, además, la evidente intención expansionista que

⁹⁵ Cfr. José Luis Romero. *Breve historia de la Argentina*, 7ª ed., FCE, Buenos Aires, 2002, pp. 113 y 125.

⁹⁶ Por ejemplo Alvear, presidente durante la parte central de la década de los veinte, se mostraba ajeno a los problemas básicos de la nación, pero “aspiraba a que su administración adquiriera la decorosa fisonomía de los gobiernos europeos”, *Íd.* 135

⁹⁷ John King, *op. cit.*, p. 46.

Norteamérica revelaba al incrementar, desde 1925, su capital en el país. El gobierno de Alvear mantuvo el sistema económico tradicional dando la imagen de una relativa calma hacia el interior del país. El saldo de esta falta de visión llega cuando Yrigoyen gana nuevamente las elecciones en 1928 y no puede mantenerse en el poder debido al impacto de la crisis mundial, que golpea de lleno en el país, arrasando con la economía nacional y aniquilando su gobierno, abrumado ya por acusaciones de corrupción.⁹⁸ Casi era lógico imaginar el golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930 cuando el ejército, dirigido por el general José Félix Uriburu, toma la casa de gobierno. Acto que inaugura los gobiernos militares en Argentina y la llamada por algunos “década infame”.⁹⁹ Sin embargo, es importante subrayar que durante los catorce años que el gobierno radical se mantuvo en el poder, favoreció “la espontánea expresión de las diversas fuerzas que coexistían en la sociedad Argentina”.¹⁰⁰

Hablar de los veinte debe ayudarnos a comprender cómo fue posible la existencia de una generación de escritores que, amparados en la relativa calma y prosperidad de una Argentina en desarrollo, pudieron, durante la segunda década del siglo XX, dedicarse a las discusiones generadas por los movimientos de vanguardia.

La literatura de vanguardia

Nelson Osorio considera que el proceso de renovación artístico que se da a principios del siglo se extiende también a lo largo de la década de los veinte.¹⁰¹ Durante este período se da al fin la ruptura con el modernismo y, en general, con todo lo que tiene aspecto de tradición; además, abundan los manifiestos, las proclamas y las polémicas violentas, reflejo de la intensa búsqueda de originalidad que se dio en el

⁹⁸ Romero, *op. cit.*, p. 136.

⁹⁹ Cfr. Eduardo Tijeras. *Relato breve en Argentina*, Cultura Hispánica, Madrid, 1973, p. 27.

¹⁰⁰ Romero, *op. cit.*, p. 141.

¹⁰¹ Nelson Osorio T. “Prólogo”, en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, ed. selección, prólogo, bibliografía y notas de Nelson Osorio, AYACUCHO, Caracas, 1988, p. XXVII.

momento. De acuerdo con Hugo Verani esta época: “[...] es un período clave e imprescindible para comprender el desarrollo actual de las letras latinoamericanas”.¹⁰² Osorio está de acuerdo, es durante los veinte cuando la vanguardia hispanoamericana logra concretarse: “[...] como expresión propia, como variable específica de un movimiento internacional”, y establecer la base desde la cual florecerá la literatura moderna en Latinoamérica.¹⁰³

Particularmente en Argentina el esplendor de la vanguardia se da entre 1921 y 1927. Verani toma como coordenada inicial de este período el regreso de Borges a Buenos Aires, en 1921, después de haber participado activamente desde 1919 en el movimiento ultraísta español.¹⁰⁴ En diciembre del mismo año Borges y el grupo que se ha formado a su alrededor -Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan Borges (primo de Borges), Guillermo de Torre, Francisco Piñero y Norah Lange- elaboran la hoja mural *Prisma*¹⁰⁵ y firman todos la “proclama” ultraísta incluida en el primer cartel. Al mismo tiempo Borges la publica como manifiesto en la revista *Nosotros*.¹⁰⁶ Nace oficialmente el ultraísmo argentino, con características propias que lo distinguen de su homónimo español.¹⁰⁷

Además de *Prisma* hubo otras revistas que ganaron importancia gracias a su labor de difusión; el anhelo de objetividad fue la característica esencial de todas y trataban de alcanzarlo evitando adherirse a alguna tendencia en particular. Las

¹⁰² Hugo J. Verani. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, FCE, México, 1990, p. 10.

¹⁰³ Cfr. Osorio, *op. cit.*, p. XXXVII.

¹⁰⁴ Verani, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁵ La cual, al parecer, tuvo sólo dos números, el primero en diciembre de 1921 y el segundo en marzo de 1922. Cfr. Marta Scrimaglio. *Literatura argentina de vanguardia (1920-1930)*, Biblioteca, Rosario, 1974, p. 25.

¹⁰⁶ Verani, *op. cit.*, pp. 43 y 45.

¹⁰⁷ Carlos Horacio Magis explica por qué: “1) no prestaron demasiada adhesión al dogma del arte intrascendente y usaron el humorismo sólo como una táctica; 2) su imaginismo no fue puro derroche de ingenio: tuvieron fe real en la función cognoscitiva de la metáfora [...]; 3) aceptaron la responsabilidad social del poeta, ya como paladines de la renovación mental, ya como aguijones de la conciencia socialista”, en *La literatura Argentina*, Pormaca, México, 1965, pp. 281-282.

publicaciones más distinguidas fueron: *Nosotros* (1907-1934), la revista más representativa y duradera de su tiempo;¹⁰⁸ *Inicial* (1923-1927); *Valoraciones* (1923-1928), y *Síntesis* (1927-1930).¹⁰⁹ Marta Scrimaglio incluye en esta lista a *Martín Fierro* y a *Proa* (en su segunda época) y, coincide con Verani en que ambas tratan de mantener una posición más objetiva al decidirse por no representar algún movimiento en particular.¹¹⁰

Para Hugo Verani las dos revistas más importantes en cuanto a la expresión de inquietudes vanguardistas son las siguientes: *Proa*, en dos épocas (1922-1923 y 1924-1926), y *Martín Fierro* en su segunda época (1924-1927). Esta última le parecía: “[...] el órgano más coherente, difundido y activo de la vanguardia argentina”.¹¹¹ Ambas publicaciones tenían como objetivo comunicar y mantener, con seriedad, el espíritu de la vanguardia: en *Proa*, que difundió ideas, presentó artistas, publicó poesías, por ejemplo, la poesía de los jóvenes colaboradores aparece junto a la prosa de Macedonio Fernández, circunstancia afín al objetivo inicial de la publicación: “[...] afianzar un frente único de vanguardia”.¹¹² La gran diferencia entre *Proa* y *Martín Fierro* es que en ésta última el humor jugó un papel muy importante,¹¹³ sin que ello perjudicara la seriedad crítica de sus opiniones.

Otro tipo de manifestaciones literarias germinaron al mismo tiempo que las publicaciones comentadas hasta aquí: las de aquellos escritores adheridos a la vanguardia social, quienes manifestaban sus inquietudes a través de revistas como: *Los*

¹⁰⁸ También Scrimaglio afirma que en la Argentina de esos años era “la única seria y consecuente publicación periódica de humanidades”. Cfr. Scrimaglio, *op. cit.*, p. 12. Sobre ella hablaremos más adelante pues es la única que alcanza –aunque en franca decadencia– a compartir el primer lustro de los treintas con la revista *Sur*.

¹⁰⁹ Verani, *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁰ Scrimaglio, *op. cit.*, p. 31. Además, como ejemplo de lo contrario, subraya el hecho de que *Prisma* y *Proa* (en su primera época) se adherían abiertamente al ultraísmo e intentaban sujetarse a sus reglas.

¹¹¹ Verani, *op. cit.*, p. 45.

¹¹² Cfr. Scrimaglio, *op. cit.*, pp. 25 y 121.

¹¹³ De hecho hay críticos, como Hugo Verani, que afirman que este humor es el rasgo distintivo de la vanguardia argentina. Cfr. *op. cit.*, p. 50.

*Pensadores, Claridad, Extrema izquierda, Dinámica.*¹¹⁴ Para hacernos una idea mucho más clara de cuál era la preocupación de este tipo de escritores tengamos en cuenta que:

[...] los primeros cien números de *Los Pensadores* fueron traducciones de críticos y escritores del ala izquierda. La revista tenía un bajo precio [...] y una editorial produjo ediciones baratas de sus propios escritores, como Roberto Mariani, Álvaro Yunque y [...] Elías Castelnuovo.¹¹⁵

Estos son los protagonistas de la polémica disputa entre dos famosos grupos, sobresalientes en el medio cultural argentino: **Boedo** y **Florida**, la vanguardia social y la vanguardia artística, agrupadas en torno a revistas como *Claridad* y *Martín Fierro*, por sólo citar las más destacadas.¹¹⁶

Boedo, en el cual colaboraban: Roberto Mariani, Elías Castelnuovo, Roberto Arlt, Leonidas Barletta, Álvaro Yunque, Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón, Juan Cendoya, Abel Rodríguez, entre otros, es identificado como el grupo de izquierda y realista, su literatura: social, de tesis, filantrópica, dirigida a describir “la injusta situación de los oprimidos sin llegar a una comprensión histórica de la clase obrera”. En cambio Florida, que contaba entre sus colaboradores a Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Pablo Rojas Paz, Norah Lange, Nalé Roxlo, entre otros muchos, es el grupo de la vanguardia ultraísta, inclinado “por la metáfora, el formalismo, la estética”. Tijeras advierte que esta división, no es tajante sino que más bien ayuda: “en el orden didáctico a preparar esquemas más o menos aproximados y claros”;¹¹⁷ Además, opina que esta tendencia a la dicotomía de parte de la cultura ocurre sin importar la época o el país y se relaciona con períodos de opresión política, en Argentina la división parece darse en términos similares:

¹¹⁴ Scrimaglio, *op. cit.*, p. 111.

¹¹⁵ Cfr. King, *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁶ Tijeras explica de los nombres: “Boedo es el nombre de una calle perteneciente a un barrio fabril, popular y grisáceo, mientras que Florida es la calle elegante por antonomasia, las dos de Buenos Aires, y parece que el empaque espiritual, la orientación ideológica y los postulados de cada grupo también eran antinómicos y coincidentes con sus denominaciones”, *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 27-29. Sin embargo, advierte, tal hecho “tampoco autoriza a negar las ciertas líneas que diferenciaron a las dos escuelas”.

[...] los abocados a denunciar injusticias y condiciones inhumanas de vida son de *izquierdas* y *elementales*, *honestos* y *maniqueístas*, mientras que los que tienden a seguir las coordenadas más desarrolladas del pensamiento o de la sensibilidad contemporánea son *esteticistas*, *escapistas* y *abstractos* y *faltos de responsabilidad histórica*.¹¹⁸

De igual manera, la literatura generada por el grupo Florida era acusada de “extranjerizante”, estetizante, de no estar comprometida con las realidades nacionales ni contener un “mensaje social”.¹¹⁹ En Argentina era lógico un enfrentamiento entre la temática social y la poesía ultraísta, sin embargo este conflicto tuvo mucho de farsa, por ejemplo: Marta Scrimaglio opina que en realidad no hay un enfrentamiento claro entre los integrantes de las dos corrientes:

Mariani, Olivari, Raúl y Enrique González Tuñón, miembros de la izquierda social, colaboran sin dificultades ni resquemor en *Martín Fierro* o *Proa*, y algunos de sus libros son anunciados, comentados amigablemente y aplaudidos, desde las páginas de estas revistas de vanguardia.¹²⁰

Carlos Horacio Magis afirma que en muchas ocasiones los poetas de uno y otro lado practicaban las mismas técnicas; y que la adhesión a cualquiera de las dos posturas fue más una preferencia que una militancia definitiva y excluyente.¹²¹ En Roberto Arlt tenemos un buen ejemplo de esto: uno de los personajes más influyentes del período, cuya obra fácilmente puede alinearse a las temáticas de preocupación social, “el escritor [dice Hugo Verani] que sintetiza de modo más cabal la legitimidad de la cultura popular y el desarraigo social con proyección universal”; y proponiendo al mismo tiempo, con el desprecio a la literatura canónica y el carácter deliberadamente antiliterario de su lenguaje, una estética de vanguardia. Para Verani esto: “[...] condensa uno de los

¹¹⁸ *Id.* Los subrayados son de Tijeras.

¹¹⁹ Jorge Schwartz. “La vanguardia en América Latina: una estética comparada”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXVIII, Nueva Época, n° 21, enero de 1998, p. 14.

¹²⁰ Scrimaglio, *op. cit.*, p. 112-113. Mempo Giardinelli comenta acerca del ‘conflicto’: “Aquel antagonismo [...] tuvo mucho de leyenda esquemática”¹²⁰. “Breve historia del cuento argentino: *Los buenos cuentos*”, en *Así se escribe un cuento*, Nueva Imagen/Patria, México, 1999, p. 25.

¹²¹ Magis. *op. cit.*, p. 282.

axiomas principales de la vanguardia, la deliberada transgresión del orden literario establecido con un lenguaje oral y una naturalidad coloquial que dan inmediatez vivencial a su prosa”.¹²²

Surrealismo en Argentina

Durante este período, el movimiento de vanguardia predominante en Argentina fue el Ultraísmo, sin embargo hubo otros que se desarrollaron al mismo tiempo: futurismo, dadaísmo, cubismo, de entre los cuales el más débil fue el surrealismo, pues los argentinos no se ven atraídos ante “[...] su arte como expresión volcada desde una experiencia irracional”.¹²³ La historia del primer grupo surrealista argentino es breve: Aldo Pellegrini lo funda en 1926 y publica la revista *Qué* en 1928,¹²⁴ entre los participantes están: Ismael y Elías Piterbarg, Mariano Cassano, David Sussman, Elías Piterbarg y Adolfo Solari y, posteriormente, Pellegrini reconocerá, adheriéndolo, el valor precursor de los escritos de Oliverio Girondo (en particular, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de 1922).¹²⁵ Luego hay una ausencia pública de varios años y cuando los surrealistas regresan al escenario cultural argentino lo hacen impregnados de existencialismo en la generación neorromántica de 1940, influida por los poetas del centenario de Góngora (Lorca y Alberti dejan ver en su obra destellos de surrealismo), y espectadora del aplastante triunfo de Neruda por esos años.

Este período de relativa calma finaliza al cambiar, más o menos violentamente, las condiciones políticas del país cuando tras la crisis mundial de 1929 se consolida una

¹²² Verani, *art. cit.*, p. 47.

¹²³ Scrimaglio, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁴ *Ibíd.*, pp. 46-47. Stefan Baciú en un nostálgico artículo comenta al respecto que: “Jamás será inútil repetir que, todavía en los años 20, Pellegrini reunió en Buenos Aires el primer núcleo surrealista de Latinoamérica, y que fue él quien editó la primera revista surrealista”, en “Historia de una antología del surrealismo”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXVIII, Nueva Época, n° 21, enero de 1983, p. 10.

¹²⁵ Mariano Calbi. “Prolongaciones de la vanguardia”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 238.

alianza entre burguesías y oligarquías locales que, como ya dijimos, culmina con el golpe militar de 1930.¹²⁶

2.2.- La década de los treintas y la revista *Sur*

Para Nelson Osorio el proceso de renovación artístico que se da a principios de siglo es eliminado institucionalmente en casi toda Latinoamérica a causa de los violentos cambios provocados por la crisis mundial de 1929. En Argentina este período de inestabilidad económica reestructuró al país en función del regreso de los conservadores al poder: la primera decisión tomada por el nuevo gobierno, para equilibrar la economía interior, fue cerrar el país a la inmigración y reajustar la economía nacional, siempre privilegiando la defensa de los grandes productores.¹²⁷ Así quedó clara la determinación del gobierno de ajustar sus actos a los intereses del capital extranjero.

A lo largo de la década del treinta los gobiernos conservadores también se distinguieron por su firmeza al sofocar, perseguir y torturar a sus opositores sin importar extracción -políticos, obreros y estudiantes recibieron el mismo trato- y, al mismo tiempo, mantener la apariencia de un orden legal montado sobre una correcta administración. Durante esta década también adquirieron popularidad en Argentina las ideologías totalitarias de origen europeo¹²⁸ al mismo tiempo que en Europa explotaba la Guerra Civil Española y ante la cual el gobierno, oficialmente, se abstuvo de pronunciarse a favor de alguno de los dos bandos.

Roberto M. Ortiz, el último gobernante argentino durante los treintas, electo en un proceso claramente fraudulento, inició su período en 1938. El presidente Ortiz, ante

¹²⁶ Cfr. Nelson Osorio, *op. cit.*, p. XXVII y John King, *op. cit.*, p. 46.

¹²⁷ Cfr. Romero, *op. cit.*, p. 143.

