

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

PROGRAMA DE DOCTORADO: “Las literaturas hispánicas y los
géneros literarios en el contexto occidental”

TESIS DOCTORAL:
*PROPUESTAS EN LA NARRATIVA FANTÁSTICA DEL
GRUPO SUR (JOSÉ BIANCO, SILVINA OCAMPO,
MARÍA LUISA BOMBAL Y JUAN RODOLFO
WILCOCK): LA POÉTICA DE LA AMBIGÜEDAD*

DIRECTOR: EDUARDO BECERRA GRANDE
DOCTORANDA: CAROLINA SUÁREZ HERNÁN
CURSO 2008-2009

Quisiera mostrar mi agradecimiento a todas aquellas personas que de manera desinteresada han colaborado en la realización de este trabajo, en especial a Juan José Prat por sus sabios consejos. Igualmente, a mi familia, por su apoyo en muchos aspectos. Debo hacer una mención especial a Eduardo Becerra Grande, por su seguimiento paciente y detallado de mi investigación.

ÍNDICE

Introducción.....	3
Capítulo 1. El marco histórico-político.....	7
Capítulo 2. El entorno cultural argentino y el desarrollo de la revista <i>Sur</i>	
2. 1. El entorno cultural en las primeras décadas del siglo y las revistas literarias.....	21
2. 2. El surgimiento y desarrollo de la revista <i>Sur</i>	32
Capítulo 3. El desarrollo de la literatura fantástica	
3.1. Poéticas de la fantasía.....	71
3. 2. El desarrollo de la literatura fantástica en el entorno de <i>Sur</i>	86
Capítulo 4. José Bianco.....	107
4. 1 Atisbos de realidad: <i>La Pequeña Gyáros</i>	113
4. 2 La ambigüedad fantástica: <i>Sombras suele vestir</i>	120
4. 3 Las múltiples aristas de la verdad: <i>Las ratas</i>	149
4.4. Líneas maestras de la obra de José Bianco: ficción y realidad....	170
4.5. El límite incierto de la realidad.....	180
Capítulo 5. Silvina Ocampo.....	187
5 1. Desarrollo de la narrativa ocampiana.....	191
5. 2. Las historias de Silvina Ocampo: una estética de la transgresión.	209
5.3. El acto de enunciación y el punto de vista: los narradores.....	233
5. 4. El humor y la perversidad.....	250
5. 5. Lo grotesco y lo absurdo: irracionalismo y carnavalización.....	255
5. 6. La fantasía en los cuentos de Silvina Ocampo.....	262

Capítulo 6. María Luisa Bombal.....	299
6. 1. La realidad y el deseo: <i>La última niebla</i>	303
6.2. El umbral de la vida y la muerte: <i>La amortajada</i>	318
6.3. Configuración de la ambigüedad y la fantasía en otras obras de María Luisa Bombal.....	334
6.4. La dimensión mítica y fantástica de María Luisa Bombal.....	348
 Capítulo 7. Juan Rodolfo Wilcock.....	 361
7.1. La fantasía como elemento configurador del caos	364
7.2. Estampas de degradación: otras obras de Juan Rodolfo Wilcock.....	386
7.3. Lo fantástico grotesco y absurdo.....	405
 Literatura fantástica en el grupo Sur y poéticas fronterizas: conclusiones.....	 415
 Bibliografía.....	 429

Introducción

La literatura fantástica tiene una presencia fundamental en el Río de la Plata, en especial durante los años treinta y cuarenta. En el siglo XIX y principios del XX existen importantes precedentes en la obra de Juana Manuela Gorriti, Eduardo L. Holmberg, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga; pero en los años treinta tiene un auge especial y reúne características de práctica literaria de grupo. Los escritores vinculados a la revista *Sur* desarrollan una teoría y práctica de la literatura fantástica que persigue dignificar el género y convertirlo en una alternativa literaria que privilegie la autonomía de la ficción. La obra de Jorge Luis Borges y la de Adolfo Bioy Casares se desarrollan en el entorno de *Sur* con vocación de poética fundacional y fuertes concomitancias entre ellos. Su obra es la más representativa y visitada por la crítica en el ámbito de lo fantástico rioplatense, a la que hay que añadir posteriormente la narrativa de Cortázar. Ahora bien, el grupo literario de *Sur* estaba integrado por otros autores como José Bianco, Silvina Ocampo, Juan Rodolfo Wilcock, Santiago Dabove, Enrique Anderson Imbert, María Luisa Bombal, entre algunos otros que estuvieron puntualmente vinculados al grupo. El objetivo de esta investigación es estudiar las relaciones literarias que se establecen en el grupo *Sur* y que forman una estética de grupo centrada en lo fantástico. Pero, sobre todo, este trabajo se concentra en la

descripción y el análisis de estas otras poéticas de lo fantástico que se forman en el entorno de *Sur* fronterizas y diferentes de la predominante, aquella que surge de los planteamientos de Borges y Bioy Casares.

Este trabajo se organiza presentando primero el entorno que sirve de contexto a la obra de los autores que después se estudian por separado. El primer capítulo se ocupa del entorno histórico y social en el que se desarrolla la revista *Sur*; esto es, los años comprendidos entre 1931 y 1970. En el siguiente apartado se examina, por un lado, el entorno cultural de las primeras décadas del siglo y la trayectoria de las revistas literarias más influyentes y, por otro, el desarrollo de la revista *Sur* y su aportación sobre todo al ámbito de la literatura hispanoamericana. El tercer capítulo se divide en dos secciones, la primera revisa las principales teorías y estudios en torno a la literatura fantástica contemporánea y su evolución con respecto a sus orígenes; la segunda se concentra en la narrativa fantástica argentina en el núcleo de *Sur* con José Bianco como aglutinador y seleccionador de textos.

Los capítulos siguientes se ocupan de la obra de cuatro autores: José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock. La investigación se concentra en la vertiente fantástica de su obra; así, por ejemplo, se examina la problematización de la coexistencia de elementos fantásticos y naturales, la reacción a la visión unívoca de la realidad y la arbitrariedad de la razón. Estos autores comparten algunas líneas literarias principales, como la importancia concedida a la ambigüedad y al extrañamiento y el irracionalismo como base de muchos de sus planteamientos.

El último capítulo reúne las conclusiones y elabora una reflexión sobre las distintas poéticas de lo fantástico que se desarrollan en el interior del grupo. Se presenta la idea de que los autores objeto de esta investigación no participan de los mismos planteamientos que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; se apartan de lo fantástico metafísico y, en la mayoría de los casos,

no plantean la postulación de dos órdenes paralelos sino que se mueven en los límites de la organización racional. Así mismo, desarrollan poéticas de lo fantástico diferentes que conceden prioridad a elementos como la transgresión y la subversión, la vertiente oculta de la cultura y el umbral de la realidad.

Capítulo 1 El marco histórico-político

La revista *Sur* se publica entre los años 1931 y 1970 y, en este mismo período, aunque de manera discontinua, se desarrollan las obras de José Bianco, María Luisa Bombal, Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock. Por ello, este capítulo se ocupa del contexto histórico y cultural de los años comprendidos entre 1900 y 1976, ya que en el primer tercio del siglo XX se generan las condiciones necesarias para el surgimiento de la vanguardia, sin la cual el grupo *Sur* no se habría desarrollado de igual modo.

El comienzo del siglo XX fue llamado por David Viñas “crisis de la ciudad liberal”¹. El proyecto de la oligarquía liberal entra en crisis y se ve amenazada por el ascenso de otros grupos sociales de los que pretende defenderse desde el poder.² Se fraguan los enfrentamientos de clase y la xenofobia; la sociedad comienza a ser sentida como un cuerpo enfermo por las

¹ David Viñas: *Laferrere. Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal*, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1965, págs. 13-24.

