

PASIONES METAMÓRFICAS: LA TRANSFORMACIÓN EN ALGUNOS RELATOS INÉDITOS DE SILVINA OCAMPO

Mariano GARCÍA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Católica Argentina
CI 1077 AAZ. Buenos Aires
ardeo@sinectis.com.ar

LA PRESENCIA DE SILVINA OCAMPO como discreta sibila de lo que Juan Rodolfo Wilcock llamó “una determinada trinidad divina” (Mancini 2003, 15), ubicada voluntariamente en un segundo plano entre figuras tan conspicuas como las de Borges y Bioy Casares, comienza hoy a ser motivo de una recepción bastante demorada y cuyos destiempos siempre se intentaron explicar a la luz de ciertos motivos de su escritura como la crueldad, que comparte precisamente con Wilcock, o la imagen poco angelical de niños y mujeres; una entrada algo accidentada en el campo intelectual y literario a causa de la famosa crítica negativa de su muy influyente hermana Victoria, que la estigmatizó públicamente denunciando sus “imágenes no logradas – que parecen entonces atacadas de tortícolis”,¹ y por supuesto cierta ojeriza ideológica que la postergó como se ha postergado también la obra de Sara Gallardo, otra representante de la clase terrateniente (los Drago Mitre) condenada a un largo olvido que sólo hoy comienza a remitir.²

A la edición de sus cuentos y poesías completas que la editorial Emecé propuso como homenaje a la autora en el centenario de su nacimiento se suman ahora una serie de títulos que la editorial Sudamericana proyecta ir publicando, como su novela inédita *La promesa*, y de los que ya han aparecido en 2006 una asombrosa autobiografía en verso libre, *Inventiones del recuerdo*, y una colección de relatos inéditos bajo el título de *Las repeticiones*, ambas en la meticulosa edición de Ernesto Montequin. De este último libro nos ocuparemos aquí, con el objeto de constatar algo por cierto bastante obvio en el universo de la autora, a saber, el tópico de las metamorfosis, pero con la intención de seguir ahondando en algunos aspectos ya señalados u observados por la crítica. Nuestra intención será, pues, detenernos en aquellos títulos que presentan más visible u obviamente aspectos relacionados con este tema, de extensa prosapia literaria.

Las transformaciones en el universo ocampiano

Como ya adelantamos, no es en absoluto una novedad el hecho de afirmar la incidencia de lo transformativo en el particular mundo que construye Silvina Ocampo. En la comprensiva antología preparada por Matilde Sánchez, dividida en series significativas como la serie de la ficción, la serie de las miniaturas o la serie de la crueldad, encontramos una larga sección dedicada a la serie de las metamorfosis, que reúne clásicos como “La peluca” (*Las invitadas*, 1961) u “Hombres animales enredaderas” (*Los días de la noche*, 1970). En la nota introductoria a esta serie, Sánchez trae a colación un comentario de Silvina Ocampo en conversación con Noemí Ulla, donde la autora habla de “cosas que tienen nombres que de ninguna manera representan lo que están nombrando. Uno siente que hay algo defectuoso en el idioma cuando sucede eso”, como si la forma de los significantes debiera adecuarse a su referente, defecto que ella subsana aplicando lo que Gérard Genette llamaría una imaginación mimológica y que en cierto modo establece la postura del *Cratilo* platónico.³

A lo largo de su obra es posible encontrar un pequeño archivo personal de “casos” de mimesis: observaciones sobre la naturaleza que, por otra parte, se vinculan a las inversiones, las metamorfosis y las miniaturas, pues en un escritor, toda perplejidad ante lo real suele estar acompañada también de un descubrimiento sobre el lenguaje. (Sánchez 151)

Incluso en la poesía, donde acaso se revela un perfil en apariencia más domesticado por el respeto de las formas tradicionales, la idea de la transformación se sostiene a lo largo de las décadas, desde sus primeros intentos, cuando el tono es todavía algo impostado, y donde recurre por ejemplo al bibeísmo de la Mujer de Lot en su hugoliana sección de “poemas bíblicos” en *Enumeración de la patria* (1942), o la cita culta a Simón el Mago (“con precisión/ pudo hacerse invisible, e inadvertido// pasó por muchos cuerpos”, PCI 51) y el vertiginoso despliegue de prosopopeya en “Doce epitafios de nubes chinas grabados en las piedras de una terraza”, en el mismo volumen. De *Espacios métricos* (1945) sus “Estrofas a la noche”, el “Epitafio en un jardín zoológico” y de *Poemas de amor desesperado* (1949) “La metamorfosis” (“Fui veneno y cuchillo, lepra en una mejilla,/ fui el ladrido del perro, en mi desolación,/ la muerte numerosa y en su lejana orilla/ fui sólo un corazón”, PCI 221), “Transformación” y también “El maleficio”. Es muy común que las transformaciones sean transmigraciones, voces desencarnadas o evocadas que hacen sentir con fuerza en su poesía el influjo de los monólogos de Robert Browning. En “Lecciones de metamorfosis” (*Poesía inédita y dispersa*, 2001) la nube se presenta como síntesis y maestra consumada de este arte que el Yo siempre estará dispuesto a aprender: “tus lecciones de metamorfosis/ he que-

rido seguir hasta la muerte/ entregándote toda mi esperanza” (PCI 300; ver Abreviaturas al final).