¹²⁸ Un ejemplo de esto es el grupo FORJA, “constituido por jóvenes radicales de ideología progresista y nacionalista a un tiempo”, de tendencia antibritánica en sus inicios, adentro del cuál se gestó un grupo que prefería soluciones antiliberales vinculadas de alguna manera con las ideologías nazifascistas. Romero, *op. cit.*, pp. 147-148.

el conflicto bélico español, se caracterizó por demostrar una clara simpatía hacia la causa de la república y aún cuando en 1939 un sector del ejército se inclinó hacia el Eje, Ortiz fue apoyado por los sectores liberales y decretó la neutralidad. Esta acción desencadenó la enemistad de los sectores pronazis en Argentina, quienes lo atacaron a partir de este momento hasta su renuncia en junio de 1940, a causa de una ceguera incurable. Durante el siguiente período habrá un regreso a la línea conservadora, claramente a favor de las ideologías importadas de Alemania.¹²⁹

Y así, en esta Argentina de los treintas: conservadora, autoritaria, corporativista y con evidentes tendencias fascistas, se desarrollará la revista *Sur*, tal vez el órgano cultural más importante de la década.¹³⁰

SUR.

El proyecto de la revista nació en 1929 del encuentro entre el filósofo y escritor estadounidense Waldo Frank, que se encontraba en una gira de conferencias en Buenos Aires, y Victoria Ocampo.¹³¹ A principios de 1930 Ocampo parte hacia Nueva York para continuar las discusiones con Frank y la revista por fin aparece a comienzos de 1931.¹³² Toma el nombre *Sur* por consejo de Ortega y Gasset¹³³ y se convierte en la principal institución cultural del período, cargando de paso con el estigma de ser la expresión cultural de la Década Infame: será acusada por su falta de interés en comentar la situación de Argentina durante el período, de encubrir a un sistema político

¹²⁹ Cfr. *ibíd.*, p. 149.

¹³⁰ Cfr. Nora Pasternac. *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*, Paradiso, Buenos Aires, 2002, pp. 14-15.

¹³¹ Cfr. King, *op. cit.*, p. 58. King menciona también a un tercer personaje implicado en el origen de *Sur*: Samuel Glusberg, quien “dirigía una revista, *La Vida Literaria*, y una editorial, Babel, que incluía entre sus colaboradores a Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada y Leopoldo Lugones” (p. 60). King subraya que, finalmente, Glusberg fue dejado de lado a causa de su posición nacionalista y una actitud literaria antieuropeizante.

¹³² Cfr. King, p. 61. Y la editorial *Sur* se funda en septiembre de 1933, *ibíd.*, p. 69.

¹³³ Victoria Ocampo comentó acerca de esto: “Se nos ocurrieron varios nombres, pero no llegábamos a ponernos de acuerdo. Entonces llamé a Ortega, en España. Esas gentes tienen costumbre de bautizarnos. Ortega no vaciló: SUR, me gritaba desde Madrid. Volví con ese nombre de mi pesca telefónica y lo clavamos con una flecha en la tapa de la revista”, en Danubio Torres Fierro. “Entrevista a Victoria Ocampo”, en *Plural* 51, vol. V, n° 3, diciembre de 1975, México, p. 19.

totalitario. Los especialistas en el tema revelarán, posteriormente, que esto responde a una línea de pensamiento explícita en la revista: en *Sur* no se opinaba acerca de situaciones concretas de Argentina, sino por cosas más indeterminadas, menos peligrosas, como: “[...] la Guerra Civil Española o los derechos de la mujer”.¹³⁴

Las opiniones emitidas en *Sur* se articulaban en dos núcleos fundamentales: por un lado, “la independencia ante las imposiciones de un partido, del Estado o de una ideología definida por coordenadas políticas, sociales o económicas”; y por el otro, la exigencia acerca de “la universalidad de los contenidos –tanto en los ensayos como en los análisis críticos o en la literatura– y la huida de todo conflicto social excesivamente especificado o localizado en la representación de una clase social o una nacionalidad acentuada política o ideológicamente”;¹³⁵ estas reglas mantenían a la revista cómodamente alejada de conflictos. Nora Pasternac opina que a lo largo del siglo XX las preocupaciones contradictorias más comunes de los escritores son: el dilema de comprometerse políticamente y “la creencia en la posibilidad del artista libre de toda relación con la historia social y política concreta”.¹³⁶ Como podemos ver, tales preocupaciones formaban parte del ideario de los colaboradores de *Sur*. Es más, los textos publicados por distintos autores en *Sur* durante esa década revelan, de manera implícita, una definición de “intelectual” como: “custodio de los más altos valores morales y culturales universales”, y la convicción de que se consideran a sí mismos parte de un estrato emancipado de preocupaciones sociales pues “su ejercicio está regido por la educación y la cultura y no por su pertenencia a alguna capa social”.¹³⁷ King piensa también que la decisión de “apolitismo” en *Sur* es influencia clara de

¹³⁴ King, *op. cit.*, p. 63 y 93-94.

¹³⁵ Pasternac, *op. cit.*, p. 51.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 21. King subraya que una de las pretensiones explícitas del grupo *Sur*: “consistió en afirmar que estaba por encima o más allá de la política, y 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”. Cfr. King, p. 62.

¹³⁷ Cfr. Pasternac, *op. cit.*, p. 52.

Ortega, ya que originalmente es suya la idea de que: “el intelectual debía limitarse a las cuestiones eternas de la cultura y el conocimiento” y no perder el tiempo con política o políticos. Y, sin embargo, hay que señalar que los especialistas en el tema coinciden en señalar que este apolitismo es utópico e imposible de llevar a la práctica: el escritor jamás vive en “un vacío histórico” y, además, “*Sur* nunca fue tan sólo una revista literaria”, sino que siempre tuvo una visión de la política y de la historia que incluía algunas opiniones y excluía muchas otras.¹³⁸ Nora Pasternac está de acuerdo: “[...] aún el artista que se proclama libre siente que debe responder a una exhortación exterior que lo lleva a incorporarse a un mundo que lo obliga a asumir también cierto tipo de responsabilidades complementarias con respecto de su tarea de creador”.¹³⁹

Así, podemos observar que aun cuando la revista, por un lado, declararía frecuentemente su falta de interés en la política, por el otro expresaba su opinión sobre acontecimientos ajenos a la literatura, incluyendo los asuntos mundiales.¹⁴⁰ Finalmente, esta fachada ideal de “apolitismo” fue imposible de mantener durante la segunda mitad de los treinta, con la explosión de la Guerra Civil en España durante 1936. Los colaboradores de la revista se comprometieron, a través de sus artículos, a favor de los republicanos y ayudaron a organizar la ayuda y a dar refugio a intelectuales españoles. Algunos escritores llegaron a Argentina y fueron publicados en *Sur*; el más influyente de ellos fue Rafael Alberti. Al final de la Guerra Civil la revista dio publicidad a una ‘Comisión argentina de ayuda a los intelectuales’.¹⁴¹

Es muy importante tener en cuenta la situación del gobierno en Argentina cuando todo esto sucede, sólo así se comprenderá por qué las acciones de *Sur* a favor

¹³⁸ King, *op. cit.*, pp. 58 y 64.

¹³⁹ Pasternac, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴⁰ King, *op. cit.*, p. 78.

¹⁴¹ *Ibíd.*, pp. 86 y 88. Hay que aclarar que aún cuando los escritores agrupados en torno a la revista expresaron su opinión acerca de la Guerra Civil en España, todos ellos lo hicieron al final del conflicto y en apoyo a los republicanos presos y exiliados.

del bando republicano fueron censuradas. En Argentina la influencia de la iglesia católica y pro franquista había crecido a causa de su cercanía con el poder.¹⁴² El gobierno no favorece la llegada de los exiliados al final de la guerra, ni rompe relaciones con los franquistas triunfadores para aceptar inmediatamente la instalación oficial de la embajada del nuevo régimen.¹⁴³

Otra vez contra la política oficial, al explotar la Segunda Guerra Mundial en 1939, *Sur* declaró su apoyo a la causa aliada atacando de paso al nazismo que se desarrollaba en Argentina, lo cual a su vez implicaba apoyar la influencia británica y estadounidense, tanto en lo económico como en lo cultural.¹⁴⁴ Argentina no simpatizaba con el Eje, le convenía declararse oficialmente neutral para mantener la relación que tradicionalmente la ligaba con Gran Bretaña.¹⁴⁵ *Sur*, acorde al punto de vista estadounidense, acusará esta actitud de fascista y con ello mezclará imperativos morales con preferencias políticas.¹⁴⁶ Como producto de toda esta discusión se crea la “Acción Argentina” en junio de 1940, asociación dedicada a alertar la opinión pública a favor de las democracias en guerra, y a denunciar las maniobras de los grupos nazis o fascistas en Argentina; entre los integrantes de dicha asociación están: el ex presidente Marcelo T. de Alvear, Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, Manuel Mujica Láinez, Eduardo Mallea, Adolfo Bioy Casares, Rafael Pividal y otros.¹⁴⁷

Elitismo europeizante.

Para Victoria Ocampo, y en ello siempre fue clara, élite intelectual y liberalismo no iban separados.¹⁴⁸ En *Sur*, de igual manera, siempre fue explícita la diferencia entre civilización y cultura de masas: los colaboradores de la revista concebían su papel como

¹⁴² *Ibíd.*, p. 88.

¹⁴³ Cfr. Pasternac, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴⁴ Cfr. King, *op. cit.*, pp. 89-91.

¹⁴⁵ Cfr. *ibíd.*, pp. 91-92 y Pasternac, *op. cit.*, p. 170.

¹⁴⁶ King, *op. cit.*, p. 92.

¹⁴⁷ Pasternac, *op. cit.*, p. 157.

¹⁴⁸ Pasternac, p. 27. Cita a Ocampo: “Estoy contra la igualdad y contra la nivelación [...] pero estoy contra los privilegios, los favoritismos”.

el de “minoría civilizadora” que debía mantener el orden en medio del caos literario (posterior a la efervescencia y experimentación de los veinte) y del caos ideológico (causado por períodos *difíciles* como la Segunda Guerra Mundial y el peronismo) prevalecientes en el país. Se contemplaban a sí mismos como los escasos integrantes de una “aristocracia espiritual” –acusada posteriormente de oligarquía– encargada de producir, distribuir y diseminar el conocimiento.¹⁴⁹ Es cierto que les reprocharon ser extranjerizantes y elitistas,¹⁵⁰ pero debemos tener en cuenta que su anhelo de cosmopolitismo contrastó con un ideal en el cual la cultura argentina se concebía popular e idealista. Así puede entenderse cómo *Sur* continúa la *polémica* entre Florida y Boedo al heredar la postura que durante los veinte mantenía la revista *Martín Fierro*; lo cual, por otro lado, tampoco es raro si tenemos en cuenta que muchos de sus colaboradores provienen (aunque con un nuevo sentido de la disciplina y del decoro literario) de las filas de Florida. También debemos tener en cuenta un par de cosas más: en primera, la línea cultural sobre la que se estructura *Sur* se apega bastante (aunque concentrada más en la cultura tradicional) a la de su modelo *La Revista de Occidente*, dirigida por José Ortega y Gasset, que buscaba un enfoque universalista y multidisciplinario;¹⁵¹ en segunda, que aún cuando está formada por un colectivo, la revista refleja especialmente los gustos y actitudes de Victoria Ocampo. Como sea, *Sur* cumplió de manera sobrada ese objetivo de difusión e intercambio de la literatura argentina con el resto del mundo.

Pueden distinguirse dos períodos en las temáticas y objetivos de la revista durante la década de los treinta: el primero, *americanista*, se extiende aproximadamente hasta 1938 y se

¹⁴⁹ King, *op. cit.*, pp. 25, 45 y 77. Además, recordemos que para Victoria Ocampo la única historia de Argentina fue forjada por su familia y sus amigos, y había de defenderla contra los movimientos de masas fascistas y comunistas, engendrados a finales de los veinte y principios de los treinta. Cfr. *Ibíd.*, p. 19.

¹⁵⁰ Victoria Ocampo, en entrevista con Danubio Torres Fierro, comenta al respecto: “Cuando llegué a París [...] Se me preguntó con la mayor seriedad si mi revista se proponía darle la espalda a Europa [...] ¿Volver la espalda a Europa? ¿Siente el ridículo infinito de esa frase?”. Torres, art. cit., p. 18.

¹⁵¹ Cfr. King, *op. cit.*, pp. 39 y 57.

distinguió por el énfasis al interrelacionar temas americanos¹⁵² y por la publicación de ensayos “de indagación nacional”, ocupados en investigar las variantes fundamentales del panorama social-demográfico que distinguió con características inéditas al país;¹⁵³ el segundo, a finales de los treinta, nace de una ruptura entre las dos tendencias principales que recorren interiormente a la revista, una representada por Mallea y caracterizada por la valoración de lo urbano, del presente, de los “contenidos morales” y del imperativo ético; y la otra por Borges quien proponía un formalismo estético.¹⁵⁴

Los especialistas coinciden en identificar una serie de polémicas conferencias de tendencia neospengleriana pronunciadas en Argentina (en 1916 y 1929) por Ortega y Gasset como origen de esta preocupación por determinar la esencia argentina y, posteriormente, explicar la decadencia del país a lo largo de toda la Década Infame.¹⁵⁵ Entre los ensayos más importantes John King destaca: *Radiografía de la pampa* (1936), de Ezequiel Martínez Estrada; *El hombre que está solo y espera* (1931), de Raúl Scalabrini Ortiz; *Hombres en soledad* (1935), de Manuel Gálvez; *Historia de una pasión argentina* (1934), de Eduardo Mallea.¹⁵⁶ *Sur* editó preferentemente ensayos durante los treinta gracias a Victoria Ocampo quien financiaba la revista e influía de manera decisiva en el contenido; en sus propias palabras: “Durante los primeros años no había sumario que no fuera examinado, encargado por mí, de acuerdo con mis

¹⁵² *Ibíd.*, pp. 70, 78-79. Tan sólo unos meses antes de publicar el primer número de *Sur*, Victoria Ocampo le escribe a Ortega y Gasset: “Mi proyecto [...]: publicar una revista trimestral que se ocuparía principalmente del problema americano, bajo todos sus aspectos, y en la que colaborarían todos los americanos que tengan algo adentro y los europeos que se interesen en América”. Cit. por Pasternac, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵³ Cfr. *Ibíd.*, pp. 55-56. Otras formas del *americanismo* como la corriente criollista o la novela regionalista serían ignoradas olímpicamente por *Sur*. King, *op. cit.*, p. 67. Pasternac opina que estas exclusiones se realizaron por un convencido rechazo hacia los autores del tardío modernismo, los naturalistas y en oposición a toda literatura de tipo social. Cfr. *op. cit.*, p. 198.

¹⁵⁴ Warley, cit. en Pasternac, *op. cit.*, p. 209.

¹⁵⁵ King, *op. cit.*, pp. 57 y 110. Pasternac menciona además la influencia del ensayista alemán Hermann Keyserling. Cfr. Pasternac, *op. cit.*, p. 56.

¹⁵⁶ King, *op. cit.*, pp. 94-95. Carlos Horacio Magis comenta sobre la obra de Martínez Estrada que: “[...] Su *Radiografía de la pampa* (1933) es una interpretación de la realidad argentina tan profunda como la de *Facundo* pero sin el optimismo de Sarmiento. Hay sin duda mucho de temperamental en esta visión desesperada. Hay también no poca resonancia de las corrientes del pesimismo actual; pero es necesario reconocer que la situación del país en la encrucijada de 1930 no alentaba una interpretación mucho más optimista”. Magis, p. 296.

preferencias”;¹⁵⁷ acorde a esto José Bianco refiere que, en todo el tiempo que trabajó en *Sur*: “no recuerdo que Victoria me haya sugerido un solo cuento.”¹⁵⁸ Hay que subrayar que no sólo por medio del ensayo se indaga acerca de la esencia argentina o de la condición americana en aquella época; Jorge Luis Borges, alejándose mucho del tono angustioso que distingue a las demás obras dedicadas al tema, participa en la discusión desde una posición fundamentalmente estética y reivindica la lengua popular equiparándola con cualquier realización literaria universal.¹⁵⁹

Por el otro lado, aunque el primer cuento impreso en *Sur* se publicó en el número 2 de la revista, en 1931, la ficción permanecería en segundo plano hasta 1938 año en que Bianco asume la dirección y apoyado por Bioy Casares, Borges y Silvina Ocampo, favorece el desarrollo del género.¹⁶⁰ Borges publicaría narrativa por primera vez hasta finales de los treinta y aún cuando publicaba de manera constante en otras revistas fue en *Sur* donde publicó sus textos acerca de una teoría sobre la literatura y todos sus primeros relatos.¹⁶¹ Tampoco debemos olvidar que este autor formó parte de un grupo ‘marginal’ al interior de la revista que se distinguía por no compartir las pretensiones del grupo que la dirigía y por rechazar la novela realista, modelo literario predominante en la Argentina de la época.¹⁶² Al inicio de la siguiente década, ya sin Bianco, Bioy, Ocampo y Borges comenzaron a funcionar más estrechamente como grupo.

Ahora podemos formarnos una idea más clara de por qué *Viaje olvidado*, publicado en 1937, ha sufrido de una manera más marcada que el resto de la obra de Ocampo el desinterés de la crítica: sus relatos –cargados un poco a lo fantástico– son totalmente atípicos en el clima ideológico que hay en Argentina en ese momento a causa de la repercusión de la Guerra Civil

¹⁵⁷ Victoria Ocampo cit. en *ibíd.*, p.44. Además debemos recordar que esta tendencia se concibe como opuesta al movimiento de vanguardia. Cfr. Scrimaglio. *op. cit.*, p. 78.