² Entre 1880 y 1890 la economía ha crecido y la oligarquía, formada por los propietarios criollos de las tierras, liberales y europeístas, está en su mayor apogeo. El presidente Julio A. Roca gobierna mediante la política liberal de modernización; se abren las puertas a la inmigración masiva y se incentivan las inversiones extranjeras. Buenos Aires se convierte en una capital moderna y cosmopolita con una sociedad abierta. La inmigración había crecido de forma espectacular y demostró gran adaptación a las condiciones del mercado. La inmigración alteró la vida de la Argentina criolla, pero las minorías gobernantes no percibieron este cambio.

clases altas, lo que provoca un sentimiento de intolerancia hacia la inmigración. La guerra en Europa supone el final de la etapa de progreso fácil, la Primera Guerra Mundial provoca un escenario mundial mucho más complejo. Así mismo, la influencia de Estados Unidos en el mundo se acentúa después de la guerra, iniciando un período de expansionismo que, desde 1898, hará surgir un sentimiento antinorteamericano. El desastre de Europa y el derrumbe del modelo liberal en el contexto internacional conllevó una crisis de identidad en todos los países. Diversas posiciones ideológicas de índole nacionalista, americanista o cosmopolita ofrecían respuestas muy dispares a los interrogantes. La nueva situación planteaba la necesidad de redefinir las relaciones con Europa. Así mismo, era necesario afrontar la cuestión nacional y el problema de la integración americana; adoptar la unificación cultural latinoamericana; o bien aceptar el panamericanismo estadounidense como modelo de redefinición cultural del continente.

En 1890 comienza un período de agitación social que se agudiza en 1900 y que más tarde culmina con las huelgas de 1910, momento de mayor expresión de la agitación social y urbana. La estructura social se ha vuelto mucho más compleja. Las clases emergentes exigen mejores condiciones de vida y una mayor presencia en la política del país. Algunos miembros de estas clases sociales, media y proletaria, engrosan las filas del radicalismo. Hacia 1896 Juan B. Justo funda el Partido Socialista; los sectores más populares se suman a este socialismo incipiente e incluso al anarquismo. La Unión Cívica Radical nace en 1891, fundada por disidentes de las élites sociales, y pronto atrae a la burguesía de origen inmigrante. El radicalismo, que fue siempre apartado del poder por los conservadores, quizá no tenía un proyecto nacional pero tenía como objetivo la legalidad de las elecciones. En 1910 Roque Sáenz Peña asume la presidencia del país y la responsabilidad de poner en marcha

una legislación electoral que asegurara la democracia. Esta ley electoral fue llamada ley Sáenz Peña y propició el posterior triunfo del radicalismo.³

La profunda transformación de la sociedad lleva a la presidencia a Hipólito Yrigoyen el 12 de octubre de 1916. Las clases medias ascendentes, ciertos sectores populares, inmigrantes y algunos grupos conservadores descontentos fueron los apoyos del proyecto radical de Yrigoyen. El presidente radical encarna la causa democrática y popular frente al régimen de las minorías tradicionales. El camino abierto hacia la democracia no fue bien recibido por aquellos que se sentían desplazados del poder. Yrigoyen llevó a cabo acciones para consolidar su autoridad y asegurar el gobierno central, intervino para colocar a sus candidatos en las provincias y vencer a la oposición conservadora. El radicalismo buscaba extender la prosperidad y reforzar el equilibrio social, pero no amenazó realmente a quienes tenían el poder económico. Durante este período se dio uno de los mayores triunfos de la democratización con la Reforma Universitaria, que abriría las puertas de las universidades a nuevos sectores sociales.

La presidencia de Hipólito Yrigoyen dura hasta 1922, año en el que Marcelo T. de Alvear asciende al poder. En 1928 Yrigoyen fue reelegido y posteriormente depuesto por un alzamiento militar el 6 de septiembre de 1930. En estos años, las instituciones democráticas funcionaron de manera excepcional; a partir de 1930 se vieron sistemáticamente golpeadas por sucesivas intervenciones. La Unión Cívica Radical había conseguido constituirse en un partido de masas moderno. Yrigoyen se había identificado con aquellos que defendían la identidad común hispánica, representada en *Ariel* de José Enrique Rodó, escrita en 1900, frente al materialismo norteamericano. La imagen de Yrigoyen era ambigua; por un lado, era para

³ Véase Tulio Halperin Donghi: "Crónica del período", págs. 23-88, en Jorge Paita (comp.): *Argentina 1930-1960*, Sur, Buenos Aires, 1961. Luis Alberto Romero: *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2001.

muchos el regenerador del régimen, la esperanza de la democracia; por otro lado, era para otros un ignorante y un agitador social autoritario.

El contexto internacional se ve agitado por la convulsión social. En Argentina, la confrontación alcanza su máxima expresión en 1919, pero se prolonga hasta 1923. El sentimiento revolucionario que anima a las clases trabajadoras supone una reacción en las clases propietarias. El primer gobierno radical se caracteriza por las sucesivas huelgas; la semana trágica de enero de 1919 se inicia con un enfrentamiento entre los obreros de una empresa metalúrgica y las fuerzas que los reprimen y se extiende con otros motines. La derecha se opone a Yrigoyen apoyándose en los valores del orden y de la patria. Los sectores que miraban con recelo la democracia se agrupan en la Liga Patriótica Argentina, asociación que reúne a los clubes de élite como el Jockey, a sectores militares y a instituciones patronales que luchan contra las huelgas. Se desarrolla una serie de tendencias ideológicas que se oponen al modelo del gobierno radical; el pensamiento católico se impregna de cierto integrismo.

La asunción de los poderes presidenciales por parte de Alvear, que representaba a la aristocracia tradicional en el radicalismo, supuso un respiro para las clases propietarias. Las fuerzas armadas estaban haciéndose cada vez más presentes en la vida social y política, estaban vinculadas a la Liga Patriótica Argentina y a la derecha liberal tradicional, así como a la nueva ideología nacionalista. La reelección de Yrigoyen en 1928 produjo tensiones en el ejército y agudizó el recelo de los opositores.

En 1930 comienza un nuevo período en la vida política argentina. Se inicia la llamada restauración conservadora. Aunque, políticamente, fue un golpe contra el radicalismo, la revolución conservadora fue la respuesta del

orden económico tradicional a la crisis del 29.⁴ El 6 de septiembre de este año, el general José Félix Uriburu se proclama presidente provisional, y en febrero de 1932 la presidencia pasa a manos del general Agustín P. Justo. El gobierno provisional se debate entre la regeneración nacional y la restauración constitucional. Las fuerzas que se agruparon para derrocar a Yrigoyen sólo tenían ese proyecto común junto al recelo hacia la democracia, que consideraban llena de vicios. Se fragua el nacionalismo de corte fascista. Los nacionalistas proponían el camino más reaccionario, mientras que la mayoría de la clase política que se opuso a los radicales prefería la defensa de las formas institucionales. Así, se salvaban los principios del liberalismo en una forma de democracia de élites.

Se había terminado el optimismo de los años veinte y comenzaba uno de los períodos más complicados de la historia argentina, conocido como la “Década Infame”, una etapa de inestabilidad política crónica. A lo largo de medio siglo se da una dominación militar como resultado de problemas estructurales profundos. El régimen pseudoconstitucional de Agustín P. Justo se caracterizó por el fraude electoral y la dominación del capital extranjero. Crece paulatinamente la movilización social y política frente a un gobierno que era visto como fraudulento, corrupto e ilegítimo. La actividad sindical es notoria y las huelgas son constantes.

El presidente Roberto M. Ortiz sucede a Justo en 1938, este nuevo gobernante era de origen radical antipersonalista y tuvo muchos problemas para mantener el equilibrio en el gobierno con los distintos sectores tradicionales y nacionalistas. Se propuso, con el apoyo de Alvear, llevar el país a la normalidad institucional, rescatar los mecanismos electorales y algunos vestigios democráticos. Esta propuesta desaparece abruptamente debido a su propia renuncia en 1940, provocada por su ceguera progresiva; le sucede el

⁴ José Luis Romero: *La experiencia argentina y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1989, pág. 84.

vicepresidente Ramón S. Castillo, muy conservador y de ideología fascista, que acabó con este incipiente camino abierto por Ortiz.