La pasión metamórfica en Silvina Ocampo se articula en el pliegue que divide y comunica poesía y prosa: sus traspasos genéricos, la doble vertiente en que inscribe títulos como “Autobiografía de Irene”⁴ o “El diario de Porfiria Bernal” o incluso cuentos ajenos, como “Éxtasis”, poema a partir de un relato de Noemí Ulla. La hibridación como principio de transformación se revela en “Los días perdidos” (*Lo amargo por lo dulce*, 1962), que lleva la siguiente nota de la autora: “No sé si este poema es originariamente mío o si es una traducción del inglés. Me acompaña esta duda desde hace tiempo. Entre tanto el poema se alarga, crece, y se hace mío. Poco tendrá que ver ya con el hipotético original; si algún lector lo conoce le agradeceré que me lo señale” (PCI 38), manifestando de esta manera el principio transformativo básico que regula toda composición y que puede proponerse como un procedimiento.

Como paradigma del principio de transformación de la obra ocampiana, “Hombres animales enredaderas” nos aporta esa imagen del mundo vegetal invasivo que envuelve gradualmente hombres y animales, apelando a una fusión e indiferenciación que caracteriza tanto al discurso fantástico siempre frecuentado por Silvina Ocampo como al propio tópico de las metamorfosis. El deseo de indiferenciación, cercano al concepto que Freud, en *Más allá del principio de placer* (1920) y en sus obras maduras, caracteriza como el impulso fundamental del hombre, se conoce también como pulsión de muerte o pulsión tanática, aunque como forma extrema del impulso de placer, y en una oposición paradigmática con el concepto de energía, Freud lo especifica como impulso *entrópico* (Jackson 73). De este modo, la literatura fantástica que apela a las transformaciones suele presentar estructuras no consoladoras sino más bien perturbadoras porque atentan contra los límites, y sobre todo contra la unidad del personaje. En principio, las metamorfosis siempre implican una transgresión.

“La mujer inmóvil”

“La mujer inmóvil” es un cuento muy breve, de tan sólo ocho párrafos, de los cuales los dos primeros sirven de introito locativo para especificar minuciosa, nítidamente, la disposición espacial en la que transcurrirá el cuento: dos casas y dos jardines comunicados por una pequeña quinta abandonada “que parecía contener tantos ladrones como árboles” (LR 11) y un callejón de tierra donde viven unos “pobres vagabundos”. El segundo párrafo agrega detalles sobre los tres lugares: la casa de la narradora y protagonista, la otra

casa, que pertenece a sus abuelos, y la quinta por donde necesariamente debe pasar para ir a visitarlos. La quinta, o en general, metonímicamente, toda la instancia de pasaje de la anónima protagonista, asumen desde el principio en el texto una cualidad sombría, peligrosa, siniestra. La quinta “tenía una infinidad de atractivos; uno de ellos era un gigantesco ombú con piernas gordas de mujer dormida, como un edificio a medio construir lleno de peligros y de refugios” (LR 11). La inesperada metáfora que se atribuye al ombú adelanta, mediante esa forma mixta (una parte superior constituida por el elemento árbol –tronco y copa– y una parte inferior constituida por piernas de mujer/raíces) el ambiguo desenlace que habla de una doble transformación. Pero la frase es a su vez completada por un símil o comparación (“como un edificio a medio construir”) que ratifica con su abigarramiento y su repentina proliferación de sentido el carácter barroco sugerido desde la duplicación del principio (dos casas y dos jardines) y su “quinto” elemento suplementario, la quinta, síntesis de los anteriores, lugar de pasaje, límite y contacto, en suma, puro pliegue leibniziano.⁵ La imagen propuesta es complicada: un árbol gigantesco, el ombú, con piernas gordas de mujer dormida *es como* un edificio no terminado lleno de peligros y refugios. El símil entonces se concentra sobre el elemento inferior: las raíces, dado que el aspecto inacabado y la existencia de “refugios” deja casi a las claras que no se refiere al tronco ni a la copa (con eso quitamos ambigüedad a la posición poco clara del símil, que podría aplicarse tanto al primer término –árbol– como al segundo –piernas gordas–). Pero esos escondrijos son paradójicos porque representan posibilidades antagónicas simultáneas: como en el caso del pliegue, que separa y a la vez comunica, estos huecos no mencionados sirven para refugiarse pero pueden asimismo resultar peligrosos. En cuanto a la metáfora, no se trata de una mera mujer gorda sino que tiene piernas gordas porque está dormida. Su dormir también adelanta la cualidad más bien onírica del desenlace.

A continuación la narradora enumera más encantos de la quinta, entre otros “un grupo de higueras con higos nunca maduros, un parral con uvas negras, un gran almohadón de porcelana con borlas, y un montón de otras cosas que no tengo tiempo de enumerar” (LR 11-12). Como suele ocurrir en Silvina Ocampo, se presenta un elemento ajeno a la serie, un desvío alarmante en la enumeración, un objeto que, además de no pertenecer al orden vegetal de lo enumerado, es imitación de otra cosa (un almohadón de porcelana).⁶ El desvío parece tan definitivo que frustra el interés de la narradora por seguir enumerando. Además, como si ya no pudiera erradicar el enrarecimiento que acaba de producirse, pasamos al tercer párrafo, donde comienza la acción, que no es otra cosa que una acción singulativa que desvía un acto hasta entonces iterativo: la narradora dice que todos los días después de su

lección de piano iba corriendo a la casa de sus abuelos, pero esta vez se pierde en el callejón buscando “la casa vieja” (que deberíamos considerar de los abuelos) hasta que un hombre que aparece le asegura que allí “no viven ni han vivido nunca sus abuelos” (su irrupción y lo inevitable de su frase siguen completando una atmósfera onírica). Tan desconcertante revelación le hace seguir por el camino donde viven los vagabundos, lo cual la termina aterrando y la obliga a gritar tres veces que quiere volver a su casa: “En ese grito estaba encerrado el sufrimiento que me protegía”; tal como los huecos del ombú son refugios peligrosos, el sufrimiento protege. Al caer en el silencio, se oye decir que es demasiado tarde.