¹⁵⁸ Bianco, cit. por King, *op. cit.*, p. 79.

¹⁵⁹ Cfr. Pasternac, *ibíd.*, p. 79-82. Pasternac se refiere al artículo “Séneca en las orillas”, publicado en *Sur*, en 1931.

¹⁶⁰ Cfr. King, *op. cit.*, pp. 70-71. El relato fue *Sumersión*, de Eduardo Mallea con temática existencialista. Además Mallea fue casi el único autor de ficción publicado en *Sur* a lo largo de los treinta. Cfr. Pasternac, *op. cit.*, pp. 211-213.

¹⁶¹ “Pierre Menard, autor del Quijote”, en el número 56 de *Sur* (1939) y “Tlön Uqbar, Orbis Tertius” en el número 68 (1940). Cfr. King, *op. cit.*, p. 115 y Pasternac, *op. cit.*, p. 208.

¹⁶² King, *op. cit.*, p. 116-117.

Española y del, aún vigente, apogeo de los debates acerca de la esencia argentina. Además, de acuerdo a John King, el período que se extiende entre la década de los treinta e inicio de la década siguiente: “suele no ser tocado por los críticos, que lo consideran como un período yermo, entre la vanguardia de los veinte y el ‘boom’ de finales de los cincuenta y los sesenta”.¹⁶³ Agreguemos a esto que Ocampo publica esta primera obra siendo: “[...] una mujer, perteneciente a la alta burguesía argentina, que no sólo transgrede el género permitido para las mujeres de la época, que era la poesía, sino que, además, desafía las pautas de representación dominantes”.¹⁶⁴ Los relatos de Ocampo, aún siendo parte de una obra primeriza, con los inconvenientes que esto puede acarrear, llevan en sí el germen de una obra compleja y fascinante, que aún hoy es ignorada por las razones expuestas. En el siguiente capítulo analizaremos con atención tan sólo una de las múltiples aristas que nos ofrece: la influencia del surrealismo.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁶⁴ Tomada de “A Silvina no la supieron leer”, en *La Voz del Interior On Line*, [<http://www.lavozdelinterior.com.ar>], Córdoba, Argentina. Entrevista publicada por Demian Orosz el viernes 25 de julio de 2003 con motivo de la publicación del libro *Escalas de pasión* de Adriana Manzini. Fuente consultada el 30 de agosto de 2004.

CAPITULO 3. El surrealismo en *Viaje olvidado*

3.1.- El surrealismo

Los movimientos literarios de vanguardia se desarrollaron durante las primeras décadas del siglo XX y constituyen la respuesta de una generación de artistas y pensadores cansados del anquilosamiento cultural del siglo precedente, cansados del arte autocomplaciente, que rompen con los modelos estéticos heredados que, caducos, se han estancado y perdido el nexo con la realidad social de aquellos años,¹⁶⁵ en un afán de buscar nuevas maneras de expresarse. De varios rasgos comunes que los llamados *ismos* comparten los más importantes son: internacionalismo y antitradicionalismo¹⁶⁶, a partir de los cuales se da el:

[...] lanzamiento de manifiestos, de proclamas y de polémicas violentas, de una intensa búsqueda de originalidad, de insurgencia expresiva y formal que estalla en realizaciones que transforman radicalmente el curso de las letras continentales.¹⁶⁷

Para poder ver con más claridad de qué manera es que los cuentos de Silvina Ocampo se relacionan con la vanguardia y en particular con el surrealismo, a continuación haremos un breve recuento de los temas más importantes de dicho movimiento.

El surrealismo¹⁶⁸ nace inmediatamente después del fin de la Primera Guerra Mundial, participa de esa experimentación artística de principio de siglo y es producto del desconcierto de posguerra. Este movimiento en esencia significa, como todas las manifestaciones vanguardistas, una ruptura con la concepción racionalista y práctica del mundo y el repudio de todas las ideas tradicionales acerca del hombre y la realidad.

Aldo Pellegrini anota al respecto que, esencialmente, el surrealismo es una rebelión:

¹⁶⁵ Cfr. Verani. *Las vanguardias...*, pp. 9-11.

¹⁶⁶ Cfr. Guillermo de Torre. *Historia de las literaturas de vanguardia II*, Guadarrama, Madrid, 1971, pp. 26-27.

¹⁶⁷ Verani. *op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁸ Existe un largo debate acerca de la pertinencia de usar este vocablo (Cfr. De Torre. *op. cit.*, p. 15-16; en el cual De Torre hace una larga reflexión a favor del uso de "superrealismo"). En este trabajo nos sumamos a la opinión de Graciela de Sola y utilizaremos *surrealismo* "por tratarse de una denominación ya habitual, a la que el uso, si no su formación, ha otorgado un sentido propio". Sola. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, p. 13.

[...] contra la sociedad convencional, su estructura fosilizada y su falso sistema de valores [...] contra la condición humana, mezquina y sórdida [...] Lo que se denomina espíritu burgués, con todas sus normas y principios inamovibles, es el blanco predilecto de los surrealistas.¹⁶⁹

Entonces, podemos entender que el objetivo principal del surrealismo fue atentar contra las bases del mundo occidental en su época o, como anota el mismo Breton, consistió en: “[...] provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una *crisis de conciencia* de una índole lo más general y lo más grave posible”.¹⁷⁰ Dada la importancia adquirida a lo largo del siglo XX –en especial a partir de su revaloración al final de la Segunda Guerra Mundial, a mitad de siglo- se configura como el movimiento más importante nacido de la experimentación de vanguardia. Nace oficialmente cuando Breton publica el primer manifiesto en 1924, en ese documento el movimiento y su filosofía son definidos de la siguiente manera:

SURREALISMO: s.m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA: *Filos.* El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. Tiende a provocar la ruina definitiva de todos los otros mecanismos psíquicos, y a suplantarlos en la solución de los principales problemas de la vida.¹⁷¹

Esta definición aclara que el interés esencial de los surrealistas es rescatar al ser humano de un mundo contemporáneo que cada vez está más dominado por las máquinas y la razón; y la técnica que utilizará para lograr este rescate, de acuerdo a la definición filosófica, será valorar los productos del inconsciente –el interés en el mundo onírico y la realidad profunda del hombre- utilizando como herramienta el automatismo

¹⁶⁹ Pellegrini. “La poesía surrealista”, en *Antología de poesía surrealista*, Coma, México, 1981, p. 19.

¹⁷⁰ Breton, *Manifiestos del surrealismo*, traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini, 2ª ed., Argonauta, Buenos Aires, 2001, p. 83.

¹⁷¹ *Ibíd*, p. 44.

psíquico. Marcel Raymond también comenta acerca de la propuesta implícita en esta definición que: “En su sentido más estrecho, el surrealismo es un método de escritura; en el sentido más amplio una actitud filosófica que es a la vez una mística (o que lo fue), una poética y una política”.¹⁷² En la misma idea, Graciela de Sola anota que: “El surrealismo [...] implica una intención de total abarcamiento y comprensión del hombre y del mundo a partir de “todos” los medios del conocimiento, y en especial de aquellos ajenos a la razón”.¹⁷³

Por lo general, la crítica coincide en afirmar que el surrealismo es producto de una tendencia presente en la historia del arte desde hace más tiempo, la última materialización de “[...] corrientes que representan un repudio del racionalismo absoluto y que, sin negar a la ciencia, incorporan sus datos a una más amplia comprensión de la realidad”,¹⁷⁴ en otras ocasiones se afirma que el surrealismo es, esencialmente –a causa de su rescate del “hombre concreto y vital” y de su oposición a las concepciones racionalizadoras del mundo-, *continuación* del movimiento romántico.¹⁷⁵ También debemos tener en cuenta que no sólo en la definición del primer manifiesto puede constatarse este carácter anti racionalista, leamos lo que Breton anota en el primer número de *La Révolution Surréaliste*:

[...] hoy en día, los procedimientos lógicos no se aplican más que para resolver problemas de interés secundario. El racionalismo absoluto que sigue estando de moda sólo permite la consideración de hechos que se desprenden estrechamente de nuestra experiencia. Se nos escapan, por el contrario, los fines lógicos. Es inútil añadir que la misma experiencia se ha visto asignar unos límites (...). Bajo un tinte de civilización, so pretexto de progreso, se ha llegado a expulsar de la mente todo aquello que, con razón o sin ella, pudiera tildarse de superstición, de quimera; a proscribir toda forma de investigación de la verdad que no se adecuara al uso.¹⁷⁶

¹⁷² Marcel Raymond. *De Baudelaire al surrealismo*, FCE, México, 2002, p. 242.

¹⁷³ Sola. *op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁴ Es el caso de Graciela de Sola. Cfr. *Ibíd.*, pp. 15-16.

¹⁷⁵ Ernesto Sábató. *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, 2ª ed., Alianza, Madrid, 1980, pp. 78-79.

¹⁷⁶ Cit. por Durozoi; Lecherbonnier. *El surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1974, p. 83.

La queja de Breton se dirige contra esta limitada concepción de realidad que se apoya en el racionalismo contemporáneo y contra una lógica que, como dice Ernesto Sábato, sólo es: “[...] para los entes estáticos, a los que se puede aplicar el principio de identidad; no para la vida que es una constante transformación y, por lo tanto, una constante negación”. Sábato, de acuerdo con la idea esencial que anima este párrafo de Bretón, opina que “[...] un ser humano es algo infinitamente más complejo para obedecer a normas meramente lógicas. Frente a este tipo de rigor, existe, en cambio, el rigor psicológico”.¹⁷⁷ Así, el racionalismo –y en general el mundo occidental- son objeto de los ataques surrealistas en la medida en que representan “un sistema de pensamiento reductor”¹⁷⁸ que sólo ha contribuido a alejar al hombre del conocimiento de su propia naturaleza. En la propuesta surrealista hay claramente definido un anhelo de *absoluto*, Bretón habla de ello en el segundo manifiesto:

Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Sería vano buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto.¹⁷⁹

Esta es la solución que los surrealistas encuentran para resolver la profunda ruptura entre el hombre y su naturaleza: producir una síntesis que resuelva las diferencias de una manera dialéctica. De ello se deriva una concepción dual de la realidad. Al respecto, Ferdinand Alquie dice que el surrealismo: “[...] proyecta la existencia [...] hacia una especie de más allá de la vida natural, sin embargo inmanente, no posterior a ella misma”.¹⁸⁰ En la misma línea Durozoi opina que lo surreal: “[...] no es [...] lo contrario de lo real sino la reintroducción en lo que suele tenerse por real, de

¹⁷⁷ Sábato, *op. cit.*, p. 72.

¹⁷⁸ Bonnet. “Introducción a la lectura de André Breton”, en André Breton. *Antología (1913-1966)*, 12ª ed., Siglo XXI, México, 2002, p. XVIII.

¹⁷⁹ Breton, *Manifiestos... op. cit.*, p. 84.

¹⁸⁰ Cit. por Sola, *op. cit.*, p. 31.

lo que se mantenía al margen”.¹⁸¹ Obviamente el surrealismo no plantea una evasión de la realidad, aunque se le acuse a menudo de ello. Me parece necesario citar las palabras que Gonzalo Celorio dedica a este tema:

[...] el surrealismo, y parece ocioso recordarlo, despierta a la imaginación dormida, acaba con un realismo burgués muchas veces limitado a la copia exterior y adjetiva de la realidad, incorpora a la creación artística los componentes de una realidad profunda, tanto o más real, si se admite, que la realidad superficial –la vida onírica y subconsciente. Estas, más que los mecanismos específicos de producción artística, son las aportaciones del movimiento surrealista.¹⁸²

Esta tentativa de reconciliar dialécticamente los opuestos está presente en todas las propuestas surrealistas de una u otra manera. Lo surreal es ese punto donde los contrarios se unen, base esencial de la propuesta surrealista. Esta fusión se da en distintos ámbitos pero recibe especial importancia para los surrealistas cuando se refiere a la unión del sueño y la vigilia. Tengamos en cuenta las palabras del propio André Breton en el primer manifiesto surrealista: “Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*”.¹⁸³ Sobre todo esto hablaremos más a fondo durante el análisis de los cuentos de nuestra autora.

Así, los surrealistas apelan a la imaginación; se interesan, apoyados en las teorías freudianas, por el ámbito de los instintos, de lo inconsciente. Teniendo en cuenta esto podemos comprender la gran importancia que tiene el automatismo psíquico en la propuesta surrealista.

De manera especial quiero comentar el juicio adverso emitido por Guillermo De Torre: quien no está en absoluto emocionado con el surrealismo, y opina que dicho movimiento: “[...] no ofrece ninguna novedad de concepto; es la continuación de las

¹⁸¹ Durozoi, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸² Celorio. “Resonancias surrealistas en la poesía de Xavier Villaurrutia”, en *Los subrayados son míos*, Arte y Cultura, México, 1987, pp. 135-136.

¹⁸³ Breton. *Manifiestos... op. cit.*, p. 31.

intenciones creadoras o creacionistas específicas y comunes del arte de nuestro tiempo”.¹⁸⁴ Para De Torre el surrealismo es “una última maniobra efectista de los huérfanos de Dadá” que además tiende a las “supercherías del espiritismo” y al “desnudo piruetismo de las palabras”. Lo único que le reconoce al nuevo movimiento, y en el mismo tono que lo anterior, es: “que éste es un arte maravillosamente gratuito”.¹⁸⁵ El gran defecto tanto de este lejano artículo como del ensayo que dedica al surrealismo en su *Historia de las literaturas de Vanguardia*¹⁸⁶ es que en lugar de definir y explicar, De Torre se enfrenta antagónica y visceralmente al movimiento. En múltiples ocasiones es claro el tono detractor y las discrepancias personales que animan al crítico para hablar de los surrealistas. Para él Surrealismo y André Breton son lo mismo, o en el mejor de los casos afirma que el surrealismo es una “abusiva ecuación: sueño igual a poesía, igual a obra de arte”¹⁸⁷ haciendo notoria la gravísima confusión desde la cual burdamente resume el tema que aquí nos importa. A pesar de la autoridad del crítico pienso que la apreciación que hace del surrealismo, sumamente parcial, debe ser desdeñada por aquellos que busquen una opinión objetiva.

Para comprender el error de De Torre, debemos tener en cuenta que el surrealismo se presenta como una tentativa de conocimiento: de acuerdo a Breton el objetivo primordial del movimiento es “la solución de los principales problemas de la vida” (Cfr. supra) y en esta búsqueda, propone las técnicas que más se adecuan – basadas en el automatismo psíquico- para manejar su materia de trabajo –el inconsciente, lo irreal, el sueño, etc.- y buscar la manera en que funciona realmente el pensamiento, con el objetivo de revertir el daño que el mundo contemporáneo ha

¹⁸⁴ Guillermo De Torre. “Neodadaísmo y Superrealismo”, publicado en el sexto número de *Proa*, cit. por Scrimaglio, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸⁵ *Íd.*

¹⁸⁶ Cfr. “Superrealismo”, en De Torre. *op. cit.*, pp. 15-126.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 31.

provocado al hombre y poner a este último una vez más en contacto con su propia naturaleza.

Es cierto que la teoría surrealista afirma, como anota Octavio Paz, que “la inspiración es un bien común”, y que muchas de sus prácticas o concepciones, basadas en el automatismo psíquico –como el juego del *cadáver exquisito*, el azar objetivo, el humor negro¹⁸⁸ - “*implican una socialización de la creación poética*”.¹⁸⁹ Pero eso no significa que los surrealistas tuvieran una intención literaria al llevar a cabo estas prácticas. Graciela de Sola ya había sugerido que la afirmación de que *la poesía debe ser hecha por todos* tiene que ser interpretada de la siguiente manera: los surrealistas buscan “[...] introducir la visión poética [...] en la vida real de todos los hombres”;¹⁹⁰ ya hemos hablado también sobre el anhelo surrealista de comunicar al hombre con su naturaleza profunda. También Marguerite Bonnet tiene clara la función de estas expresiones: “La escritura no es sino uno de los lugares de aparición de este mecanismo que la rebasa por todas partes; se la considera como un medio de romper la servidumbre mental”.¹⁹¹

En realidad a los surrealistas franceses en principio no les interesó el arte - literatura o pintura, por ejemplo- en un sentido estético; como ya hemos señalado, se valen de él para indagar en el interior del hombre. Graciela de Sola comenta al respecto:

Es ante todo un valor de experiencia humana el que asumen los textos surrealistas, y en especial los que pertenecen a su primera etapa. La palabra, el dibujo automático, son hechos significativos para la vida, para el conocimiento de sí mismos y del mundo. La poesía deja de ser una “manera expresiva” para transformarse en la actividad esencial del espíritu, de esa totalidad en que el deseo y la fantasía [...] vuelven a proyectar libremente sus productos. Es por lo tanto una tentativa de *devolver al hombre su lenguaje*, el que corresponde a su ser más íntimo y total.¹⁹²

¹⁸⁸ A estos dos últimos nos dedicaremos más extensamente en el capítulo IV.