Los triunfos fascistas en Europa y sobre todo la Guerra Civil española definen más nítidamente los campos en la política argentina. La derecha integra poco a poco a conservadores, nacionalistas, filofascistas y católicos integristas. Los sectores más democráticos aglutinan al Partido Comunista, los socialistas, progresistas, estudiantes, sindicalistas y radicales en un intento de frenar el fascismo y defender las democracias. Esta situación produce una intensa polarización, pero supone un lento arraigo de las ideas democráticas y un cambio en la sociedad y los intelectuales.

La Segunda Guerra Mundial que se desencadena en septiembre de 1939 cambia el escenario político; en Argentina el enfrentamiento internacional es un revulsivo que modifica los distintos grupos internos y plantea nuevas posibilidades. Se percibe sensiblemente el impacto sobre las relaciones comerciales y económicas con Inglaterra y Estados Unidos. En 1932, Roosevelt había comenzado su cambio en la política exterior con la política de la buena vecindad. Estados Unidos aspiraba a la hegemonía en todo el continente, pero Argentina quería esta misma posición para sí misma en el Cono Sur. En 1939, Argentina se declara neutral, lo que supone un motivo de enfrentamiento entre sectores ideológicos. El apoyo de algunos grupos a los países aliados contra el fascismo era asociado con la reivindicación de la democracia argentina y el ataque al gobierno nacional que había terminado con ella.

En 1940 se crea Acción Argentina, asociación en la que participan radicales, socialistas, intelectuales independientes y algunos miembros de la oligarquía. Esta agrupación se dedica a denunciar el surgimiento del nazismo en Argentina. Después de la segunda mitad de 1941, los comunistas y también los conservadores se agrupan junto a quienes se alinean por la democracia y

contra el fascismo. Estados Unidos hace todo lo posible por que los países americanos rompan la neutralidad y entren en la guerra.

En 1942 se producen las muertes de algunos dirigentes del bloque democrático: Marcelo T. de Alvear, Roberto M. Ortiz, Julio A. Roca y Agustín P. Justo. El 4 de junio de 1943 el ejército depone al presidente Castillo y así se interrumpe de nuevo el orden constitucional. Entre aquellos que produjeron el golpe existía una pluralidad de tendencias, no estaba definido el programa y ni siquiera estaba claro quién era la cabeza visible. El gobierno militar es encabezado por Pedro Pablo Ramírez y Edelmiro J. Farrell. Algunos grupos partidarios del bloque fascista querían hacerse con el poder previendo la derrota del Eje.

Los militares se proponen acabar con la agitación política y social; se proscriben a los comunistas y se persigue a los sindicatos y a los partidos políticos. Acción Argentina es disuelta y las universidades son intervenidas; se establece la enseñanza religiosa obligatoria en las escuelas públicas. Los militares tenían el apoyo de los nacionalistas y de los católicos más integristas. La oposición democrática que tomaba forma en estos años identificaba al gobierno militar con el fascismo. La liberación de París en agosto de 1944 provoca una manifestación contra el gobierno y un movimiento social que revitaliza los partidos políticos. El gobierno acepta la propuesta de Estados Unidos y declara la guerra al Eje en enero de 1944, que era una condición para ser admitido en las Naciones Unidas.

El coronel Juan Domingo Perón gana las elecciones en febrero de 1946 y logra aunar un gran movimiento político y un importante apoyo popular que se pudo comprobar en la manifestación en su favor el 17 de octubre de 1945. En esta fecha, un movimiento militar quiso alejarlo del poder después de haberse dado cuenta de su fuerza. Perón había ocupado la Secretaría de Trabajo y Previsión, desde la que se construyó una base política. Tenía inquietudes políticas mayores que las de los otros militares y también una

mayor capacidad. Su período en Europa le había llevado a admirar el régimen fascista italiano. Perón tuvo el apoyo de los dirigentes conservadores, del ejército y de la iglesia. Su retórica se basaba en el discurso de la justicia social y de la reforma justa en contra de la voluntad de unos pocos que formaban la vieja oligarquía. Se ocupó del sector obrero de manera muy inteligente, estimuló la organización de los trabajadores y se preocupó de sus reivindicaciones y sus necesidades. Las masas populares acceden a una dignidad hasta entonces desconocida. Por otra parte, las reticencias y acusaciones de Estados Unidos hacia Perón le hicieron ganar la confianza de los sectores nacionalistas mediante la retórica antinorteamericana. Perón se proclamaba adalid de una tercera posición neutral alejada del capitalismo y del comunismo. Gobernó durante seis años y fue posteriormente reelegido en 1951. Hasta su derrocamiento por un golpe militar en septiembre de 1955, fue la figura más popular de la política y el centro de la vida del país y su influencia se extendió más allá de los años de su gobierno. Entre 1946 y 1950 se dan unos años de gran prosperidad que Perón aprovecha para intentar conquistar la independencia económica y la recuperación nacional.

Las restricciones impuestas por Estados Unidos, el aislamiento y la crisis de los mercados llevan a Perón a elegir el mercado interno y la defensa del empleo; el estado se muestra intervencionista y controla la economía. Así mismo procuró mantener una posición de equilibrio con respecto a las fuerzas armadas y la iglesia; conservar una buena relación pero no darles poder en el gobierno. Perón sabía que su fuerza legitimadora estaba en los trabajadores y extendió sus apoyos a los sectores más populares a través de su esposa, Eva Perón, y de su fundación. Eva Perón se constituye en la personificación del estado benefactor, los humildes fueron, de esta manera, otro de los importantes grupos de apoyo del peronismo. Pero el gobierno de Perón se dirige hacia el autoritarismo de manera inexorable: se producen intervenciones en las provincias; en 1947 reemplazó a la Corte Suprema; ese mismo año se termina la autonomía universitaria y las leyes establecen que el gobierno designe a los docentes. En 1949 se lleva a cabo una reforma de la Constitución que

establece la posibilidad de la reelección presidencial. El gobierno se apodera también del poder legislativo y presiona a la prensa independiente de diversas formas: se impusieron restricciones de papel y de circulación, clausuras temporales e incluso la expropiación de publicaciones como *La Prensa* y *La Nueva Provincia* en 1951.

En 1947 se crea el Partido Peronista, que adopta una estructura completamente vertical, el presidente tenía todo el poder y el derecho a modificar todas las decisiones. Eva Perón creó el Partido Peronista Femenino, que tenía bajo su potestad al Comando Estratégico y a los Comandos Tácticos. Perón supo combinar las tradiciones del ejército con los totalitarismos fascistas: el movimiento peronista se identificó con la nación y la doctrina del partido se convirtió en la Doctrina Nacional. La cabeza del partido controlaba todas las vertientes, el liderazgo natural de Perón fue apuntalado por la propaganda masiva que copaba los medios de comunicación. El régimen quiso convertir todas las instituciones en instrumentos de adoctrinamiento y *peronizar* todos los espacios de la sociedad.

Ahora bien, Perón instauró una política de masas que tenía su expresión en las movilizaciones populares que se daban cada cierto tiempo y puso en marcha un movimiento que aseguró los derechos políticos y sociales de sectores que hasta el momento estaban al margen; ejemplo de ello es el derecho de las mujeres a votar. De igual forma, la justicia social fue una idea primordial para este movimiento, de la que derivó el término justicialismo, así el peronismo reconoce la existencia del proletariado y sus derechos. Hay un aumento de la escolarización, así como de la presencia popular en las enseñanzas medias y universitarias. Paralelamente, a las élites se incorporaron nuevos elementos sociales, como dirigentes sindicales, considerados advenedizos por los miembros de la oligarquía. Algunos sectores de la oposición reaccionaron contra la invasión popular de espacios que consideraban propios.

El discurso peronista atacaba a la oligarquía mediante la retórica pero, en realidad, sus intereses fundamentales no fueron atacados. Se trató más bien de un conflicto cultural. La cultura elitista, cerrada en sí misma, se oponía a la cultura popular y folclórica que defendía el gobierno. El régimen quería reproducir modelos sociales y culturales que eran rechazados por las élites. En el entorno del régimen, la creación intelectual y artística fue escasa, sólo podemos mencionar algunos nombres como Carlos Astrada, Leopoldo Marechal o Horacio Rega Molina. El grueso de la intelectualidad argentina permaneció en instituciones ajenas al peronismo, como fue el caso de Amigos de la Música, el Colegio Libre de Estudios Superiores y la revista *Sur*.