No podía moverme. Un frío muy blanco me corrió por la espalda y contemplé largamente el cielo con un pescado entre mis brazos. De la boca del pescado subían y luego caían lluvias de agua, que me bañaban el rostro, el pecho y la cola festoneada de escamas. (LR 13)

Nuevamente es con ambigüedad que se termina de completar la imagen que nos pasa con renovada sorpresa a un mundo fluido lleno de líquido, aunque una vez más, paradójicamente, la protagonista está inmóvil. No sabemos si “la cola festoneada de escamas” sobre la que cae el agua es la cola del pescado que lleva en brazos o su propia cola de sirena: el *me* suprimiría la duda a favor de cola de sirena y no de pescado, aunque se puede considerar la remota posibilidad de un uso del *me* como dativo ético. La construcción es anfibológica.

Al oír hablar detrás de ella a las flores, como en *Alicia*, la protagonista no puede darse vuelta pero se pregunta: “¿Me acostumbraré a ser sirena de una fuente con la cabellera tan suelta y con tantos pescados deslizándose entre mis piernas? ¿Conservaré bien mi postura de estatua?” (LR 13). Es posible después de todo que la cola festoneada de escamas sea la suya propia, y que esta desdichada mujer haya sufrido una doble transformación: en sirena y en estatua. El primer indicio perceptivo de su cambio es la capacidad de entender a las flores y a los árboles. Pero a pesar de su transformación en estatua ella puede hablar en voz alta. El uso de la palabra “pescados” en lugar de “peces” plantea también un problema, pero nos recuerda a la vez que la que habla es la protagonista, que se trata de su versión.

El cuento se resuelve en el medio líquido y confirma su voluntad barroca al complicar la imagen tradicional de la mujer convertida en piedra, con sus inconfundibles ecos del biblema de la mujer de Lot, única metamorfosis que se puede constatar en la Biblia y que la autora ya había considerado en un poema de *Enumeración de la patria*.

“La cara adversa”

“La cara adversa” cuenta la historia de un hombre de cuarenta años que se cambia lo que llama su cara de bebé gracias a una cirugía estética.⁷ La instancia enunciativa aparece complicada: la cuenta un yo anónimo al que un plural también anónimo le habría contado la historia de este político anónimo. Un insistente “contaron” que suele encabezar los párrafos se opone a un yo que sugiere desconfianza retrospectiva (“Yo creía en todo lo que me decían”, 30) o desconcierto (“Yo no entendía nada”, 32). La historia del político, la anécdota de la cara adversa, está en tercer grado, según las conocidas complicaciones de narradores y planos de narración que suele presentarnos el mundo ocampiano; en palabras de Sylvia Molloy, “El constante trabajo de distanciamiento al que recurre la autora para volver contable lo que no se puede contar” (Molloy 2006, 3).

Para el protagonista de esta transformación, que carece de nombre igual que la “mujer inmóvil”, “*la cuestión no es llegar a ser hermoso sino diferente a lo que soy*” (LR 29); “había que buscar la forma de cambio más contundente” (30). Se trata de un político exiliado que para volver a su país debe ser irrecognible, ya que por lo visto su partida no fue en los mejores términos (“Cuando vio desde el avión los primeros edificios de su tierra, se estremeció. [...] Tuvo que mirarse en un espejo de mano, que llevaba siempre en el bolsillo, para asegurarse que tenía otra cara”, 31) pero que decide volver, con la cara cambiada, y “preparar su candidatura antes de la revolución”, plan “cuyo principio parecía infantil”. Para ello decide, extrañamente, operar con sus secuaces desde una calesita, donde pasarán desapercibidos. Inquieto porque añora sus discursos sale a caminar y se ofende al no encontrar retratos suyos en ningún lado, salvo un afiche de su última campaña política en la pared de un arrabal. Más inquietante le resulta que haya gente que, por haberlo admirado, terminó por asumir los rasgos de su antigua cara: “Frente a un vendedor de Coca-Cola tuvo la horrible ilusión de estar mirándose en un espejo” (LR 32). Hay otro retrato suyo que, por estar algo despegado de la pared, al moverlo el viento da la sensación de que la imagen hablara. Una niña le da un beso en la boca a la imagen y el político (que resulta estar ahí: su aparición es inesperada), celoso de su antigua apariencia, saca un revólver y le dispara seis veces a la imagen, matando “de pena” a la niña. Los presentes, indignados por la conducta del hombre, lo matan a cuchilladas. Los diarios no mencionan, como él espera, la muerte de un hombre célebre, porque “nadie supo que él era él” (LR 33).