¹⁸⁹ Paz, *El arco y la lira*, 3ª ed., FCE, México, 1972, p. 246. El subrayado es mío.

¹⁹⁰ Sola, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹¹ Bonnet, *op. cit.*, p. XIX.

¹⁹² Sola, *op. cit.*, pp. 34-35. Subrayado mío.

También debemos tener en cuenta que los surrealistas extraen sus procedimientos y objetivos básicos de la teoría psicoanalítica pero, importantísimo, despojando lo que toman de su finalidad terapéutica y utilizándolo exclusivamente por las posibilidades de indagación que abre. Recordemos que su intención fue explorar de manera sistemática el inconsciente con el fin de lograr un cambio de orden trascendental en el hombre. A pesar de que utilizan la literatura y la pintura para expresarse, la finalidad de este uso no es estética: los surrealistas no buscaban convertirse en una escuela o movimiento artístico.

Después de lo comentado hasta aquí queda claro que no se puede extraer una poética del surrealismo, no era esa su intención. Es más, siendo estrictos, de acuerdo a su base teórica, en principio nunca tuvieron la intención de producir “manifestaciones artísticas”; sin embargo, como ya lo había notado Graciela de Sola, existió una contradicción entre teoría y práctica surrealista:

La supresión inicial de *toda preocupación estética o moral*, evidentemente no está de acuerdo con las manifestaciones casi exclusivamente estéticas del surrealismo y con sus sucesivas tomas de posición que delinean una actitud totalmente ética.¹⁹³

Por ello sería equivocado creer que las únicas manifestaciones surrealistas son las que se produjeron a partir de las técnicas derivadas del automatismo. Debemos tener en cuenta que existe cierto tipo de expresiones artísticas influidas por el surrealismo pero que (y es muy importante recordarlo), en el sentido estricto del término, no son surrealistas. No pueden ser identificadas con el surrealismo teórico planteado por Breton. No podrían tener calidad estética de esa manera. Otra vez me parece necesario citar a Celorio, para quien es claro que el automatismo no era la única manera por medio de la cual el surrealismo expresaba contenidos oníricos, pues: “[...] en los más y

¹⁹³ *Ibíd*, p. 28.

en los mejores casos, el sueño, que es el tema fundamental de sus manifestaciones, es reinventado por el artista lúcido, despierto”.¹⁹⁴

Por lo tanto, esta literatura surrealista “no ortodoxa” se apoya en las temáticas propuestas por el movimiento, alude a los grandes temas del ser humano –amor y muerte- y plasma el inconsciente, lo onírico, a partir de cierto tipo de técnicas. En el ámbito latinoamericano Hugo Achugar señala las siguientes características como distintivas de la narrativa influida por este movimiento: relatos elaborados a partir del monólogo y la introspección; sintaxis narrativa relacionada con lo fragmentario y lo onírico; uso de prosa poética; transgresión de los principios de la lógica, incluyendo la cronología y la causalidad.¹⁹⁵ Es a esta literatura a la que nos vamos a enfocar, sólo de esa manera podemos abordarla desde el ámbito de la crítica literaria.

Lo que haremos a continuación es, más que demostrar el apego de los cuentos que vamos a analizar al surrealismo tal y como está planteado teóricamente, determinar cómo es que la filosofía surrealista influye en los temas y las técnicas que Silvina Ocampo aborda y aplica en la elaboración de algunos relatos de su primer libro.

3.1.1.- La realidad dual (real-irreal): el sueño

Llegará un día en que el hombre velará y dormirá a la vez, soñar y, al mismo tiempo, no soñar; esta síntesis es la operación del genio; merced a ella el sueño y las otras actividades se refuerzan mutuamente.

Novalis.

Como ya mencionamos con anterioridad la unión del sueño y la vigilia será la representación más importante, el espacio privilegiado de esta realidad dual proclamada por los surrealistas. Breton lo planteó así en el Primer Manifiesto: “Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados [...]”, convencido de que existe una realidad visible, razonable y, al mismo tiempo, una realidad intuitiva. De acuerdo a este movimiento es en el ámbito de los sueños donde se debe buscar la clave del

¹⁹⁴ Celorio, *op. cit.*, p. 137.

¹⁹⁵ Achugar. “El museo de la vanguardia”, en Hugo Verani. *Narrativa vanguardista... op. cit.*, pp. 7-40.

comportamiento consciente. Durozoi dice que los surrealistas, apoyados en la idea de que “En el sueño todo es posible”, creen que: “Más allá de la razón consciente, existiría pues, otra razón, incomparablemente más vasta, que tendría el poder de transgredir los límites ordinarios de la razón humana”.¹⁹⁶ Que proclamen esto no debe resultarnos extraño si tenemos en cuenta que el surrealismo se apoya, de manera importante, en las teorías freudianas acerca de la interpretación de los sueños.

Además de la opinión de Achugar, acerca de cómo es tratado literariamente este tema, tenemos la de Seymour Menton quien opina que en este tipo de narrativa: “[...] cierto episodio presenciado por un personaje evoca toda una serie de asociaciones y recuerdos. Si este personaje está en actitud de soñar, los elementos evocados pueden confundirse unos con otros para lograr mayores efectos artísticos”.¹⁹⁷

Así, un rasgo característico de los relatos influidos por el surrealismo es la recurrencia temática de lo onírico compenetrado de una manera profunda con la realidad. Recordemos que Enrique Pezzoni, al hablar de la narrativa de Ocampo, dijo que sus relatos no pueden leerse ‘como testimonio de la realidad’ ni como ‘vías de escape hacia la proyección metafísica’.¹⁹⁸ La distancia entre Silvina y el surrealismo ya no parece tan grande. Sobre el mismo tema Mempo Giardinelli le hizo algunas preguntas en 1985:

- *¿Qué papel jugó en su obra la observación crítica de la realidad, Silvina? Me da la impresión de que sus cuentos, en general, son realistas. Y también no lo son.*
- *Es cierto [...] yo me aparto de la realidad. Aunque para dar realismo tengo que volver a ella. Pero yo me aparto, ni me fijo en ella. Y después vuelvo.*¹⁹⁹

¹⁹⁶ Durozoi, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹⁷ Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano*, vol. II, FCE, México, 1979, p. 8.

¹⁹⁸ Cfr. Supra.

¹⁹⁹ Mempo Giardinelli. “Silvina Ocampo. *El cuento es superior, ¿no?*”, en *Así se escribe un cuento*, Nueva Imagen/ Patria, México, 1999, p. 131.

Ello nos revela que la noción de una realidad dual de alguna manera está presente en los cuentos de Ocampo. Sobre *Viaje olvidado* y los relatos contenidos en él, Pezzoni opina que debe entenderse este libro como el lugar: “[...] donde Silvina Ocampo inicia su experiencia de la renegación renovadora”.²⁰⁰ Hasta aquí todo lo dicho por los críticos relaciona (aunque de una manera elusiva) a nuestra escritora con algunos de los puntos esenciales de la propuesta surrealista. Ahora veamos cómo es que Silvina Ocampo aborda esta temática en un par de relatos de su primer libro, *Viaje olvidado*.

3.2.- Análisis de los relatos

3.2.1.- La técnica

El primer relato que analizaremos es “La calle Sarandí”,²⁰¹ en el cual la voz narradora recuerda en voz alta, desde un presente situado dieciséis años después, un pasaje traumático de su niñez: una violación. El relato se centra, primero, de manera obsesiva en el recuerdo de aquel abuso y en el producto de este: el “hijo” de su hermana mayor. Luego, cuando la voz narradora habla de su presente, se superponen los ámbitos de la realidad y la imaginación de manera clara. El relato utiliza la técnica del soliloquio,²⁰² como la define el tipo de novela que se ocupa de expresar la corriente de la conciencia:

[...] técnica para representar el contenido y los procesos síquicos [sic] desde la mente del personaje al lector, directamente y sin la presencia del autor, pero con un público tácitamente supuesto.²⁰³

Al utilizar esta técnica, el punto de vista del narrador es siempre el mismo que el del personaje y “y el nivel de la conciencia que se representa se halla, normalmente muy

²⁰⁰ Pezzoni, “Estudio preliminar”, *op. cit.*, p. 19.

²⁰¹ “La calle Sarandí”, en Silvina Ocampo. *Cuentos completos I*, Emecé, Buenos Aires, 2000, pp. 55-57. Todos los relatos que utilizo para el análisis son tomados de esta edición, por lo tanto a partir de la siguiente cita sólo anotaré el número de página entre paréntesis.

²⁰² Aunque no es la única técnica utilizada.

²⁰³ Robert Humprey. “Las técnicas”, en *La corriente de la conciencia en la novela moderna*, ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1969, p. 47.

próximo a la superficie [de la conciencia]”.²⁰⁴ Así lo podemos ver en el relato: “Pero la ropa que me entregaban algunas familias para lavar o para coser, las vainillas de los manteles, las costuras, invadían mis días mientras que el chico de mi hermana gateaba” (p. 56, subrayado mío). Acorde con la definición citada podemos ver cómo es que la voz narradora del relato, en primera persona, además de elaborar un discurso subjetivo en el cual presenta reiteradamente sus obsesiones más íntimas, introduce en el inventario de estos recuerdos notas explicativas destinadas a facilitar la comprensión por parte del lector. De acuerdo a Robert Humprey, en la práctica, la técnica del soliloquio se utiliza en combinación con el monólogo interior:

[...] técnica utilizada en el arte narrativo para representar el contenido mental y los procesos síquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada, tal y como los dichos procesos existen a los varios niveles del control consciente, antes de ser deliberadamente formulados por medio de la palabra.²⁰⁵

Notemos que aún cuando la mayor parte del relato usa el soliloquio, el siguiente fragmento parece estar escrito siguiendo la técnica del monólogo interior directo:

No quiero ver más nada. Este hijo que fue casi mío, tiene la voz desconocida que brota de una radio. Estoy encerrada en el cuartito oscuro de mis manos y por la ventana de mis dedos veo los zapatos de un hombre en el borde de la cama. Ese hijo fue casi mío, esa voz recitando un discurso político debe de ser, en la radio vecina, el hombre con la rama de sauce de espantar mosquitos. Y esa cuna vacía, tejida de fierro... (p. 57)

En esta cita podemos constatar que además del que está en primera persona no hay otro tipo de narrador que nos indique si el personaje “piensa” o “dice”; a esto sumemos que el discurso del personaje (estrictamente en el párrafo citado, pues en otras partes la autora utiliza el soliloquio, como ya señalamos) no va dirigido a otro personaje o al lector. Todas estas características son señaladas por Humprey entre las que

²⁰⁴ *Íd.*

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 36.

distinguen este tipo de monólogo.²⁰⁶ El párrafo citado nos muestra cómo funciona la mente de la protagonista, de una manera parcialmente inarticulada, fragmentada, irracional.

El otro relato que analizaremos aquí es “El pasaporte perdido” (pp. 28-30), en el cual Claude Vildrac, jovencita de catorce años, parte sola de Buenos Aires viajando por barco. El lector atestigua cómo la niña, durante el lapso anterior al momento de dormir, recuerda de manera fragmentaria los detalles que le parecen más importantes de la semana que lleva en el trasatlántico, estos recuerdos se mezclan con la imaginación y las obsesiones de la niña (principalmente con la angustia de muerte que nace cuando su propia madre sugiere un naufragio y con la preocupación de perder la identidad propia), que se presentan de manera recurrente a lo largo del relato. Al final, en el momento en que la niña duerme podemos ver la mezcla entre vigilia y sueño, en la cual las obsesiones más profundas de Claude aparecen.

En este relato alternan diferentes tipos de narrador, todos enfocados a presentar el contenido inconsciente de la mente del personaje principal. Primero tenemos un narrador en tercera persona, omnisciente que describe los actos interiores y exteriores del personaje: “Claude seguía las huellas de su cara con las dos manos y mirando el pasaporte pensaba” (p. 28). Este narrador en tercera persona por momentos asume la técnica del monólogo interior indirecto, esta variante del monólogo interior es definida así por Humprey:

[...] aquel en el cual un narrador omnisciente presenta un material no articulado oralmente como si proviniera directamente de la conciencia del personaje, conduciendo al lector a través de él y ayudándole con comentarios y descripciones [...] el narrador se interpone entre la síque [sic] del personaje y el lector como guía bien informado. Conserva su condición fundamental de monólogo interior en tanto que presenta una conciencia de forma directa, es decir, con la expresión

²⁰⁶ Cfr. *Ibíd*, p. 37

característica y las peculiaridades propias del proceso síquico del personaje.²⁰⁷

En el relato aparece de la siguiente manera:

Recordó que ese día habían almorzado en un restaurante que se llamaba La Sonámbula. En cada plato había una sonámbula chiquitita, de cabello suelto, con los brazos tendidos, cruzando un puente; esa sonámbula era más bien una mujer recién desembarcada de un naufragio, que perdió su pasaporte a los catorce años, su casa y su familia (p. 29).

En el pasaje citado podemos notar como el narrador omnisciente está indicado por medio de sus comentarios explicativos, los cuales nos facilitan la comprensión del discurso del personaje. Además la narración se distingue por la mezcla de elementos que reflejan el contenido de la conciencia de Claude, elementos que ilustran las obsesiones de la niña. Todo ello coincide con lo que Humprey entiende por “[...] una representación mucho más directa que una mera descripción de la conciencia de la protagonista, porque lo que se representa es como funciona su conciencia”.²⁰⁸ Además de las anteriores, también está presente, en primera persona, la técnica del soliloquio (cfr.supra):

Tengo que llegar a Liverpool, en donde me espera mi tía con el sombrero en la punta de la cabeza. Mi tía Mabel tiene una casa grande con cinco perros [...] Mi tía Mabel tiene un jardín con flores y una fábrica de tejidos. No quiero llegar demasiado pronto a Liverpool porque los días a bordo son todos días de fiesta [...] (p. 28, subrayado mío).

Aunque el personaje no se dirige a nadie en el contexto narrativo –como en el caso de “La calle Sarandi”–, aparecen notas explicativas para facilitar la comprensión de lo relatado. Además, la narración en primera persona también utiliza la técnica del monólogo interior directo:

“No tengo que perder este pasaporte. Soy Claude Vildrac y tengo 14 años. No tengo que olvidarme; si pierdo este pasaporte ya nadie me reconocería, ni yo misma. No tengo que perder este pasaporte. Si

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 41.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 42.

llegara a perderlo, seguiría eternamente en este barco hasta que los años lo usaran y prepararan para un naufragio. Los barcos viejos tienen todos que naufragar, y entonces tendría que morirme ahogada y con el pelo suelto y mojado, fotografiada en los diarios: la chica que perdió su pasaporte” (p. 28, las comillas son parte del texto).

En esta cita podemos ver la fragmentación irracional, obsesiva, que sufre el discurso del personaje, somos testigos de lo que piensa. Además de todo esto, hay otro narrador en tercera persona, el que inicia el relato:

“Certifico que Da. Claude Vildrac, de estado soltera, de profesión..., que sí lee y escribe, y cuya fotografía, impresión digitopulgar derecha y firma figuran al dorso, es nacida... 15 de abril de 1922... en el pueblo... Cap. Federal, Buenos Aires, Rep. Argentina... tiene 1m 40cm de altura, el cutis de color blanco, cabello rubio, nariz de dorso recto, boca med. Y orejas med.”... (p. 28).

Este narrador corresponde al contenido del pasaporte. Es muy interesante que su inclusión en el relato, si la ponemos en el contexto de todos los otros narradores que aparecen y tomamos en cuenta que el narrador omnisciente se permite, en esta reconstrucción de recuerdos, mezclar –por lo menos una vez- la voz de Claude con las de otros personajes: “¿Quién era Elvia? ‘Una guaranga’, decían ‘algunos’. ‘Una mujer de la vida’, había dicho un viejo [...]” (p. 29); como decía, es interesante que su inclusión en el relato parece obedecer al intento de una técnica de *collage*, técnica reconocida por los surrealistas como propia.²⁰⁹

Hay que subrayar que todas las técnicas halladas en estos relatos de Ocampo son utilizadas, en la *novela de la corriente de la conciencia*, para representar el contenido psíquico de los personajes y el proceso de este contenido a los varios niveles del control consciente, es decir, que se trata de representar el contenido de la conciencia.²¹⁰ Sin embargo no sólo es eso pues el uso de la técnica del soliloquio, por ejemplo, implica: “[...] una feliz combinación de corriente interior de la conciencia y de acción exterior.

²⁰⁹ Cfr. Durozoi, *op. cit.*, p. 196. Recordemos que esta técnica vanguardista no fue exclusiva del surrealismo y, literariamente, se identifica más a menudo con la práctica cubista.

²¹⁰ Humphrey, *op. cit.*, p. 36.