A partir de 1950 la situación de Argentina empieza a cambiar; hay un estancamiento de la industria y una crisis económica que obliga a Perón a restringir las ayudas y el gasto social. Esta crisis ocasiona problemas con distintos sectores: ferroviarios, azucareros y militares entre otros. En este contexto Perón establece el estado de guerra interno, que aprovecha para depurar a los mandos militares de adversarios y ahogar la acción de los políticos de la oposición.

El peronismo obtiene un éxito electoral en noviembre de 1951; pero empieza a observarse en el régimen una conducta errática. La muerte de Eva Perón en 1952 supone un fuerte golpe para el régimen. El estado totalitario procura *peronizar* la administración y la educación, se exige la afiliación al partido y manifestaciones públicas de apoyo a Perón y a su esposa. Paradójicamente, se inicia una apertura a la convivencia con los opositores, que se trunca en abril de 1953. Tiene lugar un atentado en la Plaza de Mayo durante una concentración, lo que provoca una oleada de represión y de violencia: grupos terroristas incendiaron la Casa Radical, la Casa del Pueblo socialista y el Jockey Club; son detenidos opositores y personalidades como Victoria Ocampo, que fue encarcelada en mayo de 1953 y liberada poco tiempo después gracias a la intervención de Gabriela Mistral. Posteriormente,

el régimen permitió la liberación de la mayoría de los presos mediante una amnistía.

El peronismo y su líder empezaron a manifestar síntomas de envejecimiento. Se puede observar una tímida apertura del debate público que se manifiesta en la aparición de algunas revistas como *Contorno*, que suponen una modernización del mundo intelectual. El conflicto entre Perón y la iglesia supone también una crisis para el régimen; la fundación del Partido Demócrata Cristiano es una intromisión de la iglesia en la política que provoca una reacción de ataque por parte de Perón: se suprime la enseñanza religiosa de las escuelas y se intenta separar la iglesia del Estado. El 16 de junio la Marina lleva a cabo un intento de acabar con el régimen peronista que fracasa en un violento episodio; los golpistas bombardean una concentración y causan trescientos muertos. A pesar de un intento de conciliación con la iglesia y con los opositores, la respuesta del régimen es de nuevo la represión. El 16 de septiembre se produjo en Córdoba una sublevación militar encabezada por el general Eduardo Lombardi. El 20 de septiembre Perón se refugió en la embajada de Paraguay y Lombardi se convierte en presidente provisional del país; se instaura así el llamado gobierno de la “revolución libertadora”. Entre los colaboradores de Lombardi había hombres que participaron en el peronismo y otros que se habían mantenido en la oposición, junto con liberales y conservadores. Estas diferencias mostraban el apoyo que tuvo la revolución, pero fueron un obstáculo para la toma de decisiones políticas.⁵ Tras un breve período, Lombardi es sustituido por el general Pedro Eugenio Aramburu, figura más cercana al liberalismo y al antiperonismo.

Después de la caída de Perón y su exilio, el peronismo es proscrito, pero sigue conservando su influencia en las clases populares. Perón dirige a distancia el movimiento y siempre encarnó, en opinión de los estratos sociales más bajos, la protesta contra la sociedad injusta y los regímenes fraudulentos.

⁵ José Luis Romero, op. cit., pág. 88.

Perón se convirtió en el adalid de la oposición popular contra las distintas dictaduras militares; ninguno de los gobernantes supo *desperonizar* el país, más bien provocaron en ocasiones la revalorización del peronismo como fuerza opositora.

Los distintos sectores sociales que pretendían transformar y reconstruir el país y los sectores más antiguos mantuvieron una contienda hasta 1966. En principio, Aramburu se encargó de la disolución del Partido Peronista y de la desaparición del peronismo de la enseñanza, la administración y los medios de comunicación. Se prohibió la propaganda peronista y se derogó la Constitución de 1949. Ahora bien, el peronismo constituía un problema que dividía a las fuerzas políticas. Algunos conservadores y nacionalistas optaron por acercarse al peronismo, y en la izquierda, muchos se apartaron del bloque antiperonista debido a la política represiva del gobierno. El Partido Socialista se dividió en 1956 entre aquellos que se mantuvieron en las filas antiperonistas y los que creyeron que debían constituir una alternativa izquierdista. El radicalismo se dividió en dos bloques: la UCR Intransigente y la UCR del Pueblo. Los partidarios de Ricardo Balbín se identificaron con el gobierno y los partidarios de Arturo Frondizi, que empezaba a representar una posible alternativa, se acercaron al peronismo basándose en el tradicional programa nacional y popular del radicalismo. Frondizi ganó las elecciones el 23 de febrero de 1958 y gobernó hasta mayo de 1962 bajo la mirada desconfiada de los militares, que finalmente lo depusieron. La sospecha de que el gobierno obtuvo el triunfo gracias al apoyo del peronismo provocó desde el principio gran inestabilidad. Frondizi organizó la sucesión del presidente del Senado, José María Guido, para salvaguardar algún resquicio del orden constitucional. Entre 1963 y 1966 gobierna Arturo Illía, miembro de la UCR del Pueblo. Pero la figura de Illía tampoco logró crear una situación consistente y el equilibrio necesario para mantener la institucionalidad. El ejército no aceptó tampoco este mandato y siempre se mantuvo receloso.

Al mismo tiempo, las crisis económicas aparecían cada tres años causando aún más desestabilización política y social. Las transformaciones sociales y los movimientos migratorios siguen estando muy presentes. El sector de los desprotegidos crece provocando tensión en la sociedad; surgen las *villas miseria* en las ciudades y sus alrededores. Las clases medias también se expanden, lo que produce cambios en las formas de vida; el consumo se generaliza, así como el acceso a los bienes propios de las clases altas. La revista *Primera Plana*, que empieza a publicarse en 1962 bajo la dirección de Tomás Eloy Martínez, es un síntoma de estas transformaciones sociales, se dirige a las clases medias y altas con la función de difundir su concepto de la modernidad y alcanza una expansión masiva.

La democracia no logra establecerse en Argentina, el gobierno es calificado de ineficiente y se desprestigia al sistema político. El 28 de junio de 1966 los militares deponen al presidente Illía y el general Onganía se convierte en el nuevo presidente. El Parlamento y los partidos políticos se disuelven y la represión se hace presente en todas las manifestaciones críticas y disidentes. Las universidades son intervenidas y los grupos nacionalistas y autoritarios retoman su antiguo poder. Onganía estuvo en el poder hasta 1970 pero ya en 1969 la agitación social y los movimientos de protesta eran abundantes. La movilización social estalla en Córdoba y se extiende a otras zonas del país; pero este sentimiento de protesta de los pueblos no se circunscribe a Argentina, sino que es paralelo al que se da en toda América Latina y Europa. Los grupos guerrilleros pretendían el alzamiento general de la sociedad, para lo cual llevaron a cabo multitud de acciones, algunas de ellas de gran violencia. El estrato popular sublevado se identificaba cada vez más de nuevo con el peronismo y con Perón, que ocupaba de nuevo el lugar más importante de la política argentina.

Los militares acabaron con la presidencia de Onganía en junio de 1970 y designaron a Roberto Marcelo Levingston para ocupar el cargo. El general Lanusse pronto sustituyó a Levingston en la tarea de organizar el espacio

político. La inestabilidad se hace demasiado patente y los militares pretenden pacificar el país; debido a lo cual surgen de nuevo los partidos políticos y se termina la proscripción electoral, pero las discrepancias sobre la manera de enfrentar las acciones armadas y las protestas sociales estaban siempre presentes.