El cuento presenta algunas anomalías. Por un lado la más evidente, que es la dialéctica entre el “contaron” (luego el cuento pasa a un “dicen”, “dijeron” e

incluso “Alguien me dijo”) y ese yo receloso que da cuenta del “contaron”, que no entiende o no quiere entender la historia. Se trata de la típica proliferación de planos enunciativos de la autora. Aquí observamos un “yo” que reúne el testimonio de distintas voces colectivas, que recogen información sobre un político célebre (la celebridad del personaje sería la justificación de apelar al comentario colectivo, a un cuerpo colectivo que cuenta la historia con malicia, como chisme o como historia edificante). Aparentemente no hay relación entre ese Yo narrador y el protagonista de la historia, si bien algunos indicios sugerirían lo contrario: el narrador transcribe en discurso indirecto libre los pensamientos del político (“Dicen que trató de olvidar. ¿Olvidar qué? No sabía”, 32) o registra cualidades que sugieren conocimiento (“Entonces, sin poder contenerse, pues era celoso”, 33). Tal vez con esto se sugiera que el yo, intermediado por ese cuerpo colectivo, es del propio político que habla de sí mismo en tercera persona porque a fin de cuentas nadie sabe que él es él y porque lo que cuenta es su propio proceso de alienación. Creo que es la más plausible explicación de esa oposición “yo [cuento]/ [ellos] contaron”.

Otra anomalía en el texto es la presencia algo forzada, o en todo caso estrafalaria, de la calesita,⁸ que obsesiona a la autora a partir de un recuerdo de infancia y que aquí no encuentra en principio una justificación narrativa clara. Finalmente, en la última escena, por un lado se dice que la niña que besa el retrato está “en un picnic” y por otro aparece como *deus ex machina* el protagonista para apurar dramáticamente el desenlace. Si bien el texto indica que esa segunda imagen estaba “en un lugar muy retirado, junto a un almacén”, no aclara que esté a la intemperie, lo que insinúa más tarde el hecho de que la niña bese el retrato. En suma, la construcción de la escena puede ser algo desmañada, es definitivamente abrupta y amenaza con dispersarse: el picnic es testimonio de esa dispersión.

El texto juega evidentemente, y para volver a una figura recurrente en Silvina Ocampo, con la paradoja, y lo resume muy bien una frase del cuento: “¿Qué hace un hombre que ya no puede hablar, cuando alimentó a tantos hombres sólo con sus palabras” (LR 31). La frase no sólo revela la matriz de denuncia del cuento⁹ sino que resume la situación contradictoria de este político que debe cambiar su rostro para volver a su país pero que no tolera no coincidir consigo mismo. La falta de identidad entre su yo pasado y su yo presente desencadena el breve drama: él mata a su ex yo, la niña muere de pena (y no de susto, lo que sería más lógico) y el pueblo indignado lo mata a cuchillazos. Si recuperamos una imagen del habla coloquial según la cual someterse a la cirugía es someterse “al cuchillo”, la muerte del protagonista sería una amplificación grotesca de esa forma coloquial implícita. Aquí la metamorfosis es voluntaria, a diferencia de “La mujer inmóvil”, pero termina

de manera trágica. Como cuento no es satisfactorio pero la tendencia ya señalada a la dispersión plantea una incomodidad de la forma que se conecta íntimamente con el tópico de la transformación: así como el político quiere producir una revolución, el autor implícito se rebela contra las reglas básicas del relato precipitándolo en una disolución de significado, ya que como lectores, nos dice Frank Kermode, preferimos la plenitud a la decepción, lo cerrado a lo abierto. “Puede ser que esta preferencia surja de nuestra experiencia con el aprendizaje de la lengua; una lengua que careciera de sintaxis y que careciera de redundancia sería prácticamente imposible de aprender. Dependemos de lo que está bien formado” (Kermode 111).

“Cedro”

“Cedro” es del estilo cuento-dentro-de-un-cuento o cuento en abismo, con metalenguaje, a la manera de uno de los más famosos y complejos cuentos de Ocampo, “La continuación” (en *La furia*). Aquí la narradora anónima va buscando y sustituyendo palabras que la inspiren porque “alguien” le pidió un cuento. Las palabras que veremos sucederse serán entonces *cedro, lágrimas, sirena, ¿ramo?*¹⁰ La narradora, que dice que “hay veces que un cuento sale naturalmente de mi máquina” (62, no obstante en la página 65 hablará de su pluma) comienza quejándose de ciertas actitudes de letras que se rebelan, como la “a” o la “o”, y describe cómo otras veces escribe fluidamente lo que tiene en la mente, si bien en este caso espera que el cedro sea el único protagonista “de este cuento imposible”. Ya en el párrafo siguiente confiesa que estaría a punto de escribir un poema llevada por el sonido de la palabra “cedro”, aunque “los meandros de la poesía no me interesan en estos momentos y tengo que seguir el misterioso camino del cuento” (63), camino similar al del palacio de la Bella Durmiente del Bosque. Tras una descripción del bosque y los habitantes del palacio dormidos por el hechizo, al párrafo siguiente la narradora dice “Fue al pie de un cedro parecido al de ese palacio helado donde nos conocimos”, creando así la ilusión de que finalmente comienza el cuento, pero sólo para desconcertar nuestra expectativa: los pronombres entran en un vértigo en el que la narradora se refiere a una pareja de novios en la que ella es alternativamente la mujer de la pareja o un testigo:

Arranqué una piña de un pino vecino del cedro. El pino tiene piñas más grandes que el cedro y menos pegajosas: en signo de unión él la besó y quedaron sus labios ansiosos de volver a besar. ¿Pero quién era él? Un joven como todos los jóvenes. La piña era como una paloma, con escamas, como una paloma primitiva de madera que sirve de

alcancía para atesorar palabras. Debajo de las ramas nos echábamos en el pasto y nada mirábamos salvo a nosotros mismos. (LR 64)