En otras palabras, se describe en ellas tanto la interioridad como lo externo del personaje”.²¹¹ De acuerdo a lo anterior, lo menos que podemos decir es que, si el objetivo de Silvina Ocampo era plasmar la idea de “la realidad dual” surrealista en sus relatos, eligió las técnicas correctas para hacerlo. Además la importancia concedida al inconsciente es uno de los temas claves del surrealismo. Notemos que los relatos que estamos comentando parecen ilustrar la afirmación de Ernesto Sábato acerca de que en el mundo contemporáneo *el artista* ha abandonado la estética realista: “[...] ahora, para él, lo real significa algo más complejo, algo que *sin dejar de lado lo externo* se hunde profundamente en el yo”. Sábato está convencido de que este interés por la situación interna del individuo acarrea cierto tipo de características en las manifestaciones artísticas actuales:

[...] un tiempo que no es el de los relojes ni el de la cronología histórica, sino un tiempo subjetivo, el tiempo del yo viviente [...] y ese flujo temporal ha impuesto el monólogo interior y a veces el lenguaje asintáctico e ilógico que domina en buena parte de la literatura contemporánea.²¹²

Estas características están relacionadas con intereses muy definidos del movimiento surrealista y al mismo tiempo coinciden con los elementos que recién analizamos en los dos relatos de Ocampo.

3.2.2.- Los temas

Recordemos que esa “otra” realidad, que se contrapone a la cotidiana, implica:

[...] realidad de la imaginación en el ámbito del deseo y de la subconciencia. Es la realidad que no se explica [...] irrumpe a través de los sueños y las alucinaciones obsesivas. Se interna en la vida cotidiana para estorbarla, para trastornar el hábito, para destruir la tradición. Provoca, amenaza y descubre las ondas subterráneas del verdadero ser humano escondidas bajo los tabúes de la sociedad.²¹³

²¹¹ *Ibíd.*, p. 49.

²¹² Sábato, *op. cit.*, pp. 70-71.

²¹³ Evelyn Picón Garfield. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Gredos, Madrid, 1975, p. 13.

En ambos cuentos la “otra realidad” irrumpe. En “La calle Sarandi”, la clave de lectura aparece desde el inicio del relato: “No tengo el recuerdo más que de esas tardes de otoño que han quedado presas tapándome las otras” (p. 55), el narrador nos revela que no tiene control sobre sus recuerdos. Para los surrealistas, dice Durozoi: “[...] la actividad diurna o su suspensión se hallan sometidas al deseo inconsciente, que dispone extrañamente de los datos exteriores con una egoísta tendencia a no retener de ellos más que lo que pueda servir para su causa”.²¹⁴ El narrador de “La calle...”, con ese primer comentario también nos comunica que el inconsciente será la fuerza dominante en el relato. Es por ello que el personaje que acosa a la narradora aparece en sus recuerdos primero de una manera más o menos objetiva:

En la mitad del trayecto, de la casa donde vivíamos al almacén, un hombre se asomaba, siempre en mangas de camisa y decía palabras pegajosas, persiguiendo mis piernas desnudas con una ramita de sauce, de espantar mosquitos[...] (p. 55).

Y poco a poco se va convirtiendo en una especie de sueño o alucinación obsesiva, como podemos ver en el siguiente pasaje:

A veces yo doblaba por otro camino dando una vuelta larguísima por el borde del río, pero las crecientes me impedían muchas veces pasar, y el camino directo se volvía inevitable. (p. 55, subrayado mío).

En la reelaboración de los recuerdos la voz narradora no puede modificar sus propias acciones, ni alejarse del evento traumático que ha borrado sus otros recuerdos, pues de una u otra manera se ve arrastrada hacia ese personaje ominoso; va implícita la sugerencia de que los recuerdos, al igual que los sueños, sufren una manipulación de parte del inconsciente, Durozoi comenta al respecto: “Si los restos diurnos determinan el contenido de un sueño [...] hay que admitir complementaria-mente que ciertas insatisfacciones transforman en paisaje onírico la relación con lo real”.²¹⁵ En el

²¹⁴ Durozoi, *op. cit.*, p. 114.

²¹⁵ *Id.*.

siguiente pasaje se notan las mismas características, y además se introduce de manera directa el tema del sueño:

El hombre asomado a la puerta de su casa escondía el rostro torcido en un invisible cuchillo que me hacía sonreírle de miedo y que me obligaba a pasar por la misma vereda de su casa con lentitud de pesadilla. (p. 55, subrayado mío).

Con esta referencia, más o menos ambigua, recibimos una clave de lectura, que remite una vez más a la idea de “realidad dual”; el narrador nos sugiere un ámbito irreal, pesadillesco que, en la práctica narrativa, se distingue por el uso reiterado de metáforas.

El recuerdo traumático de la protagonista sólo se entiende plenamente cuando llegamos a la anécdota central, clave de lectura del cuento, la cual nos permite entender con claridad cómo se da la mezcla de realidad e irrealidad en el relato. A continuación cito el pasaje completo, tal como aparece por primera vez:

De una de las ventanas surgió una voz enmascarada por la distancia, persiguiéndome, no me di vuelta pero sentí que alguien me corría y que me agarraban del cuello dirigiendo mis pasos inmóviles adentro de una casa envuelta en humo y en telarañas grises. Había una cama de fierro en medio del cuarto y un despertador que marcaba las cinco y media. El hombre estaba detrás de mí, la sombra que proyectaba se agrandaba sobre el piso, subía hasta el techo y terminaba en una cabeza chiquita envuelta en telarañas. No quise ver más nada y me encerré en el cuartito oscuro de mis dos manos, hasta que llamó el despertador. (pp. 55-56).

Es revelador que la parte violenta y probablemente más dolorosa del recuerdo finalice, como si se tratara de una pesadilla, cuando suena “el despertador”. En el párrafo citado también es evidente el uso reiterado de metáforas, eso concuerda con la afirmación de Hugo Achugar acerca de que una de las características propias de la narrativa influida por el surrealismo es, precisamente, la prosa poética, de la cual hay muchos ejemplos a lo largo del relato, solo por citar algunos enumero los siguientes: “[...] había invisibles baúles flotando en el aire [...]” (p. 55); “[...] una voz enmascarada por la distancia [...]” (p. 55); “[...] mis pasos inmóviles [...]” (p. 56).

Producto de ese evento traumático es “el hijo de su hermana”: es muy curioso que al desaparecer el resto de la familia sea ese “hijo” el único que la acompaña: “[...] el destino se apoderó de mi casa sin que yo me diera cuenta, llevándose todo, menos el hijo de mi hermana mayor” (p. 56). Más extraño que sea ella quien se encargue de cuidarlo desde que nace:

[...] lo creí para siempre un recién nacido cuando me lo dieron todo envuelto en una pañoleta de franela celeste porque era un varón. Me despertaba por las mañanas con una risa de globitos bañada de aguas muy claras y su llanto me bendecía las noches. (p. 56)

Hasta la pubertad, momento en que el niño, que no es otro que su propio hijo (conocimiento que la narradora se ha negado a sí misma, a manera de represión), comienza a convertirse en hombre:

No me di cuenta de que su voz se había desbarrancado de una manera vertiginosa a los dieciséis años [...] No me di cuenta hasta el día en que pronunció un discurso ensayándose para una fiesta en el colegio; hasta entonces había creído que esa voz oscura salía de la radio de al lado. (p. 56).

Y despierta, al hablar con esa voz tan parecida a la de su pesadilla, aquel recuerdo traumático de niñez. Es entonces, casi al final del relato, cuando la anécdota vuelve a ser elaborada, sin embargo el estilo en que está relatada se modifica de manera notoria:

No quiero ver más nada. Este hijo que fue casi mío, tiene la voz desconocida que brota de una radio. Estoy encerrada en el cuartito oscuro de mis manos y por la ventana de mis dedos veo los zapatos de un hombre en el borde de la cama. Ese hijo fue casi mío, esa voz recitando un discurso político debe de ser, en la radio vecina, el hombre con la rama de sauce de espantar mosquitos. Y esa cuna vacía, tejida de fierro...(p. 57).

Oraciones cortas y un discurso aparentemente inconexo, fragmentado, que representa el pensamiento inconsciente de la voz narradora,²¹⁶ donde la metáfora no forma parte esencial del estilo. Ahora la anécdota es relatada en un estilo en el cual los

²¹⁶ Cfr. p. 56.

adornos retóricos están ausentes pero que, significativamente, contiene todos los elementos que aparecen a lo largo del relato (la voz, la cama de fierro, el radio, los zapatos, la idea de las manos como protección, etc.); es tal vez en este momento del relato en el que la narradora está más cerca de acceder a esa realidad que ha permanecido oculta para ella, a esa realidad insoportable en la cual ella es madre a causa de una violación que permanece dolorosamente apuntalada en el centro de sus recuerdos. Por ello resulta tan interesante que, inmediatamente después de alcanzar tal grado de sobriedad, la narradora regrese al estilo metafórico, identificado con la realidad onírica:

Cierro las ventanas, aprieto mis ojos y veo azul, verde, rojo, amarillo, violeta, blanco, blanco. La espuma blanca, el azul. Así será la muerte cuando me arranque del cuartito de mis manos. (p. 57)

Como si la voluntad del narrador fuera evadirse del suceso que le da núcleo a su relato. Protegiéndose en esas manos que desde niña le ayudan a conjurar “El miedo de perder algo” (p. 55). Al respecto vale la pena citar a Evelyn Picón quien anota, y al hacerlo nos explica lo anterior, que: “El papel que hace la obsesión en el escenario surrealista es parecido al sueño. Descubre una realidad interna que lucha por salir”,²¹⁷ ya sea deseada o no por el sujeto.

En “El pasaporte perdido”, la mezcla entre realidad e irrealdad es más nítida a causa de que el personaje principal es una niña²¹⁸ y los niños, como los locos, al escapar de la lógica racional pueden lograr fácilmente una compenetración con el universo, que resulta imposible para otros.²¹⁹ Ya Bretón lo había mencionado en el primer manifiesto:

El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive con exaltación lo mejor de su infancia [...] De los recuerdos de infancia, y de algunos otros, se desprende un sentimiento de algo insumiso y al mismo

²¹⁷ Picón Garfield. *op. cit.*, p. 45.

²¹⁸ Sobre la narradora de “La calle Sarandí” no podemos asegurar lo mismo, sin embargo saltan a la vista las actitudes infantiles a las que recurre el personaje cuando se ve invadido por la angustia, como el acto de esconder la cara entre las manos como reflejo de protección.

²¹⁹ Cfr. Durozoi, *op. cit.*, p. 162.

tiempo *descarriado*, que considero lo más fecundo que existe. Quizás sea la infancia lo que está más cerca de la “verdadera vida”.²²⁰

Así el personaje principal de “El pasaporte...” es Claude Vildrac, jovencita de 14 años cuyos “ojos de sueño” (p. 28) no han sido empañados aún por las normas y principios imperantes en la sociedad convencional a la que pertenece y que, por lo tanto, sigue las reglas del mundo que la rodea, aunque no las comprenda:

Mi padre me quitó el sombrero para verme los ojos, y en ese momento vi que había montones de ojos a mi alrededor que lloraban. Sentí que ése era un momento de la vida en que había que llorar. Refregué mis ojos y guardé mi pañuelo en la mano como un signo de llanto hasta el final de la despedida. (pp. 28-29).

En este caso es relativamente más fácil notar cómo se mezclan realidad e irrealidad: Claude es una niña con mucha imaginación que se pasa el tiempo soñando despierta. En el relato, como ya habíamos mencionado, atestiguamos cómo la niña se prepara para dormir mientras hace inventario de todos los recuerdos relacionados con el viaje al mismo tiempo que hojea su pasaporte. Dichos recuerdos aparecen mezclados con las obsesiones de la niña, las cuales serán el hilo conductor de la narración. Una de estas obsesiones, la que da título al relato, está relacionada con la pérdida de la identidad:

No tengo que perder este pasaporte. Soy Claude Vildrac y tengo 14 años. No tengo que olvidarme; si pierdo este pasaporte ya nadie me reconocería, ni yo misma. No tengo que perder este pasaporte. Si llegara a perderlo, seguiría eternamente en este barco [...] (p. 28).

La otra obsesión se vincula a la angustia de muerte que le produce la idea de que el barco en el que viaja naufrague:

[...] ella y su madre, habían elegido el camarote, habían buscado corriendo el bote de salvamento correspondiente a un caso de naufragio. El terror le puso a Claude el rostro que tenía en el pasaporte, los ojos se le habían ensanchado profundamente con las olas de las tormentas que hacen naufragar los barcos. Su madre se había reído, y a Claude le parecía un presagio funesto (p. 29).

²²⁰ Breton. *Manifiestos... op. cit.*, p. 60.

Ambas obsesiones aparecen de manera recurrente en sus ensoñaciones de vigilia; cuando examina el pasaporte:

Si llegara a perderlo, seguiría eternamente en este barco [...] Los barcos viejos tienen todos que naufragar, y entonces tendría que morirme ahogada y con el pelo suelto y mojado, fotografiada en los diarios: la chica que perdió su pasaporte (p. 28).

O en compañía de su familia, antes de la partida del barco:

Recordó que ese día habían almorzado en un restaurante que se llamaba La Sonámbula. En cada plato había una sonámbula chiquitita, de cabello suelto, con los brazos tendidos, cruzando un puente; esa sonámbula era más bien una mujer recién desembarcada de un naufragio, que perdió su pasaporte a los catorce años, su casa y su familia (p. 29).

Luego se suma a estos pensamientos obsesivos el miedo a perder a la única amiga que tiene a bordo del trasatlántico: “Elvia [...] era la persona a quien daría su salvavidas el día del naufragio” (p. 29). Además, en este relato lo onírico se presenta “de pronto” e invade la realidad de la niña:

Pero de pronto un pez redondo, de aletas festoneadas por las grandes profundidades del mar, con un pico largo de medio metro, entró por la puerta volando; primero empezó a picar las peonías de un cuadro y después las bombitas de luz. El cuarto quedó en tinieblas, envuelto entre los tules rayados del mar (p. 30).

Parece que un suceso fantástico ocurre ...si no ponemos atención. Al leer con cuidado descubrimos la clara señal de que el ámbito del sueño se hará presente: “Recostó su cabeza contra la fresca blanda de la almohada; las almohadas eran caracoles blancos donde se oye de noche el ruido del mar [...]” (p. 30). Así la parte final del relato (desde que el pez entra en el camarote de Claude) se nos revela como un sueño en el cual se manifiestan las obsesiones recurrentes de la niña, el miedo al naufragio: “Y, de repente, de una bombita rota, surgió una llama imperceptible, [...] El barco entero se iba a incendiar de ese modo [...] Claude salió corriendo, repitiendo el número del bote de salvamento 55” (p. 30); el miedo de perder a su amiga:

Estaban todos, menos Elvia. Elvia venía caminando lejos, lejos, por el puente, y no llegaba nunca. Elvia, transformada en la sonámbula del plato, no llegaba nunca, nunca. Claude corría detrás de ella con el salvavidas en los brazos (p. 30).

Y, finalmente el miedo de perder la propia vida y la identidad: “El barco se hundía para siempre, llevándose su nombre y su rostro sin copia al fondo del mar” (p. 30).

Además de las manifestaciones relacionadas con el automatismo, como ya hemos mencionado, las manifestaciones literarias ligadas al surrealismo tienden a: “[...] imitar a los sueños en cuanto al ambiente para formar el núcleo de sus obras artísticas y, de esta manera, transformar la realidad circundante infundiéndola con el aura del sueño”.²²¹ Esto exactamente es lo que pasa en el relato que acabamos de comentar.

En ambos relatos puede constatarse la convicción surrealista –apoyada en las teorías de Freud acerca de lo onírico y de la libido- de que en el sueño se liberan ciertas represiones de la vigilia.²²² De igual manera se presentan, de manera inequívoca, algunos elementos y temas esenciales del surrealismo: la realidad dual, la imaginación, la obsesión, el sueño.

Picón comenta que al abordar el tema de la irrealidad, los surrealistas: “[...] querían mostrar la concretización del sueño en la realidad diaria”, no para reemplazar la realidad sino para enriquecerla y expandirla por medio de la experiencia del sueño.²²³ Acorde a esto, ya Noemí Ulla había escrito, de manera lacónica, que *Viaje olvidado*: “[...] reúne al sueño con la vida consciente”,²²⁴ lo cual hemos comprobado a partir del análisis al que sometimos los dos relatos elegidos.

Para terminar este capítulo podemos concluir, de manera provisional, que en los relatos de Silvina Ocampo se pueden encontrar fácilmente componentes que la ligan –

²²¹ Picón, *op. cit.*, p. 20.

²²² Cfr. Celorio, *op. cit.*, p. 152.

²²³ Cfr. Picon, *op. cit.*, p. 19.

²²⁴ Ulla. “Prólogo”, *op. cit.*, p. 14.

más allá de la coincidencia- con elementos y temas esencialmente surrealistas; en particular, los rasgos más evidentes en los relatos analizados son: la confusión del sueño (o alucinación obsesiva) con la realidad de la vigilia y, como producto de ello, el fenómeno onírico, en el cual el personaje parece aceptar lo soñado como real, lo cual remite al tema surrealista de la “realidad dual”; el uso de lenguaje metafórico para caracterizar esta “otra” realidad y el uso de técnicas narrativas que permiten el énfasis en el yo, en las profundidades del individuo.