Capítulo 2. El entorno cultural argentino y el desarrollo de la revista *Sur*

2. 1. El entorno cultural en las primeras décadas del siglo y las revistas literarias

Buenos Aires se convirtió en las dos primeras décadas del siglo XX en una ciudad cosmopolita, la población se duplicó en apenas veinte años y el contexto de homogeneidad ya había desaparecido antes de que comenzara el siglo. La ciudad porteña es un escenario de cultura mestiza en el que conviven elementos tradicionales y residuales con la cultura de renovación y el nuevo paisaje urbano. El proceso había comenzado mucho antes, pero treinta años no son suficientes para asimilar las diferencias provocadas por el espectacular crecimiento urbano y la creciente inmigración. En 1936 el porcentaje de extranjeros superaba el 36% de la población.⁶

La transformación de la sociedad se debe a la urbanización acelerada, las modificaciones en las estructuras productivas y la aparición de nuevas clases sociales; la inmigración sólo es un ingrediente más en este convulso

⁶ Beatriz Sarlo: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, pág. 17.

momento de cambios. Ahora bien, los extranjeros tienen un gran peso demográfico que contribuyó sensiblemente a la modificación de las estructuras sociales. José Luis Romero afirma que la inmigración, fundamentalmente mediterránea, española e italiana, no significó una transmutación de la tradición criolla sino más bien un enriquecimiento y una ampliación de estos mismos horizontes.⁷ A pesar de lo expresado por este autor, las minorías tradicionales opusieron cierta resistencia a los cambios; parte de estos grupos vieron la posibilidad de revisar sus actitudes y adoptaron una postura más abierta, pero otros sectores preferían la persistencia de sus viejos valores.

La cultura de mezcla en la que coexisten las tensiones entre estas posturas ha sido descrita por diversos autores que reflexionaron sobre la sociedad argentina. El mismo José Luis Romero habla de mentalidades yuxtapuestas: la mentalidad criolla o aluvial y la mentalidad universalista. La primera conlleva los elementos que enraizan con la tradición española, mientras que la segunda lleva a cabo la transformación del país y reside en lo que Eduardo Mallea llamó la Argentina invisible.⁸

La modernización del país se siente en el campo intelectual, que experimenta una emergencia importante. En décadas anteriores, los escritores habían empezado a profesionalizarse cada vez más y a reivindicar un lugar de autoridad pública. Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez promovieron el oficio intelectual y la formación de la imagen del escritor. Desaparece la figura del “gentleman escritor”, típico de la década de 1880, y se produce una reflexión sobre la práctica de la escritura. Se redefine y especializa el mundo literario con la creación de revistas y cenáculos, así como con la ampliación del público lector. Esta extensión del público propicia el desarrollo de una serie de empresas editoras que ofrecen una selección de obras de la literatura universal a precios bajos. Se trata de una empresa cultural

⁷ José Luis Romero, op. cit., pág. 120.

⁸ *Ibidem*, págs. 112-113. La Argentina invisible a la que Mallea se refiere es la que no se ha corrompido y se mantiene pura en el nivel espiritual y anímico.

que ya había iniciado en 1901 la biblioteca de *La Nación* y que otras revistas como *El Hogar* o *Caras y Caretas* habían continuado. Los cambios operados en las clases menos consolidadas hacen que algunos sectores del público necesiten de cierta guía. Las empresas culturales ofrecen una síntesis de la literatura en la que los intelectuales operan como mediadores. Ahora bien, el criterio comercial también está presente y los libros se seleccionan en función de los posibles intereses de los lectores.⁹

En las grandes ciudades se estaba empezando a construir un modelo de sociedad más caracterizado por la continuidad que por las diferencias abruptas entre grupos sociales presentes en períodos precedentes. Los medios de comunicación influyen sobre las formas de vida favoreciendo la homogeneización social. La creciente demanda cultural favorece la constitución del mundo intelectual y la profesionalización de los escritores, que ahora tienen sus propios ámbitos de reunión y sus criterios para confirmar los méritos o desechar la mediocridad. Estos años son importantes para su organización profesional; surgen el Salón de Escritores, el Pen Club y la Academia Argentina de las Letras, entre otros. Manifestaciones culturales como el teatro y el cine estaban también en plena ebullición.

Entre el modernismo y la vanguardia hay una generación intermedia de autores que nacen entre 1880 y 1896 y que comienza a apartarse de sus predecesores. La revista *Ideas*, dirigida por Manuel Gálvez entre 1905 y 1907, es quizá el precedente de la revista más significativa de esta generación intermedia, *Nosotros*, que comienza su andadura en 1907 bajo la tutela de Roberto F. Giusti y Alfredo Bianchi. *Nosotros* es una revista que abarca la literatura, la filosofía y las ciencias sociales y que conservó este perfil durante sus casi cuarenta años de vida. La primera época llega hasta 1934 y un año y medio después, en 1936, comienza su segunda época, que se extiende hasta

⁹ Ver Luis Alberto Romero: "Buenos Aires en la entreguerra: libros baratos y cultura de los sectores populares", págs. 41-67, en Diego Armus: *Mundo urbano y cultura popular*, Sudamericana, Buenos Aires, 1990.

1943. A lo largo de sus 396 números mantuvo la intención de difundir lo mejor de la literatura argentina y latinoamericana de su época y exhibió un cierto elitismo que no le impidió intentar llegar a un público cada vez mayor. La revista de Giusti tiene una clara vocación americanista, si bien los debates sobre la literatura europea no están del todo ausentes. *Nosotros* quiere ser una crónica de la vida intelectual argentina que busca el sentido del criollismo y de lo auténticamente argentino.

Hacia 1922, cuando las vanguardias en España y en Europa están en pleno apogeo, irrumpe en Buenos Aires la revolución literaria de “lo nuevo”. En los años previos a 1920 había comenzado a desarrollarse un cambio poético que culmina en la vanguardia. Baldomero Fernández Moreno inicia la formación del imaginario poético de la moderna urbe de Buenos Aires y los poemas de Ricardo Güiraldes anuncian el ultraísmo. *El cencerro de cristal*, publicado en 1915 por Güiraldes e influida por los simbolistas franceses, y *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, publicado en 1909, tuvieron poca o ninguna aceptación en Buenos Aires. Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes son los escritores que con mayor entusiasmo acogieron la nueva generación vanguardista, lo que demuestra su soledad intelectual previa.

Uno de los hechos que marcan el desarrollo de la vanguardia en sus comienzos es el regreso en 1921 de Jorge Luis Borges a Buenos Aires, decidido a fomentar el ultraísmo aprendido en España junto a Guillermo de Torre y Rafael Cansinos-Assens. Borges expone los principios de la poética ultraísta en un artículo publicado en la revista *Nosotros*. Los jóvenes vanguardistas, en general, no constituyen una escuela sólida, no se adhieren por completo a las escuelas europeas. Las revistas no se deciden por un movimiento en concreto sino que publican artículos sobre todas las nuevas corrientes. Los movimientos más destructivos y nihilistas como el dadaísmo tuvieron menos arraigo en Argentina. “Los vanguardistas se sienten nuevos descubridores de un mundo siempre maravillosamente nuevo, y se lanzan cada día a explorar ese universo misterioso, a desentrañar el detalle minúsculo o a

hallar la perspectiva desconocida.”¹⁰ Locura y fantasía conforman la ruptura con las verdades absolutas de la razón y los autores quieren mostrar el asombro de vivir ante la existencia de las cosas.

Los escritores vanguardistas de los años veinte perseguían adjudicarse el papel de líderes culturales; razón por la cual rechazaron los programas poéticos de los más consagrados. Los autores evalúan su estatus y su prestigio y buscan la manera de situarse en un espacio de poder, de modo que buscan el reconocimiento del público para su programa renovador. Esta búsqueda de reconocimiento supone una paradoja, debido al carácter elitista de la vanguardia. Los autores que se aúnan en el ultraísmo se sitúan en principio a contrapelo del mercado¹¹ y del público mayoritario, aunque busquen mostrar la verdad estética que los llevará al éxito y reconocimiento. Los jóvenes renovadores hicieron de lo nuevo el fundamento de su literatura; el espíritu de lo nuevo está en el centro de la ideología y define los juicios sobre los predecesores y los contemporáneos. Los vanguardistas se rebelan contra el modernismo y Leopoldo Lugones y contra Manuel Gálvez y el realismo.¹² Este rechazo tiene algunas salvedades; Borges elogió *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones, por su influencia en la vanguardia.