Se advierte la deliberada confusión de focalizaciones y de niveles narrativos, que llegan a su apoteosis deconstructiva en la continuación del mismo párrafo:

Él era yo. Al declinar el día, con pasión esperábamos la noche, porque la noche era un aposento, un lecho, un común acuerdo de los dioses. *Ella era yo.* Nuestros besos no terminaban hasta el alba, cuando se transformaban en abrazos y cantos de pájaros que nos despertaban. *Ellos eran yo.* Entonces salíamos del claustro de hojas y entrábamos en la vida real. No habíamos de salvarnos del oprobio de la realidad. (LR 64)

La voz narradora se manifiesta descontenta con la palabra *cedro* para inspirarle un cuento, la pareja de la que habla peligra y eso podría impedir buscar otra palabra, aunque esa situación es la que procura la nueva palabra, *lágrimas*. Esta tampoco le sirve para “un cuento que suena no como un sollozo sino como una sirena” (LR 65), instalándonos en el nuevo término, “sirena”, cuya polisemia es antitética: la dualidad de las palabras que tienen dos sentidos “nos parece a veces un signo de pobreza, otras veces un signo de riqueza” (65), si bien la autora suele recurrir a la figura de la antanacsis, que “infringe una regla semántica que es la necesidad de tomar una palabra siempre en el mismo sentido a lo largo de un razonamiento para que éste resulte correcto”; como recurso retórico introduce “el dinamismo de dos polos, uno de carácter sensorial y otro de carácter inmaterial que actúan simultáneamente uno sobre otro” (Carrizo Rueda 58-60). Está la sirena de barcos y ambulancias, y la que prefiere la voz narradora: la de Andersen, que nos devuelve al mundo de los cuentos de hadas. La narración que no logra producirse absorbe cuentos ajenos en su intento por desarrollarse pero igualmente fracasa: se trata de un cuento mudo. “Mudo como un ramo” (66), y la siguiente palabra incluye otra minúscula anécdota: una primera persona del plural habla del ramo “que hicimos con flores caprichosas”, ramo al que agregan una rosa rosada que muere ante la llegada de una flor que no logran identificar, y que resucita y muere alternativamente: son varias las causas posibles de la muerte de la rosa pero ninguna cierta porque “nunca supimos lo que nunca se sabe: quién mata a quien” (67). Como dice Noemí Ulla en su prólogo a la *Poesía inédita y dispersa* de Silvina Ocampo, “la vivencia de la naturaleza [...] me llevó a descubrir diferentes momentos del día en la vibración de los árboles, las plantas y las flores [...]. Dentro de la poesía del Río de la Plata, la de Silvina Ocampo reveló una de las más acentuadas presencias de la variación de la naturaleza” (2001, 8): el mundo vegetal y parte del ani-

mal es un mundo donde la metamorfosis es natural, y no producto de un castigo divino o de alteraciones monstruosas.

El cuento revela un caso de *writer's block*, revela los entretelones de la escritura de un cuento, incluye anécdotas de cuentos de hadas pero es básicamente un típico ejemplo de generación autotextual, de juego sobre y acerca de los significantes, a la manera de Raymond Roussel, donde una palabra sugiere (o no) determinada idea, que se asocia con otra palabra, que a su vez desemboca en otra: una deriva de desplazamientos donde el significado resbala de un significante a otro y donde a la vez las anécdotas que sugieren las palabras son diversas: las alusiones a la Bella Durmiente y a la Sirenita de Andersen se intercalan con la pareja de la cual el narrador dice ser sucesivamente uno y otro y los dos (“Él era yo. [...] Ella era yo. [...] Ellos eran yo”, 64) y la rosa que muere y resucita indefinidamente. El texto mismo parece poner en evidencia que se trata en cada caso de gérmenes narrativos fallidos, imperfectos, como si quisiera mostrar los entretelones de un proceso creativo. Nuevamente encontramos el gusto de la autora por jugar en el nivel de los significantes para producir resultados condicionados por lo que sugieren los sonidos de las palabras.

“La santa”

“[La santa]” narra la obsesiva afición de Ruperto, un niño, por una muñeca a la que se termina pareciendo (“Lo más asombroso de todo este asunto es que Ruperto comenzó a parecerse a Liria. El cutis de porcelana, que era una de sus características, se acentuó; sus ojos brillantes y verdes resplandecieron con una viva luz; la boca [...] adquirió una seráfica sonrisa”, 87). Pero lo que más inquieta a la narradora, una amiga de la casa, como a las hermanas de Ruperto, son en realidad las respuestas a unas cartas que Ruperto dirigió a su muñeca Liria, y que podrían haber sido escritas por la misma muñeca. “Me dijo que la había visto desplazarse un día y que probablemente como la habían tratado como a una mera muñeca se había ofendido” (80); también se dice que “para un niño una muñeca tiene que ser más real que para un hombre” (82) y el cuento desarrolla básicamente el temor de los padres por la afición del niño a la muñeca, y la actitud de la narradora, que defiende ese gusto contra el prejuicio general.