CAPÍTULO 4. Otras concepciones y prácticas surrealistas insinuadas en *Viaje olvidado*

Tanto en el tema de la locura, como en el del sueño, es posible discernir muchos de los principios básicos del surrealismo: el repudio al racionalismo; el rescate de esa otra realidad, subterránea, que permitirá una comprensión más completa de la realidad cotidiana (implícita aquí la creencia en una realidad dual); entre otros, hablaremos de ello con más detalle en un momento. Ahora hay que hacer una aclaración muy importante con respecto a la manera en que Ocampo relaciona estos primeros relatos con el surrealismo; la cuentista argentina no se limita a desarrollar los temas filosóficos propuestos por el movimiento vanguardista francés; también, de una manera inusual, dedica algunos cuentos a ejemplificar la manera en que los surrealistas conciben y aplican dos herramientas para modificar la realidad en beneficio del individuo: la primera, el *azar objetivo*, de discernimiento; la segunda, el *humor negro*, de defensa. A lo largo de este capítulo, además de analizar estas nuevas maneras en que los relatos del primer libro de Ocampo se acercan al surrealismo, verificaremos la persistencia de las técnicas narrativas ya mencionadas y de los temas relacionados con el pensamiento surrealista.

4.1- La locura

No ha de ser al miedo a la locura el que nos obligue a poner a media asta la bandera de la imaginación.

André Breton, *Primer manifiesto del surrealismo*.

Ya en 1924, en el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, Breton considera el asunto de la locura: “Me inclino a creer que tales seres son víctimas en alguna forma de su imaginación que los impulsa a la inobservancia de ciertas reglas, al rebasar las cuales el género humano se siente amenazado, hecho que todos hemos pagado con nuestra experiencia”.²²⁵ Para Bretón los enfermos mentales son, a causa de los alcances excesivos de su imaginación, y

²²⁵ Breton, *Manifiestos... op. cit.*, p. 21.

tal vez de manera un tanto indirecta, subversivos con respecto a la sociedad de la cual manan:

Pero la profunda despreocupación que demuestran hacia las críticas que se les dirigen, y aún hacia los diversos correctivos que se les infligen, permite suponer que ellos obtienen tan elevado confortamiento de su imaginación y gozan tanto con su delirio que no pueden admitir que sólo sea válido para ellos.²²⁶

Podemos decir que, en su opinión, los enfermos mentales resultan fascinantes. Este interés manifiesto de los surrealistas por el tema de la locura se hace explícito en 1930, cuando Breton y Eluard publican *La inmaculada concepción*, obra en la cual “simulan los discursos de cierta cantidad de enfermedades mentales”, con el fin de demostrar que no hay un límite claro entre locura y cordura. Al contrario, afirman que este límite “es enteramente convencional” pues está determinado por valores exclusivos de la sociedad que lo define, y que debido a esto podemos decir que no existe una definición esencial de locura.²²⁷ Así, los surrealistas creen que lo “loco” o lo “cuerdo”, es arbitrariamente determinado por las normas de la sociedad vigente. Hemos hablado un poco más arriba de que en esencia el surrealismo es una rebelión contra la sociedad convencional, el interés de Breton por el tema de la locura debe ser visto pensando en ello; Durozoi opina que probablemente para los surrealistas la locura expresa un tipo extremo de rebeldía:

[...] la que decide constituirse inmediatamente un mundo distinto despreciando todo arreglo con el mundo real [...] los enfermos mentales [...] al oponerse a las normas opresivas de lo racional, ponen en entredicho la organización global de la sociedad.²²⁸

Además, también debemos recordar que uno de los intereses esenciales del surrealismo es la búsqueda de un sentimiento de compenetración con el universo, de ese punto en el cual los contrarios se funden. Para Durozoi hay cierto tipo de personajes que

²²⁶ *Íd.*

²²⁷ Cfr. Durozoi, *op. cit.*, p. 52 y 123.

²²⁸ *Ibíd.*, p. 122.

al escapar a la lógica racional consiguen este objetivo y por ello llaman la atención de los surrealistas:

[...] el primitivo y el niño lo experimentan con naturalidad. Los “locos” también lo alcanzan a menudo. Los surrealistas no cesan de examinar sus obras en un intento de averiguar qué pueden haber “visto” o qué “ven” esos exiliados de la razón deformante. Llegarán incluso a simular sus estados mediante técnicas psicopatológicas (alucinación, paranoia...) a fin de “ver” como ellos.²²⁹

La importancia concedida por los surrealistas al mundo de la infancia se debe a que, como en el caso de los locos, no se ha contaminado con el racionalismo. También es importante aclarar que los surrealistas no hacen una defensa de la locura en detrimento de la razón; su objetivo es demostrar que “[...] el examen de la locura nos desvela ciertas posibilidades de la mente [...] y que tales posibilidades una vez descubiertas han de ser explotadas e integradas a la actividad total de la mente”.²³⁰ Y este rescate de la dimensión profunda del hombre, responde al anhelo de absoluto que subyace al pensamiento surrealista y del que ya hemos hablado anteriormente.

A Silvina Ocampo le interesa claramente, entre otras cosas, subrayar la importancia que el inconsciente tiene en los relatos de *Viaje olvidado*. Ya lo hemos visto en el capítulo anterior. Le importa denotar esa mezcla de la realidad con lo irreal, de la vigilia con el sueño, entre lo consciente y lo inconsciente; y este interés no se reduce a utilizar las técnicas antes descritas sino que es fácil identificarlo, como han señalado algunos especialistas, en la predilección de la autora por cierto tipo de personajes marginales, excéntricos; es el caso de Alejandra Pizarnik quien opina que la cuentista argentina se sirve de este recurso para crear ambigüedad alrededor de la noción de realidad que presenta en sus cuentos.²³¹ Los personajes elegidos por Ocampo curiosamente guardan muchas similitudes con tipos humanos reivindicados por el

²²⁹ *Ibíd.*, p. 162.

²³⁰ *Ibíd.*, p. 125.

²³¹ Pizarnik, art. cit., p. 94. (cfr. Cap. I).

surrealismo. Son personajes –dice Cozarinsky- cuya utilidad literaria es la de la provocación, como los niños de sus relatos y sus miradas fingidamente ingenuas, la autora prefiere utilizar “narradores que van revelando lentamente una complicidad, alguna tara secreta”.²³² Graciela de Sola también habla del tipo de personajes utilizados por Ocampo y la técnica con que lo hace:

Personajes simples, de escasa dimensión espiritual en ocasiones – niños, mucamas, costureras, hombres sin relieve personal alguno- ofrecen una visión sin doblez de aconteceres vulgares, de situaciones cotidianas. Su sagaz penetración psicológica permite a la autora una absoluta fidelidad a estos personajes, mediante una ubicua primera persona que asume, con riguroso mimetismo, la estructura mental –y, desde luego, la expresión verbal- de aquellos.²³³

Podemos agregar que la mirada infantil en los relatos de Ocampo asume una complejidad desacostumbrada, como hemos visto al analizar los cuentos del capítulo anterior. Sánchez igualmente reconoce el uso de personajes excéntricos como “sirvientes, porteros, cocineros, además de las planchadoras, amas de llaves [...], modistas, enfermeras y criadas” o como los niños (que tienden a ser perversos en sus relatos).²³⁴ Pero es José Bianco, en uno de los primeros artículos dedicados a la obra de Ocampo, quien ya indicó que la cuentista utiliza preferentemente como personajes a los niños, pero no desde la perspectiva del individuo adulto sino desde adentro, situándose en el mundo y en el lenguaje de los niños; en segundo lugar emplea a: “los seres humildes, los simples de entendimiento y de corazón, los que están más cerca de los niños”; y finalmente a los adultos, pero (muy importante) con estos últimos: “ejercita una especie de depreciación evangélica de la inteligencia”.²³⁵ En los relatos analizados en el capítulo anterior podemos encontrar ejemplos de los dos primeros tipos de personajes; en “El pasaporte perdido” el personaje principal, Claude, es una niña; en

²³² Cozarinsky. *op. cit.*, p. 13.

²³³ Cfr. G. De Sola. “Silvina Ocampo: *La Furia y otros cuentos*”, en *Revista de Literaturas Modernas*, nº2, Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1960, p. 176.

²³⁴ Sánchez, *op. cit.*, p. 14.

²³⁵ Bianco. *op. cit.*, p. 149.

“La calle Sarandi”, la narradora es una mujer que, en lo esencial, no ha dejado de ser una niña; ambas tienen la capacidad –de manera pesadillesca y obsesiva- de “ver” más allá de la realidad cotidiana, de escapar de la dictadura de lo racional; condición compartida por varios de sus personajes como veremos en los relatos que falta analizar.

Para distinguir de una manera más clara cómo es que Ocampo utiliza a los personajes adultos cuando tiene este interés en denotar los alcances de una imaginación desbordada, analizaremos el relato “Eladio Rada y la casa dormida” (pp. 26-27), en el cual un narrador nos cuenta la historia de Eladio, quien trabaja cuidando una enorme casa de campo durante el invierno. El deseo, la soledad y el silencio dentro de la casa estimulan la imaginación y los recuerdos del personaje, quien es mostrado al lector como un individuo retraído.

El narrador de “Eladio Rada...” es una tercera persona omnisciente que describe los actos interiores y exteriores del personaje. Una diferencia importante con respecto a los otros relatos analizados, es que en este cuento no se utilizan técnicas complejas de narración para hablarnos del personaje principal. La intención de la autora es distinta y para comprenderla debemos poner atención a un elemento sumamente significativo: la casa. Desde el título la designa como “la casa dormida” y en ella, con sus “trechos inmensos de playas desiertas”, techos llenos de telarañas, muebles forrados de blanco, con su silencio sólo perturbado por las actividades de Eladio (cfr. 26), se dará el espacio ideal para estimular la imaginación del personaje.

El contacto de Eladio con la realidad, con otras personas, se reduce a los dueños de la casa: “La llegada o la ausencia de la familia era el único cambio de estación que él conocía” (p. 26), y a la relación superficial que tiene con Angelina “su novia”. Sin embargo es importante notar que ambos contactos aparecen de una manera brumosa y desdibujada; la familia se reduce en la imaginación de Eladio a “voces grandes, voces

chicas” (p. 26) y sólo se concreta de una manera precaria en la mención de “los niños” (p. 26), que regresarán después del invierno, a llenar la casa con sus gritos y juegos; en el caso de Angelina la situación es un poco más compleja, la vaguedad de su existencia es más clara que en el caso anterior: “Angelina había desaparecido. No sabía si había soñado una novia con quien se fotografió [...]” (p. 27); sin embargo, su presencia es más importante pues además de los ruidos nocturnos, del miedo a la noche, es el deseo por esta mujer lo que habita la mente de Eladio:

“Y cuando cruzaba el hall se detenía, mirando para otro lado, junto a la estatua desnuda ¿Así sería el cuerpo de una mujer? Angelina debía ser tres veces más linda, tres veces más gorda, cuando se bañaba tal vez desnuda por las mañanas” (p. 27).

Aparece así el deseo, componente elemental del amor, que a su vez fue establecido en el ideario surrealista como valor fundamental del ser humano.²³⁶ Para Durozoi, el deseo es: “[...] negación de las condiciones presentes [...] tensión hacia otra cosa, hacia la mujer, hacia la felicidad”.²³⁷ En menos palabras, el deseo permite que cada individuo busque completarse de manera íntima y social. Esa parece ser la intención básica de Eladio, sin embargo, hay una circunstancia que obstaculiza su realización; al parecer Rada padece algún tipo de retraso mental; el narrador ya lo había sugerido de manera oblicua: “[...] se dormía de día en los bancos del jardín y los chicos se burlaban de su cara de idiota” (p. 26); pero esta circunstancia es más clara cuando describe la torpeza de Eladio para relacionarse con la dueña de su deseo:

Habían salido a pasear unas cuantas veces y era el único recuerdo de su vida. Eladio no sabía cómo hacer para pedirle que se casara con él, y cada vez que intentaba decírselo, ponía cara de perro enojado, dándole empujones al cruzar las calles (p. 27).

Esto explicaría la inconsistencia racional del personaje, su incapacidad para distinguir lo real de lo irreal, o para relacionarse con los otros y las actitudes infantiles

²³⁶ Cfr. Bonnet, *op. cit.*, p. XXV.

²³⁷ Durozoi, *op. cit.*, p. 231.

que persisten en su comportamiento de adulto,²³⁸ como el miedo a la noche (a la oscuridad, al ruido). Es evidente que la realidad en la que se desplaza el personaje principal está enriquecida de una manera significativa por su imaginación

Además, en Eladio Rada se cumple eso que Bianco llamó “depreciación evangélica de la inteligencia”, con que Ocampo distingue en los relatos a algunos personajes adultos para acentuar la mezcla de lo real con lo irreal, de la vigilia con el sueño, entre lo consciente y lo inconsciente y, de paso, mostrar a los lectores el punto de vista de estos “exiliados de la razón”. Provisionalmente podemos decir que aún cuando Silvina Ocampo no aborda directamente el tema de la locura extrema en este relato es claro su interés por los personajes con problemas mentales –y esto lo podemos ver en los otros relatos analizados en este trabajo–, con dificultades para distinguir la realidad cotidiana –o con cualidades para trascenderla, depende desde donde se mire– y en este interés se revela, de nuevo, un punto de contacto con el surrealismo.

4.2- El azar objetivo

Puede ser que la vida exija que
la descifren como a un criptograma
André Breton, *Nadja*.

El *azar objetivo* significa para los surrealistas, una vez más, la irrupción de lo irreal, de lo irracional, en la realidad cotidiana. En *Nadja* (1928), Breton escribe acerca de este tema:

[...] mi vida [...] está sujeta a los azares [...] en que [...] me introduce a un mundo como perdido que es el de los acercamientos súbitos, de las petrificantes coincidencias [...]. Se trata de hechos de valor intrínseco sin duda poco controlable, pero que, por su carácter absolutamente inesperado, violentamente incidente, y el tipo de asociaciones de ideas sospechosas que despiertan [...] presentan cada vez todas las apariencias de una señal, sin que pueda decirse con precisión de qué señal.²³⁹

²³⁸ Sabemos que es un adulto porque, además de poder hacerse cargo de la casa en invierno, puede manejar: “la escopeta que le habían dado los patrones” (26).

²³⁹ Breton, *Antología... op. cit.*, p. 75.

La indagación acerca de los acontecimientos de *azar objetivo* no se agota en las obras tempranas, Bretón la retomará posteriormente al escribir *El amor loco* (1937); Marguerite Bonnet opina que para Breton y sus seguidores este tipo de eventos hacen evidente una coincidencia entre “la necesidad natural y la necesidad humana”, pero además hacen posible la construcción de “una moral del deseo” que permite al hombre compenetrarse con su entorno de una manera más completa.²⁴⁰ Breton anotó una definición más concreta: “Es fenómeno de azar objetivo todo hecho que provoque una emoción poética por la revelación de un deseo que haya encontrado su manifestación objetiva y/o simbólica”.²⁴¹ En otras palabras: las manifestaciones de esta índole tienen su origen en el interior del individuo, no en el exterior, y su aparición sólo es posible cuando la lógica se disuelve lo suficiente como para permitir la comunión del individuo con los elementos que le rodean.²⁴² También es importante subrayar que por medio de estos acontecimientos, igualmente se cumple el anhelo de totalidad, base de la propuesta surrealista, pues este tipo de fenómenos permiten entrever “una realidad unificada por el encuentro circunstancial de fenómenos internos y externos”.²⁴³

Ocampo aborda este tema en “La enemistad de las cosas” (pp. 24-25), relato narrado en tercera persona en el cual el actor principal ilustra con sus acciones, paso a paso, el proceso de liberar un recuerdo reprimido, que le atormenta de manera inconsciente, a partir de identificar el origen de los eventos de *azar objetivo* que se le presentan. En este caso el narrador, como en otros relatos analizados aquí, sí utiliza la técnica del monólogo interior indirecto (cfr. supra) para presentar el contenido de la conciencia del personaje, sus recuerdos, al lector tal y como se van presentando en la mente de este (desde “Se daba cuenta que el día que había”, hasta “[...] en los

²⁴⁰ Cfr. Bonnet, *op. cit.*, p. XXVI.

²⁴¹ Cit. por Durozoi, *op. cit.*, pp. 138-137.

²⁴² *Ibíd.*, pp. 161-162.