La nueva sensibilidad vanguardista surge, en parte, de la insatisfacción y de la polémica. Aparece ligada a la noción de crisis y de ruptura con la tradición y promueve la renovación profunda de todas las concepciones y actitudes artísticas. La vanguardia es intolerante e intransigente; por lo que critica el eclecticismo de revistas culturales como *Nosotros* y *La Nación*. Si *Nosotros* se había propuesto una labor homogeneizadora; otras revistas buscan lo contrario, la división del campo intelectual. Además, para *Martín Fierro*,

¹⁰ Marta Scrimaglio: *Literatura argentina de vanguardia (1920-1930)*, Biblioteca, Rosario, 1974, pág. 41.

¹¹ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983, pág. 152.

¹² Beatriz Sarlo: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, op. cit., pág. 95.

adadid de la vanguardia estética, *Nosotros* representa las instituciones de consagración y los principios de difusión cultural que los vanguardistas quieren desterrar. La vanguardia tiene conciencia de formar un grupo opuesto al de *Nosotros*. No se piensa como un espacio alternativo del campo intelectual, sino que tiende a concebirse como el único espacio moral y estéticamente válido, es decir, la única verdad literaria frente a otras opciones preexistentes.¹³

La fragmentación en escuelas y grupos literarios es algo característico de la vanguardia; en Argentina se produce una división en dos tendencias que quedan simbolizadas por los nombres de las calles Florida y Boedo. Florida se identifica con la vanguardia estética y con el ultraísmo y las revistas *Martín Fierro* y *Proa* son sus órganos de expresión. Aquellos que abrazaron la consigna del compromiso social se agruparon en Boedo. Los puntos de coincidencia eran quizá más que los de enfrentamiento. Según Borges, la polémica entre Florida y Boedo fue un invento de Ernesto Palacio, colaborador de *Martín Fierro*, y Roberto Mariani para agitar el panorama intelectual, y no se vivió como un enfrentamiento real. Este último publica una carta en el número 7 de *Martín Fierro* en la que critica tanto a la derecha literaria como al centro representado por el martinfierrismo; además es también quien concreta los espacios definitorios de las corrientes literarias. Más adelante se publica en esta misma revista un ataque dirigido hacia Mariani y los boedistas. La cuestión de Boedo y Florida no es la oposición de dos extremos radicalmente enfrentados, sino la manifestación de preocupaciones diferentes. Ambos sectores de la vanguardia consideraron que la realidad nacional no podía verse de manera aislada; para Florida, Argentina era inseparable de Europa y Estados Unidos; para Boedo, el referente era una Unión Soviética más idealizada que conocida. A pesar de las coincidencias y del hecho de que compartieran algunos colaboradores sí existe una oposición ideológica y estética. La discusión tuvo una base literaria pero las

¹³ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo: *Ensayos argenitonos. De Sarmiento a la vanguardia*, op. cit., pág. 145.

implicaciones sociales están muy presentes; es evidente el conflicto entre una tendencia social y ética y una tendencia artística y estética. Florida encarna la vanguardia estética y Boedo quiere representar la vanguardia social. En el fondo, también se encuentra el enfrentamiento entre escritores criollos y escritores de origen inmigrante.

La izquierda literaria propugna un arte humano de orientación realista; un arte político, socialista y revolucionario que reclamaba el nacimiento de una nueva sociedad. Los escritores vuelcan en su literatura y en las revistas *Claridad* y *Extrema Izquierda* su programa ideológico y literario. *Claridad* ha sido comparada por sus características y por su resonancia con la revista de José Carlos Mariátegui, *Amauta*. La narrativa es el género más cultivado por el grupo de Boedo, que tiene como modelos a los escritores rusos, con Dostoievski en primer plano. Nicolás Olivari fue el poeta de Boedo y fue también el escritor más valorado por el grupo de Florida de entre sus rivales literarios. Florida reclama el reconocimiento de ocupar la izquierda estética del campo intelectual, quiere constituir el sector revolucionario de la literatura argentina. Boedo, que ocupa la izquierda política y social, podría caracterizarse como la postura más conservadora en lo literario. Florida y Boedo se disputan la revolución literaria y el espacio en el mercado y se acusan mutuamente de cosmopolitismo; ambos sectores se preocupan por el trazado de la cultura argentina, pero se sitúan en ángulos distintos. Los escritores de Boedo afirman que los martinfierristas son europeizantes y cosmopolitas; los martinfierristas se consideran depositarios de la idiosincrasia cultural y acusan a Boedo de extranjerizante. El cosmopolitismo define una relación positiva o negativa con la literatura extranjera; para los vanguardistas, el cosmopolita es el que traduce y lee textos extranjeros diferentes a los que ellos mismos publican y leen. Florida publica a escritores franceses como Paul Valéry o Jean Cocteau y Boedo publica a autores rusos como Maxim Gorky o Leon Tolstoy, de manera que ninguna postura es más extranjerizante que la otra.

El criollismo fue una cuestión relevante en el movimiento martinfierrista; la vanguardia quiere depurar el criollismo.¹⁴ La generación vanguardista surge poco después del gran aluvión inmigratorio, lo que provoca el afán de definirse como algo distinto de lo europeo. *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, publicado en 1926, presenta un mundo que no ha sido aún modificado por la modernización; la melancolía por un mundo destinado a desaparecer se resuelve de manera positiva, el gauchismo es una cualidad positiva y puede perfeccionarse. Borges se aparta del ruralismo utópico de Güiraldes y se desplaza a las orillas del campo y la ciudad. Borges construye lo que se denomina el criollismo urbano de vanguardia; rescata el suburbio y lo coloca en un espacio estético a partir del cual desarrolla las orillas imprecisas que separan el ámbito rural de la gran ciudad.¹⁵

Los editores pretenden legitimar el proyecto de vanguardia. Las revistas ofrecen, por un lado, la oportunidad de popularizar el programa renovador y, por otro, cumplen la función de definir y restringir los grupos literarios. En ellas se retroalimenta la vanguardia mediante un diálogo constante entre los artistas que la conforman. Su discurso persigue la promoción y la polémica y se basa en la oposición e incluso en la exclusión. Las revistas son un instrumento privilegiado en el que se presentan las líneas de la cultura argentina entre los años veinte y treinta. Algunas publicaciones están vinculadas a las editoriales de libros de bajo precio y otras aparecen como portavoces de los movimientos de ruptura y definen los programas de renovación. Todas las polémicas están presentes en las distintas revistas: el conflicto entre intelectuales tradicionales e intelectuales de origen inmigrante, el debate sobre el lugar de la cultura en la nueva sociedad, la cuestión de la lengua argentina, el verdadero criollismo frente a la ideación folclórica o la

¹⁴ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo: *Literatura y sociedad*, Hachette, Buenos Aires, 1983, pág. 88.

¹⁵ Beatriz Sarlo: "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo", *Punto de Vista*, nº 16, noviembre de 1982, págs. 3-6.

función del intelectual en la sociedad son algunos de los debates que tienen lugar.

Inicial. Revista de la nueva generación aparece en 1923 por iniciativa de uno de los directores de *Nosotros*, Alfredo Bianchi, y se prolonga hasta 1927. Pretende ser una tribuna libre y, por ello, carece de plan orgánico. Es una de las revistas de contenido más ecléctico; tienen cabida, junto a la literatura, el arte, la sociología y la política. Además, se evitan las posiciones radicales tanto de los ultraístas como de los izquierdistas. No tiene un proyecto estrictamente literario pero defiende en la vida social y política la nueva generación intelectual. *Inicial* estuvo dirigida por Homero Gugliemi, Brandán Caraffa, Roberto A. Ortelli y Roberto Smith.