Aquí la metamorfosis no parece completarse, o en todo caso el texto le resta importancia para pasar al desenlace, que es la desaparición de la muñeca. De manera muy velada el texto sugiere una vez más una doble transformación: la muñeca cobra vida paulatinamente a medida que el niño comienza a

manifestar los rasgos de la muñeca. Como en el “almohadón de porcelana” de “La mujer inmóvil”, la porcelana sugiere la cosificación más extrema y nuevamente en objetos muy opuestos a dicho material. El uso de las figuras de anadiplosis y de endíadis refuerza el efecto de duplicidad del texto.

“Las predicciones”

En “Las predicciones” el marco es el de la leyenda, y un “esclavo exorcista” con talento artístico es capaz de diseñar esculturas que predicen el futuro. En realidad sus esculturas son más bien intervenciones sobre el futuro, ya que la estatua de un león devorando algo impreciso se termina convirtiendo en un león que devorará al hijo de la reina (que intentaba a su vez atrapar a un rui-señor). A la inversa que en “La mujer inmóvil” el tópico de las metamorfosis se cumple a través de una estatua que cobra vida.

“Las metamorfosis”

El breve cuento “Las metamorfosis”¹¹ daría el tono paradigmático del volumen en cuanto al tópico, si bien no presenta más elaboración ni sugiere mayor importancia que el resto; como dijimos, las metamorfosis son un elemento constitutivo del mundo ficcional ocampiano, del mismo modo que lo son en la estructura de los mitos. Toby, el protagonista, “tenía el poder de transformarse en todo lo que le gustaba” (101). Esta situación habilita una amplificación que la autora optará por brindar a través de una enumeración de ocho elementos que siguen el mismo esquema sintáctico: “Si le gustaban los caballos se transformaba en caballo blanco o negro según los días” (101). Así se transforma también en caramelo, en varios perros, en los diversos elementos de un pesebre, en vehículos veloces, en elementos de electricidad, en sirena, prácticamente en cualquier cosa.¹² A esta primera parte iterativa sigue, como es característico en la autora, la parte singulativa: las transformaciones iterativas le han brindado felicidad, pero las singulativas le traen desdicha: sus padres se afligieron cuando una vez se transformó en sol y otra en luna, pero fue mucho peor cuando, al enamorarse, se transformó en su enamorada. La novia, con ingenio, se disfraza de Toby para que éste vuelva a adquirir su forma original.

Quando Toby oyó que su novia lo llamaba, se arrodilló como para recibir la comunión y dejó que le tapara los ojos: cuando los abrió se creyó frente a un espejo.

Toby, al verse, lloró de alegría y dijo a su novia:
 –¿Será posible que me quieras más que a vos misma?
 –Es posible y estoy de acuerdo –dijo la novia.
 Se vistió de primera comunión para casarse con él.
 Se fotografiaron en la escalinata del Patio Andaluz. (102-03)

Lo que más llama la atención del desenlace del cuento es la fuerte presencia de la palabra y el concepto “comunión” que irrumpen para desviar caprichosamente el curso del relato. Para aclararlo tal vez sea necesario volver al principio, a su primer párrafo:

Quien no comprenda por qué Toby era feliz nunca sabrá lo que es ser feliz; quien no comprenda por qué fue desdichado tampoco sabrá lo que es ser desdichado. (101)

Para poder comprender esta historia, parece decirnos su narrador, es necesario comprender la alegría y la desdicha ajenas, consubstanciarse con los sentimientos del otro, establecer una ficción de transformación en el otro. ¿Por qué aclarar algo que parece obvio para todas las historias? Porque en ésta en particular se trata de alguien que es constantemente un otro para sí mismo. Pero la razón de sus cambios no es una maldición sino que todo lo que le gusta lo induce al cambio. La fórmula encantatoria del cuento es “si le gustaba x se transformaba en y”. La enigmática pregunta de Toby, “¿Será posible que me quieras más que a vos misma?”, de resonancias cuasi evangélicas, sugeriría que su novia deberá vivir disfrazada de Toby, aunque se vista de primera comunión para casarse con él.¹³ El cuento sugiere tal vez que lo que en Toby es entregarse a su placer, para su novia es sacrificio. Como sea, el amor en este caso sirve para detener una transformación que de otro modo sería infinita y, desde la perspectiva del protagonista, negativa.

Conclusión

No podemos establecer más que una conclusión provisoria, habiendo podido demostrar, según la intención principal de este trabajo, la asombrosa recurrencia de las metamorfosis en el universo creativo de Silvina Ocampo. Lo transformativo se hace evidente desde el nivel del enunciado pero también de la enunciación: las formas anfibia son siempre predilectas, así como la brusca mutación de los narradores, el cambio de punto de vista, el cambio de tono o el desvío sensible de la anécdota hacia un camino que nada de lo narrado hasta entonces permitía esperar.

En el caso de estos relatos inéditos, los cuentos “La mujer inmóvil” y “Las predicciones” establecen su propia simetría en el paradigma de la mujer convertida en estatua o de la estatua vuelta a la vida, mientras que “La cara adversa” y “[La santa]” trabajan sobre el cambio más perceptible: el del rostro humano, lo que Dilthey llama “Gefühlter Eindruckspunkt”, el “punto de impresión” que organiza impresiones dispersas en torno a un trazo dominante (Kermode 147). Finalmente “Cedro” es el cuento sin contenido, el embrión que se agota en sus propias mutaciones, y su versión feliz, “redimida” por el amor, la de Toby en “Las metamorfosis”, donde la amenaza de desintegración es revertida por el descubrimiento del otro como sí mismo.