²⁴³ *Ibíd.*, p. 148.

momentos que requerían más silencio”). De nuevo la técnica utilizada en el relato implica un énfasis en el ámbito del inconsciente. Como ya mencionamos, este relato ilustra paso a paso la práctica del *azar objetivo*; en primer lugar el personaje manifiesta molestia contra cierto tipo de objetos de entre aquellos que le rodean:

Arqueó su boca al bajar los ojos sobre la tricota azul que llevaba puesta. Desde hacia días, una aprensión inmensa crecía insospechadamente por todas las cosas que lo rodeaban. A veces era una corbata, a veces era una tricota o un traje que le parecía que provocaba su desgracia (p. 24)

Como veremos un poco más adelante, esta fijación en el ropaje responde a la proyección del deseo del personaje en los objetos que le rodean (acorde a la definición anotada por Breton); también podemos discernir aquellas “asociaciones de ideas sospechosas” que se despiertan a partir de los fenómenos de *azar objetivo*, tanto en el pasaje citado como en el siguiente: “Súbitamente se daba cuenta de que vivía rodeado de la enemistad de las cosas” (p. 24). Tengamos en cuenta además que el personaje muestra la clara intención de comprender y solucionar este malestar: “Había jurado analizar los hechos y las coincidencias para poner fin a sus dudas”; es más, solucionar esta molestia se plantea como algo inaplazable: “[...] tenía que ir a revisar el campo; no podía escapar a su destino” (p. 24); aquí es muy importante tener en cuenta el simbólico cambio de espacio: de la ciudad, símbolo de lo racional; al campo, lugar en el cual el personaje podrá acceder a su inconsciente. Significativamente el ingreso del personaje al campo está caracterizado por la indeterminación:

Pasó la mano por su frente, y al sentirse despeinado, supo que estaba en el campo. Había estado hasta entonces sordo al silencio que hacían los árboles en torno a la casa, sordo a la claridad del cielo, sordo a todo, salvo a la turbación que lo habitaba (p. 24, subrayado mío).

El personaje ha sufrido un alejamiento del mundo real o una suspensión de la lógica cotidiana, y esto le permitirá provocar las condiciones que necesita para comprender la angustia que le aqueja y eliminarla. En esta especie de autoanálisis, el

personaje se remonta hasta la niñez: “[...] dejaba abierta para las traiciones [de los objetos] una extensión que llegaba hasta el día de su nacimiento” (p. 24), para determinar, como los surrealistas al analizar los sucesos de *azar objetivo*, cuál es la relación entre estos sucesos y así encontrar el deseo que origina esta manifestación simbólica. El personaje de “La enemistad...” finalmente identifica el origen de esta fijación:

[...] el día que había estrenado esa tricota azul con dibujos grises (que su madre le había mandado hacer), su novia había estado distante paseando sus ojos inalcanzables por épocas misteriosas y escondidas de su vida, que la hacían sonreír una sonrisa tierna, que a él le resultaba dura como de piedra [...] “¿En qué piensas?”, y ella había tenido un gesto de impaciencia [...] (p. 24)

Establece la relación entre el malestar y un evento de su pasado, en el cual una prenda de vestir (la “tricota azul”)²⁴⁴ se vincula con el displacer de un desencuentro amoroso; la molestia de sentirse ignorado por la mujer que ama y verse excluido de sus pensamientos; el suceso es recordado como explícitamente traumático: “En ese momento ya no sabía caminar sin tropezar, no sabía tragar sin hacer un ruido extraordinario y su voz se había desbocado en los momentos que requerían más silencio” (p. 24). Sin embargo el propósito inicial ha sido alcanzado: “El odio o la indiferencia que había levantado aquel día estaban ahí delante de él palpables y sólidos como una pared de piedra” (pp. 24-25), el personaje recuperó el recuerdo e hizo explícito el trauma, logrando liberarse de la sensación molesta que le provocaba la represión: “Más tarde, cuando volvió a su casa, recordó que al desvestirse había sentido como una liberación” (p. 25). En este caso la relación entre el relato de Ocampo y la concepción de *azar objetivo* que los surrealistas expresan es muy evidente.

²⁴⁴ También debemos tener en cuenta que la asociación de la madre con este objeto **no** es casual y su función es subraya el complejo edípico no resuelto del personaje.

4.3- El humor negro

Breton define en 1937, en *Límites y fronteras del surrealismo*, lo que entiende por humor objetivo: “[...] triunfo paradójico del principio de placer sobre las condiciones reales en el momento en que estas reciben un juicio muy desfavorable”,²⁴⁵ y al publicar la *Antología del humor negro* en 1940 completa esta explicación apoyado, por un lado, en la definición hegeliana de *humor objetivo* y, por otro, en la definición de humor que Freud da:

El humor no sólo tiene algo de liberador, análogo en ello al ingenio y a la comicidad, sino también *algo de sublime y elevado* [...] Lo sublime tiende evidentemente del triunfo del narcisismo, a la invulnerabilidad del yo que se afirma victoriosamente. El yo rehúsa dejarse atacar, dejarse imponer el sufrimiento por realidades externas, rehúsa admitir que los traumatismos del mundo exterior puedan afectarle; y aún más, finge, incluso, que pueden convertirse para él en fuente de placer.²⁴⁶

De esta manera queda claro que el humor negro es una defensa del individuo ante la realidad cuando esta se vuelve demasiado agresiva. Para Marguerite Bonnet el humor negro de los surrealistas es: “[...] un arma superior del espíritu que se enfrenta a lo trágico aterrador de la condición humana”.²⁴⁷

En *Viaje olvidado* hay dos relatos en los cuales Ocampo representa la manera en que el humor negro sirve a sus personajes como defensa frente a una realidad que arremete en contra de ellos de forma directa. El primero es “El retrato mal hecho” (pp. 32-33), en el cual un narrador omnisciente en tercera persona (que también utiliza la técnica del *collage*) nos habla de la vida vacía, superficial, sin prioridades ni metas, de la mediocre Eponina, ominosa ama de casa que al final del relato se ve enfrentada al asesinato de uno de sus hijos a manos de Ana, la sirvienta.

²⁴⁵ Cit. por Durozoi, *op. cit.*, p. 214.

²⁴⁶ Freud, cit. por Bretón en *Antología del humor negro*, 5ª ed., Anagrama, Barcelona, 1999, p. 12.

²⁴⁷ Bonnet, , *op. cit.*, p. XXVIII.

Como ya dijimos, Eponina es una mujer frívola, para quien: “La vida era un larguísimo cansancio de descansar demasiado [...] muchas señoras que conversan sin oírse en las salas de las casas donde de tarde en tarde se espera una fiesta como un alivio” (p. 32); es, además, un personaje siniestro: “[...] encerrada en las aguas negras de su vestido [...] lejana y misteriosa; una mitad del rostro se le había borrado” (p. 32), que consume los días de su vida evadiéndose de la realidad al sumergirse en la lectura de revistas de moda que no alcanza a entender del todo. Hay además una característica en Eponina que llama la atención, especialmente si tenemos en cuenta que es madre de varios pequeños; el cariño maternal está ausente en ella: “Detestaba a los chicos, había detestado a sus hijos uno por uno a medida que iban naciendo, como ladrones de su adolescencia que nadie lleva presos” (p. 32).

Tal vez todo lo anterior, de una u otra manera, explique por qué cuando encuentra el cadáver de uno de sus hijos²⁴⁸, asesinado por la sirvienta, en vez de reaccionar como el resto de la familia, arrebatándose de horror, o de odio, o llamando a la policía, o desmayándose, su reacción se limita a abrazar a la sirvienta “con un gesto inusitado de ternura” (p. 33) y a musitar en voz baja, después de haber contemplado el cuerpo de su hijo adentro de un baúl, lo siguiente:

‘Niño de cuatro años vestido de raso de algodón color encarnado. Esclavina cubierta de un plegado que figura como olas ribeteadas con un encaje blanco. Las venas y los tallos son de color marrón dorados, verde mirto o carmín’ (p. 33).

Al parecer Eponina decide permitirse el goce aristocrático de burlarse de la trágica realidad que se le presenta, reduciendo de manera recetaria el espeluznante asesinato de su hijo (por quien, aclaremos, no parece sentir un apego en especial) a una trivial descripción como las que aparecen en la revista que hojeaba. En esta actitud es

²⁴⁸ Y hay aquí una dimensión irónica que no podemos pasar por alto, el narrador dice que “vio a su hijo muerto, al que más había ambicionado subir sobre sus faldas” (p. 33), aún cuando esto contradice la afirmación de que Eponina “detestaba” a sus hijos

evidente el triunfo del narcisismo y del humor negro ante esa realidad hostil que la acorrala.

El segundo cuento a analizar en el que podemos ver esto es “Los funámbulos” (pp. 41-42); en el cual un narrador omnisciente en tercera persona nos refiere la historia de Cipriano y Valerio, hijos de la sorda Clodomira –planchadora de ropa ajena-, e incipientes equilibristas que, arrastrados por un entusiasmo acrobático, pierden la vida en un salto mortal ante los ojos de su madre.

El narrador utiliza la técnica del monólogo interior indirecto, aunque de manera más breve que en otros casos (cfr. supra), para presentar al lector el pensamiento de los personajes; lo podemos confirmar así cuando nos habla del atónito deslumbramiento de Valerio ante las incursiones circenses de su hermano, ya que el pasaje aparece deformado por la mirada del niño:

[...] asomó los ojos y vio todo el espectáculo del circo desarrollarse como una alfombra en los cuentos de Cipriano. Cipriano llevaba un nimbo alrededor de su cara del color de la arena de la pista, sus moretones adquirirían formas extrañas de tatuajes sobre sus brazos (p. 42)

De igual manera podemos verificar el uso de esta técnica en Clodomira: “Su madre lo llamaba por entre el tumulto de aplausos: ¡Cipriano, Cipriano! Y se creyó muda, con su hijo perdido para siempre” (p. 42), aunque tal vez se ve de manera más clara en el último párrafo del relato, que comentaremos un poco más adelante.

Algo que se subraya de manera insistente en el cuento es el desapego entre Clodomira y sus hijos: “Cipriano y Valerio eran sus hijos, y cada vez se volvían más desconocidos para ella; tenían designios oscuros que habían nacido en un libro de cuentos de saltimbanquis, regalado por los dueños de casa” (p. 41). De esta manera, al mismo tiempo que sueñan despiertos con ser grandes equilibristas, los muchachos se convierten, poco a poco, en un misterio para la mujer que los espía desde el interior de la casa: “Nunca sabía qué estaban

haciendo y cuando interrogaba los labios, una inmovilidad de cera se implantaba en las bocas movibles de sus hijos” (p. 41). Finalmente la barrera de silencio es mas fuerte que el interés de Clodomira quien acaba acostumbrándose a la distancia y a admirarse al contemplarlos realizar esas mismas: “pruebas en imaginarios trapecios” (p. 42), que antes le causaban recelo.

El acontecimiento que modifica radicalmente la manera en que Clodomira ve los juegos de sus hijos es la visita al circo, cuando Cipriano se escapa de su mano para correr hacia la pista central y dar un espectáculo ansioso y desbocado, que hace evidente la manera intensa en que el muchacho vive su irrealdad:

Cipriano, deslumbrado en las estrellas de sus golpes, era el caballo blanco de la bailarina, el pruebista de saltos mortales con diez pruebistas encima de su cabeza, el trapecista de puros brazos con alas que atraviesan el aire para luego caer en la red elástica sobre un colchón enorme, donde duermen los trapecistas (p. 42).

Hasta que “un acomodador” se lo trae de vuelta; es en ese momento, ante la respuesta que el público da a las cabriolas de su enloquecido vástago, que: “[...] Clodomira sintió su terror furioso transformarse súbitamente en admiración que la hizo temer un poco a su hijo como a un ser desconocido y privilegiado” (p. 42). Al regresar a casa, después de este acontecimiento, los anhelos acrobáticos de Cipriano crecieron cada vez más y más, arrastrando también a Valerio en su alucinado viaje, hasta que finalmente una tarde: “Parados en el borde de una ventana del tercer piso, dieron un salto glorioso y envueltos en un saludo cayeron aplastados contra las baldosas del patio” (p. 42). Clodomira, quien contempla cómo sus risueños críos saltan para machacarse contra el piso:

[...] vio el gesto maravilloso y sintió, con una sonrisa, que de todas las ventanas se asomaban millones de gritos y de brazos aplaudiendo, pero siguió planchando. Se acordó de su primera angustia en el circo. Ahora estaba acostumbrada a esas cosas (p. 42).

Ocampo utiliza el humor negro para producir el perturbador final de efecto en sus relatos. Gracias a ello Clodomira y Eponina pueden darse el lujo de reír de la espantosa situación a la que la realidad la enfrenta. Tal y como dicta la definición, ambos personajes

anulan el carácter represivo de los acontecimientos que se presentan en su vida a partir del humor negro: “que hace que el principio de placer prive por encima del principio de realidad, hasta negarle a la muerte su angustiosa amenaza”.²⁴⁹ Las dos mujeres se mofan de la muerte gracias al humor y se permiten el deleite de reedificar, como se les antoja, el escenario hostil en que se ha convertido la realidad.

Esta tendencia al humor negro ha sido reconocida en otras etapas de la obra de Ocampo. Pizarnik lo menciona al hablar de la antología de relatos *El pecado mortal*: “En los cuentos de Silvina Ocampo las desgracias reciben ‘la visita de los chistes’ sin que por eso queden reducidos ni el humor ni la aflicción”.²⁵⁰ Para Matilde Sánchez nuestra autora frecuentemente le da a lo siniestro un tratamiento humorístico;²⁵¹ pero tal vez el comentario más esclarecedor sea el de Daniel Balderston para quien las historias de Ocampo establecen una distancia irónica entre un narrador ingenuo (generalmente un niño o un adulto pobre en discernimiento, que parece no comprender lo que está narrando) y las atrocidades o actos de crueldad que son narrados; la ironía nace en el espacio que hay entre el narrador y los eventos narrados y emerge como resultado directo de esta técnica de distanciamiento.²⁵²

A lo largo de este capítulo hemos comprobado que Ocampo no se limita a desarrollar los temas surrealistas a partir de la elección de aspectos narrativos que ayuden a resaltar el mundo interior de sus personajes o de los temas propios del surrealismo como la idea de la realidad dual, y el sueño y la locura en consecuencia, sino que elige herramientas surrealistas como el azar objetivo y el humor negro para ejemplificar la manera en que estas funcionan de acuerdo a Breton, haciendo de paso más evidente el contacto de los relatos con este movimiento de vanguardia.

²⁴⁹ Durozoi, *op. cit.*, p. 216.

²⁵⁰ Pizarnik, art. cit., p. 94. (cfr. Cap. I).

²⁵¹ Sánchez, *op. cit.*, p. 152.

²⁵² Balderston, *op. cit.*, En *Revista Iberoamericana*, n° 49, 1983, pp. 743-752.

CONCLUSIONES

A pesar de ser catalogada como una de “las *cumbres* de la prosa latinoamericana”, como una de las mejores autoras de su país; a pesar de la afirmación de que “[...] su prosa sólo puede ser vinculada (y no por imitación) a la de Borges, o a la de [...] Bioy Casares”,²⁵³ a pesar de su rancia alcurnia familiar, a pesar de que su producción narrativa y poética fue constante e ininterrumpida a lo largo de más de cincuenta años, a pesar de las distinciones nacionales otorgadas a su obra, hoy en día Silvina Ocampo sigue siendo injustamente desconocida, tal vez por la escasez de traducciones o la pésima difusión internacional que han sufrido sus obras por tantos años, tal vez por alguna broma oscura de la providencia, tal vez aún ahora todo ello obedezca a la aparente intención de Ocampo de permanecer en segundo plano, fuera de la feria de los egos, discretamente borrosa al lado de personajes demasiado llamativos por el papel que desempeñaron en la transición vertiginosa que la cultura latinoamericana sufrió durante las primeras décadas del siglo XX ...cómo saberlo; el caso es que su obra, en general, o ha pasado inadvertida o ha recibido una lánguida respuesta de parte de los especialistas sin que parezca existir una razón clara para ello. Ciertamente que a partir de la publicación de *Las reglas del secreto*, antología preparada por Matilde Sánchez en 1991, se ha incrementado la producción de estudios acerca de su obra; sin embargo hay cincuenta y cuatro años entre la publicación de su primer libro, en 1937, y la de la antología en 1991, durante los cuales la narrativa de Ocampo no recibió la atención necesaria de parte de los profesionales y por falta de difusión dejó de llegar a muchos otros lectores.

Analicemos el caso de su primer libro. Hay muchas razones por las cuales casi nadie lo ha leído: primero debemos tener en cuenta el importantísimo hecho de que la narradora argentina lo produce y publica durante la segunda mitad de la década de 1930,

²⁵³ Cfr. Morán, *art. cit.*, p. 231.

en los años previos a la Segunda Guerra Mundial desde una Argentina que inició la década con un golpe militar en 1930, inaugurando la tradición de gobiernos militares conservadores que simpatizaban con las ideologías totalitarias importadas de Europa y que se distinguieron por su firmeza al sofocar, perseguir y torturar a sus opositores sin importar extracción -políticos, obreros y estudiantes recibieron el mismo trato- y, al mismo tiempo, mantener la apariencia de un orden legal montado sobre una correcta administración. El primer libro de Ocampo hace una apuesta estética que no encuentra eco, que ni siquiera es comprendida, y esto se debe en mucho al contexto histórico que rodea la publicación de *Viaje olvidado*, recordemos que tan sólo un año antes, en 1936, explotó la Guerra Civil en España. Además aunque la revista *Sur* fue el órgano cultural más importante de la *Década Infame*, hay que tener en cuenta que entre sus colaboradores siempre fue explícita una actitud elitista de “minoría civilizadora”, ante la cual aquellos primeros relatos de nuestra autora, cargados a lo fantástico con una propuesta que busca eliminar los límites entre la poesía y la cotidianeidad argentina para acercar el arte a la gente común, son totalmente atípicos. La propuesta estética de nuestra autora va contra el clima ideológico que predomina en la época a causa de la resonancia que los conflictos armados internacionales obtienen y del aún vigente apogeo que alcanzan, a nivel local, los debates acerca de la esencia argentina. Agreguemos a esto que Ocampo publica esta primera obra transgrediendo el género permitido a las mujeres de la alta burguesía argentina –la poesía- y desafiando las pautas de representación dominantes.