Martín Fierro aglutinó a los escritores en torno al ultraísmo aunque antes habían colaborado en otras publicaciones. En 1921 Jorge Luis Borges, Norah Lange, Francisco Piñero, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Macedonio Fernández exponen los hallazgos ultraístas en la revista mural *Prisma*, que apareció únicamente en diciembre de 1921 y en marzo de 1922. Paralelamente, en agosto y diciembre de 1922 y en julio de 1923 aparece *Proa*, en la que, además de los iniciadores de *Prisma*, también colaboran Jacobo Sureda, Salvador Reyes, José Rivas Panedas, Alberto Rojas Jiménez, y Guillermo de Torre.

En febrero de 1924 aparece en la escena literaria *Martín Fierro*, que toma el nombre de una publicación antiyrigoyenista de 1919. Evar Méndez reúne a su alrededor a un grupo de escritores jóvenes: Ernesto Palacio, Conrado Nalé Roxlo, Pablo Rojas Paz y Córdova Iturburu. En junio de 1925 los directores de la revista son Evar Méndez, Eduardo Bullrich, Sergio Piñero y Alberto Prebisch; pero a la revista se unen otros nombres importantes como Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Enrique y Raúl González Tuñón, Eduardo González Lanuza, Macedonio Fernández y Eduardo Mallea, entre otros. En el número 4 de la revista, Oliverio Girondo redacta un manifiesto en

el que traza la declaración de principios del martinfierrismo. “Girondo explicaba que había nacido una nueva sensibilidad, una manera inédita de ver la vida y el país, una generación que pretendía cuestionar lo establecido y aceptado.”¹⁶ *Martín Fierro* es moderna, transgresora, iconoclasta e irrespetuosa y, para ello, se sirve de un gran sentido del humor. La revista edita números extraordinarios dedicados a Góngora y a Gómez de la Serna, verdadero héroe de la poética martinfierrista. Se publican también poemas de autores españoles como Rafael Alberti, Gerardo Diego, Federico García Lorca y Jorge Guillén; así como composiciones de escritores europeos como Guillaume Apollinaire, Jules Supervielle y otros muchos. *Martín Fierro* despreciaba explícitamente la política por considerarla indigna de la tarea intelectual. Es precisamente la política la causante de la suspensión de la publicación en 1927 debido a un enfrentamiento entre sus integrantes. Borges fundó el Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes, al que se sumaron algunos martinfierristas en oposición a Evar Méndez, que era amigo personal de Alvear. Esta incursión de la política en el grupo provocó su disolución.

Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes, Pablo Rojas Paz y Jorge Luis Borges colaboran en la segunda época de *Proa* desde 1924. Esta segunda época de *Proa* tiene también una vida corta pero su rastro en la vanguardia es importante. Se caracteriza por el espíritu renovador y por ser más explicativa y razonadora que *Martín Fierro*, quiere ser un espacio más común que sectario; se presenta como una revista de modernización y nexo, mientras que *Martín Fierro* está llena de artillería intelectual y es una revista de ruptura.¹⁷ La segunda época de *Proa* anuncia también un programa más maduro que su antecesora homónima y recoge las colaboraciones de los integrantes de *Inicial* y *Martín Fierro*, pero también las de Roberto Arlt, Eduardo Mallea, Jules Romain, Scott Fitzgerald, Pablo Neruda y García Lorca.

¹⁶ Horacio Salas: “*Martín Fierro y Proa*”, págs. 21-36, en Saúl Sosnowski (ed.): *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Alianza, Buenos Aires, 1999, pág. 25.

¹⁷ Beatriz Sarlo: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, op. cit., pág. 112.

Las revistas de izquierda quieren desempeñar un papel de intermediarios entre la cultura y los nuevos sectores que se integran en ella. Ahora bien, esta apropiación de parcelas de la cultura que habían pertenecido a la élite intelectual es uno de los motivos que propicia el enfrentamiento con el martinfierrismo. *Los Pensadores* era una serie de cuadernos que muestran textos de escritores famosos con alguna exposición de ideas de izquierda que se editaba desde febrero de 1922. En 1926, *Los Pensadores* se convierte en la revista *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista*, inspirada en la revista francesa *Clarté* de Henri Barbusse, bajo la dirección de Antonio Zamora. *Claridad* focaliza los ataques a *Proa* y *Martín Fierro* y en ella aparece por vez primera de manera explícita la oposición entre el grupo de Florida y el de Boedo, en el número 113 de agosto de 1926. Así mismo, los diarios *Crítica*, *La Prensa* y *La Nación* son también objeto de numerosas críticas. En la revista colaboran Elías Castelnuovo, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Luis Emilio Soto, César Tiempo y Álvaro Yunque; estos autores someten a crítica la literatura nacional y publican artículos sobre política y temas revolucionarios. *Claridad* tiene como una de sus finalidades educar a las masas y difundir la tradición literaria en sectores urbanos más amplios; la modernización social y la lucha política en el entorno urbano son algunos de sus temas fundamentales. La revista de Antonio Zamora pervivió hasta 1941; si bien la literatura es paulatinamente apartada y sustituida por la política.

En junio de 1927 surge *Síntesis*, que se mantiene durante tres años y desaparece después del derrocamiento del presidente Yrigoyen. Esta revista es un ejemplo de cómo el entusiasmo original de los jóvenes deja paso a la seriedad de la comunidad universitaria que conforma el consejo directivo de la revista, junto con algunos escritores como Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges. *Síntesis*, junto con otras revistas como *Valoraciones* y *Vida Literaria*, ofrece reflexiones sobre la vanguardia maduras y lúcidas, así como estudios sobre los distintos movimientos literarios. *Valoraciones* publicó 12 números entre 1923 y 1928 y estuvo dirigida por Carlos Américo Amaya y posteriormente por el filósofo Alejandro Korn.

La revista dirigida por Raúl González Tuñón *Contra*. *La revista de los franco-tiradores* aúna la renovación estética con los progresos del socialismo en el mundo. *Contra* aparece en 1933 y colaboran en ella Córdova Iturburu, Enrique González Tuñón, Ulyses Petit de Murat, Julio Payró, Leónidas Barletta y Nicolás Olivari, entre otros nombres habituales en las revistas de izquierda. Es una revista de izquierda que se preocupa por la función del escritor en la sociedad, las propuestas de un arte revolucionario y el enfrentamiento de clases sociales. *Contra* puede definirse como el martinfierrismo izquierdista y así lo afirma González Tuñón cuando quiere postularse como heredero de *Martín Fierro*.

2. 2. El surgimiento y desarrollo de la revista *Sur*

La vanguardia supuso una fuerte conmoción; durante casi una década el ambiente cultural se sobresaltó y fue revolucionado por nuevas ideas, revistas y por un vitalismo ruidoso que iba a modificar la literatura argentina. Ahora bien, la desaparición de las circunstancias propicias y, en definitiva, la maduración personal de los renovadores terminan con la vanguardia. Es durante la década de 1930 cuando se desarrolla todo lo aprendido previamente; las experiencias vividas y la formación literaria de los que fueron miembros de los movimientos de renovación suponen un importante bagaje cultural y, además, propician la superación de actitudes del pasado.