Prohibidas al común de los mortales, y fuertemente sugerentes de instancias prenatales o de ultratumba, Todorov (1970, 115) las caracteriza como un más allá del mundo material, si bien Pierre Brunel, ajustando más su propia caracterización, define las metamorfosis como un cambio que es a la vez una permanencia (“Grégoire Samsa continue à penser”, dice Brunel [178]), es decir que la metamorfosis no es otra cosa que una metáfora que finge describir lo otro para describir lo mismo: más allá de las tentaciones alegorizantes, vale encontrar en el uso de las metamorfosis la constatación de las pulsiones inversas que combina la literatura, o más ampliamente el lenguaje, en su calidad de estructura: “[La métamorphose] est à la fois imaginaire et réelle, parole et être, sens et non-sens. Elle ne se développe que pour finalement s’abolir” (Brunel 180-81).

La labor ferviente de Silvina Ocampo consistió en señalar o más bien en condensar esta característica de la literatura y del lenguaje en su literatura, lo que le valió en parte un rechazo por parte del público que recién hoy comienza a revertirse, pero que a la vez ayudó a convertir su universo de palabras en algo poco previsible que todavía hoy nos depara maravillosas sorpresas. Ella misma lo dijo: “Me gusta ver cómo una cosa se hace otra; tiene algo de monstruoso y de mágico. Además en la vida todos nos metamorfoseamos. ¡Qué palabra horrible! Cambian nuestras caras, nuestros sentimientos [...]. Cuando algo resulta distinto, aun cuando se trate de una decepción, siento que me sumerjo en un mundo desconocido” (Mancini 2003, 70).

ABREVIATURAS

CCI: *Cuentos completos I*

CCII: *Cuentos completos II*

PCI: *Poesía completa I*

PCII: *Poesía completa II*

LR: *Las repeticiones y otros relatos inéditos*

NOTAS

1. “Viaje olvidado”, 121. Personalmente considero que esta famosa crítica, que ningún estudio que aborda la obra de Silvina Ocampo deja de mencionar, respondió tal vez a que Victoria encontraría de pésimo gusto alabar desembozadamente a un pariente en su propia revista, aunque en ese caso podría haber omitido cualquier clase de comentario. Se respira cierto aire de venganza por el hecho de que Victoria, árbitro máximo del buen gusto literario porteño, careciera del magma creativo de su menos enfática hermana, que sabidamente respondió a esta crítica fraterna: “No acepté eso porque me parecía que nuestro idioma era un idioma en formación, y era natural que tuviera esas incompetencias, que careciera de la perfección que tenían otros idiomas, porque la relación que hay entre el lenguaje oral y el escrito, va formando el idioma con el que uno se maneja” (Ulla 1982, 35).
2. Con el libro dedicado a estudiar *in extenso* la obra de nuestra autora, *Silvina Ocampo: escalas de pasión*, de Adriana Mancini, se abrió finalmente la puerta de acceso al canon que le fuera negado, por ejemplo por Adolfo Prieto, cuya *Historia de la literatura argentina* por él dirigida ni siquiera la menciona, si bien desde la primera hora hubo críticos que supieron encontrar valores literarios en esta obra, más allá de la cortesía o la amistad personal, como Borges, José Bianco, Edgardo Cozarinsky o Juan José Hernández. Julio Cortázar fue una de las primeras voces influyentes en denunciar la injusta relegación de la autora, y algunos trabajos pioneros sobre Ocampo incluyen los de Sylvia Molloy, Alejandra Pizarnik, Enrique Pezzoni, Daniel Balderson, Matilde Sánchez, Graciela Tomassini, Annick Mangin y por supuesto la consecuente Noemí Ulla, gracias a quien tenemos los valiosos *Encuentros con Silvina Ocampo*. Para un amplio relevo de bibliografía de la autora y bibliografía crítica véase Ulla 2000 y Mancini 2003 y 2004.
3. Genette define dos vías paralelas de la imaginación motivante: la presión del deseo “pictórico” sobre las junturas y márgenes del sistema lingüístico a través de la sustancia fónica, descrita por Bühler, y otra vía teórica, “descripción fantasmática de la lengua como *esencialmente* análoga de lo real” (486), aquello que Genette denomina “cratilismo”.
4. “Sí, y no sé por qué tuve que escribirla [“Autobiografía de Irene”] en verso también. Es que todo quisiera escribirlo de distintas formas, todo. Hay una ubicuidad en mí que me hace sufrir mucho [...]. Todo cambia en mí, busco todas las formas distintas” (Ulla 1983, 89).
5. Gilles Deleuze cifra la filosofía de Leibniz, y por extensión del barroco, en el concepto de pliegue: éste se continúa al infinito para contener la perpetua amenaza de desborde y a la inversa, siempre contiene en sí mismo más pliegues paulatinamente miniaturizados, en inclusiones infinitas; Leibniz diría que en toda simiente de los seres hay otra simiente más pequeña, y así sucesivamente. El barroco también multiplica los puntos de vista, como ocurre en la obra de Silvina Ocampo, y la máquina barroca por excelencia es la de la perspectiva curiosa, o sea la que produce anamorfosis, cuyo análogo en la obra de Ocampo sería el estereoscopio.
6. Este cuento apareció publicado en la revista *Destiempo* en diciembre de 1937, el mismo año en que Silvina Ocampo publicó su primer libro de relatos, *Viaje olvidado*.