Este aparente desfase impidió que el proyecto estético de sus relatos fuera comprendido: en ellos, en sus temas, en las técnicas empleadas puede identificarse una tendencia a la transgresión, inconformidad con el orden establecido, un rechazo a las convenciones existentes en las formas del género narrativo en la Argentina de la época, lo cual podemos entender como resultado de la influencia de vanguardia. Además es

importante subrayar que la disolución de límites entre la fantasía y la realidad es, no una evasión, sino una propuesta temática, estética, que se presenta en toda la obra posterior de Silvina Ocampo pero que tiene su origen en *Viaje olvidado*. Una propuesta narrativa cuyo objetivo es “provocar desde el punto de vista intelectual y moral, una *crisis de conciencia* de una índole lo más general y lo más grave posible”.²⁵⁴ Intención que, al parecer, logró con creces.

En los cuentos de nuestra autora coexisten las contradicciones porque la lógica de los acontecimientos que relatan no obedece a una moralidad, o a una ética, son textos que rechazan un significado fijo, que tienden a la anarquía, que transgreden y evaden los códigos vigentes en la realidad referencial y que engañan a los lectores descuidados con una simplicidad aparente que al ser desmenuzada –a través de lecturas meticulosas– revela la compleja trama de fondo sobre la que están contruidos, complejidad basada en la deformación sistemática de elementos propios de la realidad cotidiana, técnica que permite a sus textos producir este efecto de “realidad enrarecida”, torcida, contradictoria, ambigua, de la que hablan todos aquellos especialistas que han tenido contacto con su obra.

En los relatos de *Viaje olvidado* -a partir del análisis a que fueron sometidos durante los últimos dos capítulos de esta investigación- podemos encontrar temas y elementos esencialmente surrealistas: el tema surrealista de la “realidad dual” a partir de la confusión del sueño (o alucinación obsesiva) con la realidad de la vigilia; el uso de lenguaje metafórico, la mezcla de prosa y poesía, para caracterizar esta “otra” realidad; y el uso de técnicas narrativas como: el perspectivismo, a manera de collage, por un lado y por el otro la narración en primera persona, el soliloquio y el monólogo interior, que facilitan el énfasis en el yo, en las profundidades inarticuladas e irracionales del

²⁵⁴ Cfr. Breton, *Manifestos...*, p. 83.

individuo. Recordemos que la importancia concedida al inconsciente es uno de los temas claves del surrealismo. Otro punto común es la predilección por personajes excéntricos, marginales, aparentemente irrelevantes como los niños (en “El pasaporte perdido”), y los locos (en “Eladio Rada y la casa dormida”), que tanto para nuestra autora como para el surrealismo, tienen la capacidad de escapar de la lógica racional porque no han sido empañados por las normas constrictivas de la realidad práctica, y por ello pueden lograr fácilmente una compenetración con el universo, cosa que resulta imposible para otros.

Una señal muy clara del vanguardismo surrealista latente en las temáticas expuestas por la narrativa de Ocampo es que no se limita a desarrollar solo los temas filosóficos propuestos por el movimiento vanguardista francés; también, de una manera inusual, dedica algunos cuentos a ejemplificar postulados teóricos como aquel axioma freudiano de que en el sueño se liberan ciertas represiones de la vigilia, ilustrado en “La calle Sarandí” y “El pasaporte perdido” o a ejemplificar la manera en que los surrealistas conciben y aplican herramientas como el azar objetivo (en “La enemistad de las cosas”); o el humor negro (en “El retrato mal hecho” y “Los funámbulos”); herramientas cuya finalidad es modificar la percepción de la realidad en beneficio del individuo que la emplea..

Ante todos estos elementos queda una pregunta ¿por qué los especialistas niegan un nexo entre los primeros cuentos de Ocampo y el surrealismo? Para José Bianco los relatos de Silvina no son surrealistas porque “en ellos predomina un elemento de autenticidad ausente en las obras de esta escuela literaria”, afirma que en manos de la escritora argentina la fantasía, en vez de alejarnos nos aproxima a la realidad a fuerza de desautomatizar lo cotidiano, de subvertir los valores tradicionales de aquellos elementos introducidos en sus cuentos. De igual manera Matilde Sánchez asegura que la obra

narrativa de nuestra autora está limpia de cualquier germen vanguardista, para luego anotar que estos relatos narran “el trabajo de la memoria”,²⁵⁵ y con ello se refiere a una reconstrucción estética de los recuerdos en donde la mezcla de prosa y poesía diluye la trama narrativa al mínimo dando en algunos casos la impresión de que fueron escritos olvidando la causalidad y privilegiando el método de asociación.²⁵⁶ ¿por qué parecen contradictorios estos juicios? Como ya anotamos²⁵⁷ lo que sucede es que hay un prejuicio ampliamente difundido entre los críticos, que identifica al movimiento surrealista exclusivamente con el automatismo propuesto por Bretón y que distingue a la *evasión* como una característica inseparable del surrealismo. Esta confusión deja de lado la intención de total abarcamiento y comprensión del hombre y del mundo a partir de todas las herramientas posibles al alcance del conocimiento, en especial de aquellas que no están lastradas por el peso constrictivo de la razón utilitaria.²⁵⁸ Importa dejar claro que en la medida en que los especialistas se obliguen a ignorar que el surrealismo es una herramienta de indagación para expandir y enriquecer la realidad cotidiana, “una actitud filosófica que es a la vez una mística [...], una poética y una política”,²⁵⁹ y persistan en comprenderlo tan sólo como un método de escritura; se pierden la oportunidad de disfrutar y descifrar una obra como la de Ocampo, complicada y sugerente, y continúan relegándola a un olvido sumamente injusto.

²⁵⁵ Cfr. cap. 1.2.1.

²⁵⁶ Cfr. Ulla, “Prólogo”, *op. cit.*

²⁵⁷ Cfr. cap. III.

²⁵⁸ Cfr Sola. *op. cit.*, p. 13.

²⁵⁹ Raymond. *op. cit.*, p. 242.

BIBLIOGRAFÍA

I.- Fuentes primarias

Obras de la autora

Viaje olvidado. Sur, Buenos Aires, 1937.

Enumeración de la patria y otros poemas. Sur, Buenos Aires, 1942.

Espacios métricos. Sur, Buenos Aires, 1945.

Los sonetos del jardín. Colección La Perdiz, Buenos Aires, 1948.

Autobiografía de Irene. Sudamericana, Buenos Aires, 1948.

Poemas del amor desesperado. Sudamericana, Buenos Aires, 1949.

Los nombres. Emecé, Buenos Aires, 1953.

La furia y otros cuentos. Sur, Buenos Aires, 1959.

Las invitadas. Losada, Buenos Aires, 1961.

Lo amargo por dulce. Emecé, Buenos Aires, 1962.

Los días de la noche. Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

Amarillo celeste. Losada, Buenos Aires, 1972.

El cofre volante. Estrada, Buenos Aires, 1974.

El tobogán. Estrada, Buenos Aires, 1975.

El caballo alado. La Flor, Buenos Aires, 1972.

La naranja maravillosa: Cuentos juveniles. Orión, Buenos Aires, 1977.

Canto escolar. Fraterna, Buenos Aires, 1979.

Árboles de Buenos Aires. Crea, Buenos Aires, 1979.

Breve santoral. Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1984.

Y así sucesivamente. Tusquets, Barcelona, 1987.

Cornelia frente al espejo. Tusquets, Barcelona, 1988.

Cuentos completos I. Emecé, Buenos Aires, 1999.

Cuentos completos II. Emecé, Buenos Aires, 2000.

Poesía inédita y dispersa. Emecé, Buenos Aires, 2001.

En colaboración

Con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares:

Antología de la literatura fantástica. Sudamericana, Buenos Aires, 1940.

Antología poética argentina. Sudamericana, Buenos Aires, 1941.

Con Adolfo Bioy Casares:

Los que aman, odian. Emecé, Buenos Aires, 1946.

Con J. R. Wilcock:

Los traidores. Losange, Buenos Aires, 1956.

Antologías

Pequeña antología. Editorial Ene, Buenos Aires, 1954.

El pecado mortal. EUDEBA, Buenos Aires, 1966.

Informe del cielo y del infierno. Monte Ávila, Caracas, 1970.

La continuación y otras páginas. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981.

Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora. Celtia, Buenos Aires, 1984.

Las reglas del secreto. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1991.

II. Fuentes Secundarias

Entrevistas

Agosín, Margorie. “Entrevista con Adolfo Bioy Casares”, en *Literatura fantástica del Cono Sur: las mujeres*, EDUCA, San José, 1992.

Giardinelli. “Silvina Ocampo. El cuento es superior, ¿no?”, en *Así se escribe un cuento*, Nueva Imagen/ Patria, México, 1999.

Ocampo, Silvina. “Me iré con los que aman”, en *Laberinto. Suplemento Milenio Cultural*, 19 de Julio de 2003, México.

Torres Fierro, Danubio. “Correspondencia con Silvina Ocampo: Una entrevista que no osa decir su nombre”. *Plural* 50, México, 1975.

Crítica sobre la autora y su obra

- “A Silvina no la supieron leer”, en *La Voz del Interior On Line*, [http://www.lavozdelinterior.com.ar], Córdoba, Argentina. Entrevista publicada por Demian Orosz el viernes 25 de julio de 2003 con motivo de la publicación del libro *Escalas de pasión* de Adriana Manzini. Fuente consultada el 30 de agosto de 2004.
- Araújo, Helena. “Ejemplos de la ‘niña impura’ en Silvina Ocampo y Alba Lucía Angel” *Hispanamérica* 13, USA, 1984.
- Arrington, Melvin S. Jr. “Silvina Ocampo.” *Spanish American Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*. Ed. Diane E. Marting. Greenwood Press, New York, 1990.
- Balderston, Daniel. “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”. *Revista Iberoamericana*, núm. 49, 1983.
- Bianco, José. “Viaje olvidado”, en *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, FCE, México, 1988.
- Castellanos, Rosario. “Silvina Ocampo y el ‘más acá’”. *Mujer que sabe latín*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- Cozarinsky, Edgardo. “Introducción”, en Ocampo. *Informe del cielo y del infierno*. Monte Avila, Caracas, 1970.
- De Sola, Graziela. “Silvina Ocampo: *La Furia* y otros cuentos”, en *Revista de Literaturas Modernas*, n°2, Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1960.
- Duncan, Cynthia. “Double or Nothing? The Fantastic Element in Silvina Ocampo’s Story, ‘La casa de azúcar.’” *Chasqui* núm. 20:2, 1991.
- Ghiano, Juan Carlos. “Silvina Ocampo y su realidad”. *Ficción*, Buenos Aires, núm. 22, 1959.
- Guasta, Eugenio. “La Furia”, en *Sur*, n° 264 (mayo), Buenos Aires, 1960.
- Iglesias, Jovita y Silvia Renée Arias. *Los Bioy*, Tusquets, Barcelona, 2003 (1ª ed. en Col. Fábula).
- Klingenberg, Patricia N. *Fantasies of the feminine. The short stories of Silvina Ocampo*, Associated University Presses, USA, 1999.
- Lancelotti, Mario A.. “La Furia”, en *Sur*, n° 264 (mayo), Buenos Aires, 1960.
- Molloy, Silvia. “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, en *LEXIS*, vol. II, n° 2, diciembre de 1978.

- Morán, Carlos Roberto. "Silvina Ocampo. *La Furia y otros cuentos*", en *Revista Nacional de Cultura*, nº 228 a 231 (enero-junio), año XXVI, CONAC, Caracas, 1977.
- Pezzoni, Enrique. "Silvina Ocampo: la nostalgia del orden", en Silvina Ocampo. *La Furia y otros cuentos*, Alianza Tres, Madrid, 1982.
- . "Estudio preliminar", en Ocampo. *Páginas de Silvina Ocampo, seleccionadas por la autora*, Celtia, Buenos Aires, 1984.
- Pizarnik, Alejandra. "Dominios ilícitos", en *Sur*, nº 311 (marzo-abril), Buenos Aires, 1968.
- Sánchez, Matilde. "Centenario de Silvina Ocampo", en *Los Andes. On line*, [<http://www.losandes.com.ar>], Mendoza, Argentina, publicado el miércoles 8 de octubre de 2003. Fuente consultada el 30 de agosto de 2004.
- . "Prólogo", en Silvina Ocampo. *Las reglas del secreto*.
- Schoo, Ernesto en "Azúcar por los bordes", *Laberinto. Suplemento Milenio Cultural*, sábado 19 de julio de 2003, México.
- Sosa de Newton, Lily. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, 3ª ed., Plus Ultra, Buenos Aires, 1986.
- Torres Fierro, Danubio. "Entrevista a Victoria Ocampo", en *Plural* 51, vol. V, nº 3, diciembre de 1975, México.
- Torres Fierro, Danubio. "Entrevista", en *Plural* 50, vol. V, nº 2, noviembre de 1975, México.
- Torres Fierro, Danubio. "Silvina Ocampo. Un retrato parcial", en *Vuelta*, nº 224, Julio de 1995, México.
- Ulla, Noemí. *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Ediciones del Valle, Buenos Aires.
- Ulla. "Prólogo", en Ocampo. *Viaje Olvidado*, Emecé, Buenos Aires, 1998.

Sobre el contexto literario de principio de siglo.

- Drucaroff, Elsa. "Pasos nuevos en espacios diferentes", en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11. *La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires, 2000.
- Humphrey, Robert. "Las técnicas", en *La corriente de la conciencia en la novela moderna*, ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1969.
- King, John. *Sur. Estudio de la revista Argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, FCE, México, 1989.

- Magis, Carlos Horacio. *La literatura Argentina*, PORMACA, México, 1965.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*, vol. II, FCE, México, 1979.
- Pasternac, Nora. *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*. Paradiso, Buenos Aires, 2002.
- Pollman, Leo. *La separación de los estilos. Para una historia de la conciencia literaria argentina*, Vervet-Iberoamericana, Madrid, 1998.
- Romero, José Luis. *Breve historia de la Argentina*, 7ª ed., FCE, Buenos Aires, 2002.
- Tijeras, Eduardo. *Relato breve en Argentina*, Cultura Hispánica, Madrid, 1973.

Sobre la vanguardia.

- Baciu, Stefan. “Historia de una antología del surrealismo”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXVIII, Nueva Época, nª 21, enero de 1983.
- Bonnet, Margueritte. “Introducción a la lectura de André Breton”, en André Breton. *Antología (1913-1966)*, 12ª ed., Siglo XXI, México, 2002.
- Bretón, Andre. *Antología del humor negro*, 5ª ed., Anagrama, Barcelona, 1999.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*, 2ª ed., trad., Pról. y notas de Aldo Pellegrini, Argonauta, Buenos Aires, 2001.
- Calbi, Mariano. “Prolongaciones de la vanguardia”, en Jitrik, Noé (director de la obra). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, “La irrupción de la crítica”, Susana Cella (directora del volumen), Emecé, Buenos Aires, 1999.
- Celorio, Gonzalo. *Los subrayados son míos*, Arte y Cultura, México, 1987.
- De Sola, Graziela. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.
- De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia II*, Guadarrama, Madrid, 1971.
- Durozoi, G. *El surrealismo. Teorías, temas y técnicas*, Guadarrama, Madrid, 1974.
- Osorio T., Nelson (Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, AYACUCHO, Caracas, 1988.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, 3ª ed., FCE, México, 1972.
- Pellegrini, Aldo. “La poesía surrealista”, en *Antología de la poesía surrealista francesa*, Coma, México, 1981.
- Picón Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Gredos, Madrid, 1975.

- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*, FCE, México, 2002 (3ª reimp.).
- Sábato, Ernesto. *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, 2ª ed., Alianza, Madrid, 1980.
- Schwartz, Jorge. “La vanguardia en América Latina: una estética comparada”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXVIII, Nueva Época, nª 21, enero de 1998.
- Scrimaglio, Marta. *Literatura argentina de vanguardia (1920-1930)*, Biblioteca, Rosario (Argentina), 1974.
- Torre, Guillermo de. “Superrealismo”, en *Historia de las literaturas de vanguardia II*, Guadarrama, Madrid, 1971.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos proclamas y otros escritos)*, FCE, México, 1986.