Una corrección mecanografiada alrededor de 1970 propone el significativo título alternativo “La sirena”. Por la fecha, comparte estilísticamente rasgos de los cuentos de *Viaje olvidado* (sobre todo la disposición de las casas remite de entrada al cuento “Las dos casas de Olivos” de dicho volumen), aunque ese almohadón se adelanta al uso distintivo de los objetos *Kitsch* o cursis que proliferan a partir de *La furia* (1959). En este caso, la cualidad *Kitsch* estaría dada por la forma completamente *equivocada* que ofrece este almohadón, cuyo atributo debería ser precisamente la suavidad, la calidad de mullido, y no lo frío y duro de la porcelana; típica figura de oxímoron cara a la autora, y aquí representada en un objeto. Desde luego este almohadón desubicado es un presagio de la muy próxima petrificación de la protagonista.

7. En el cuento “Ulises” de *Los días de la noche* (1970), el protagonista homónimo es un niño de seis años con cara de viejo. “La cara adversa”, según Montequin, puede datarse entre 1958 y 1960 y fue escrito en un borrador en el que aparecen otros cuentos de *Las invitadas* (1961).
8. “La calesita” es un cuento que aparece en este mismo volumen: es un episodio de carácter autobiográfico que la autora narra en uno de los momentos más intensos de su poema autobiográfico *Invencciones del recuerdo*. En ambos casos se asocia al juego infantil con un instrumento de tortura, algo aparatoso destinado a divertir pero opuesto a toda diversión.
9. Aspecto que prevalece en *Viaje olvidado* pero que la autora abandonó para siempre a partir de su siguiente libro, *Autobiografía de Irene*. Tal vez sea ese matiz de denuncia y la elección de un político para su personaje lo que hizo que la autora no incluyera este cuento en *Las invitadas*. Como sea, la vaga reminiscencia a Perón que transmite el personaje es muy débil si se la compara con un texto de Borges y Bioy fuertemente crítico de la figura de Perón: “La fiesta del monstruo”, de 1947, publicado por Emir Rodríguez Monegal en *Marcha*, Montevideo, el 30 de septiembre de 1955. Que la idea de que el cuento sea una justificación de la frase “¿Qué hace un hombre...” se complementa con la literalización de la expresión coloquial de “someterse al cuchillo” como manera de decir “cirugía”. Es habitual en la narrativa ocampiana tomar una frase hecha, o un proverbio, y crear toda una acción que le permita deformarlo. El ejemplo típico sería el final de “Mimoso”, en *La furia*: “Nunca hay que decir ‘de este perro no comeré’”, cci 200).
10. El manuscrito de “Cedro” no tiene fecha pero habría sido escrito entre 1970 y 1980. Tanto en la versión manuscrita como en la primera versión mecanografiada el título es “Cedro lágrimas sirena”.
11. Cuento también sin fecha y cuya escritura se calcula entre 1970-1980. En las dos primeras copias aparece el título preliminar “Unisex” tachado y reemplazado a mano por el definitivo.
12. “Dentro de la tradición lírica que nos ocupa [la de Garcilaso] hay otra transformación relacionada con los alcances de un amor verdadero: la del amante en lo amado. Conoció este tema la predilección de neoplatónicos como Ficino, Castiglione y León Hebreo y tuvo una considerable fortuna en España” (Carrizo Rueda 105).
13. Algunos elementos (el vestido de primera comunión, la presencia de los padres afligidos, el tipo de humor que se desprende de las caprichosas transformaciones, el hecho de que Toby “lloró por los bosques y ciudades, buscándose a sí mismo” (102) inscri-

birían este cuento entre los destinados a los niños. En algunos cuentos parece evidenciarse una vacilación en el tono que impide saber qué destinatarios tendría en mente la autora. Pero a veces ocurre que un cuento parece decididamente infantil hasta revelar un giro decididamente adulto.

OBRAS CITADAS

- Amícola, José. *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Brunel, Pierre. *Le Mythe de la métamorphose*. Paris: Armand Colin, 1974.
- Carrizo Rueda, Sofía M. *Las transformaciones en la poesía de Garcilaso de la Vega*. Kassel: Reichenberger, 1989.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1985.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1988.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Frye, Northrop. *El gran código*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- . *Mimologiques*. Paris: Seuil, 1976.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy*. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- Kermode, Frank. *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- Mancini, Adriana. *Silvina Ocampo: escalas de pasión*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- . “Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Ed. Noé Jitrik, Sylvia Saítta. Buenos Aires: Emecé, 2004. 229-51.
- Mangin, Annick. *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- Molloy, Sylvia. “Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje”. *Sur* 320 (1969): 15-24.
- . “Sola, en la casa de la memoria”. *La Nación* (domingo 20 de julio de 2006).
- Ocampo, Silvina. *Las reglas del secreto: antología*. Ed. Matilde Sánchez. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- . *Cuentos completos*. 2 vols. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Poesía completa*. 2 vols. Buenos Aires: Emecé, 2002-2003.
- . *Las repeticiones y otros cuentos inéditos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- . “Viaje olvidado”. *Sur* 35 (1937): 118-21.
- Prieto, Adolfo, dir. *Historia de la literatura argentina*. 3 vols. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1968-1976.
- Sánchez, Matilde. “Prólogos”. Silvina Ocampo. *Las reglas del secreto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- . *Les Genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.

- Tomassini, Graciela. *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1995.
- Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1982.
- . *Inventiones a dos voces: ficción y poesía en Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Ediciones del Valle, 2000.
- . “Prólogo”. Silvina Ocampo. *Poesía inédita y dispersa*. Buenos Aires: Emecé, 2001. 7-13.
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.