La revista *Sur* es seguramente la más importante e influyente de todas las publicadas en Hispanoamérica durante el siglo XX, pero también quizá la más discutida. El proyecto de la revista se fraguó durante dos años en los que la personalidad de Ortega y Gasset y sobre todo la de Waldo Frank desempeñaron un importante papel. Victoria Ocampo, Eduardo Mallea y Waldo Frank realizaron la labor de planificación. El escritor estadounidense propone a Victoria Ocampo la idea de formar una revista literaria que aunara sus esfuerzos a los del editor Samuel Glusberg, pero su relación no fructificó y

Glusberg quedó al margen de la empresa. Victoria Ocampo viajó a Nueva York a comienzos de 1930 para continuar sus entrevistas con Frank, pero fueron sus propios gustos y preferencias las que marcaron la orientación de la revista, y no las intenciones panamericanistas de Frank. El escritor americano había planeado con anterioridad junto a Glusberg una revista de proyección continental y vocación americanista que se hubiera llamado *Nuestra América*, de la que el pensador peruano José Carlos Mariátegui habría sido uno de los fundadores. Victoria Ocampo, al narrar la gestación de la revista, omite los nombres tanto de Glusberg como del fundador de la revista *Amauta*. Waldo Frank narra en sus *Memorias* esos primeros encuentros que llevaron a la aparición de *Sur*:

Yo le habría dicho a cualquiera que el resultado más importante de mi visita a la Argentina fue, con creces, la revista que Victoria Ocampo fundó, a mi juicio inspirada por mí. Con esa intención la puse en contacto con Samuel Glusberg (ellos no se conocían). Sus variedades de cultura se enriquecerían recíprocamente al órgano del Nuevo Mundo que entraba en mis proyectos. El aporte de Victoria sería la familiaridad con los clásicos y con las últimas novedades de París y Londres en el campo de las artes y de las letras; el aporte de Glusberg sería su sólido conocimiento de los problemas sociales y de la visión profética de las Américas. Victoria fundó *Sur*, y ésta se convirtió en un respetable testimonio de cultura. Pero Glusberg, el dinámico inmigrante judío que llevaba en su corazón la América profética, y Victoria Ocampo, la princesa del buen gusto, se separaron casi tan pronto como se conocieron. Mi alianza cultural no pasó de ser un sueño. Mi concepción de la revista como organismo era ajena a Victoria, a quien también le resultaban ajenos la mayoría de los autores norteamericanos e hispanoamericanos, que Glusberg estimaba más por lo que significaban como promesa e intención que por sus logros acabados. La revista *Sur* publicó muchos buenos trabajos, pero se mantuvo al margen de lo que yo anhelaba y de lo que el hemisferio necesitaba.¹⁸

¹⁸ Waldo Frank: *Memorias*, Sur, Buenos Aires, 1975, págs. 281-282.

Las revistas *The Criterion*, dirigida por T. S. Eliot; *Revista de Occidente* y *Nouvelle Revue Française* son los modelos en los que *Sur* se inspiró desde sus comienzos y a lo largo de su trayectoria. *Sur*, como las revistas europeas mencionadas, defiende el papel central de las minorías como protagonistas privilegiados del ámbito intelectual. *Nouvelle Revue Française*, como *Sur*, no formuló ningún programa, sino que esboza cierta conducta: rigor austero, imparcialidad en política, liberalismo. En ambos casos, los componentes son jóvenes mandarines que maduran y quieren organizarse para ser la conciencia de una sociedad.¹⁹ *Revista de Occidente* comparte con *Sur* la necesidad de desempeñar una tarea de actualización y difusión intelectual en países que no tienen las noticias necesarias de los últimos acontecimientos culturales europeos y americanos. Pensadores como André Gide, Julien Benda y Ortega ofrecen un modelo literario y filosófico. *La traición de los intelectuales*, publicado por Benda en 1927, ahonda en la idea del filósofo comprometido con los valores humanos y el pensamiento y alejado del ámbito político. Por otro lado, *La rebelión de las masas*, en 1930, subraya la necesidad de la existencia de un cuerpo de intelectuales que preservara los valores de la alta cultura frente al advenimiento de la cultura de masas. *Sur* asume ambos compromisos enunciados por estas obras en su concepción del arte y de la figura del intelectual.

Sur empieza su andadura en 1931 como revista trimestral, sus primeros años son un tanto erráticos en cuanto a su periodicidad, pero desde el número 10, de 1935, y hasta 1952 se publicó en forma mensual. Posteriormente aparece de forma bimestral, y desde 1972 es bianual y casi antológica de los temas y autores más importantes para su trayectoria. Los argentinos presentes en *Sur* desde los comienzos fueron: Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Eduardo Bullrich, Oliverio Girondo, Alfredo González Garaño y María Rosa Oliver. Los asesores extranjeros eran todos amigos personales de Victoria Ocampo y entre ellos estaban incluidos Drieu la

¹⁹ Blas Matamoro: *Genio y figura de Victoria Ocampo*, EUDEBA, Buenos Aires, 1986, pág. 218.

Rochelle, Ortega y Gasset, Alfonso Reyes, Leo Ferrero, Ernest Ansermet, Pedro Henríquez Ureña, Jules Supervielle, Waldo Frank y Guillermo de Torre, que, en principio, actuó como secretario. *Sur* fue la revista más importante de la intelectualidad argentina hasta la década de 1950; durante estos años sufre algunas transformaciones y manifiesta el reflejo de los avatares de la historia argentina y universal.

En el primer número de *Sur* no hay ninguna declaración de principios, sino una carta de Victoria Ocampo a Waldo Frank en la que se narra el surgimiento del proyecto inicial de la revista. En los primeros años, la revista fue, más que literaria, una revista de ideas en la que se publicaban ensayos sobre corrientes culturales y sobre la intelectualidad y su relación con el resto de la sociedad. En 1935, con el número 10, hay un cambio de rumbo, los dos consejos de redacción iniciales, el argentino y el extranjero, se funden en uno sólo; además, en 1933 y por consejo de Ortega y Gasset, tiene lugar la creación de la editorial Sur, que sirve de apoyo económico a la revista. El formato se modifica y el precio se reduce; la temática americanista emerge de nuevo y numerosos artículos y ensayos tratan el debate político de la época. Las páginas se llenan de reflexiones sobre la crisis económica, la presencia del fascismo en Europa y la guerra civil española. Otro momento importante para el desarrollo de la revista es la incorporación de José Bianco como secretario de Redacción en 1938, que imprime a la revista su impronta personal hasta su renuncia en 1961.

En su afán de difundir el pensamiento de los intelectuales considerados más relevantes del momento, *Sur* aparece con un espíritu internacional y cosmopolita con la finalidad de promover la comunicación entre los distintos países a través de la literatura y de la cultura. La revista refleja los movimientos europeos y reproduce sus modelos; pero la influencia más constante es la literatura y el pensamiento franceses. Las relaciones personales de Victoria Ocampo con Paul Valéry, Albert Camus o André Malraux,

suponen un intercambio fluido entre París y Buenos Aires.²⁰ *Sur* quiso tender puentes entre América y Europa para atesorar lo mejor de ambos continentes y llevar a cabo un trasvase; su finalidad era defender y promover el estándar literario, así como estimular a los pensadores y creadores más jóvenes. Esta actitud cosmopolita no es incompatible con ser argentino o con una vertiente americanista, según argumentan en numerosas ocasiones Victoria Ocampo, Borges o Ricardo Güiraldes. Sin embargo, el logro de esta propuesta ha sido muy discutido y ha suscitado las críticas más recurrentes hacia *Sur*, centradas sobre todo en su extranjerismo y su elitismo. Habría que esperar muchos años para que Europa recibiera la mejor literatura hispanoamericana; de todos los autores argentinos e hispanoamericanos que *Sur* publicaba sólo Borges fue conocido más tempranamente. La vinculación del sociólogo y crítico literario francés Roger Caillois a Victoria Ocampo y *Sur* fue decisiva para la traducción de las obras de Borges y otros escritores argentinos al francés. Caillois vivió cuatro años en Buenos Aires durante la ocupación de Francia como huésped de Victoria Ocampo. *Sur* patrocina *Lettres Françaises* dirigida por el francés; cuando éste regresa a París propone a Gallimard la traducción de *Ficciones* de Borges y finalmente, se inaugura en 1952 la colección La Croix du Sud de Gallimard a cargo de Caillois, que dará a conocer la obra de los escritores latinoamericanos. En ella aparece la obra de Borges y, posteriormente, la de Jorge Amado, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Ciro Alegría, Rosario Castellanos, Rómulo Gallegos, Lydia Cabrera, Ricardo Güiraldes, Eduardo Mallea, Juan Rulfo, entre otros. En los años 60, casi todas las editoriales literarias europeas tienen una colección dedicada a la traducción de obras latinoamericanas.

En las páginas de *Sur* se expresa en numerosas ocasiones la vocación de desentrañar la verdad oculta de América, pero esa intención pronto queda casi oculta tras el ideal europeo. María Teresa Gramuglio afirma que el verdadero americanismo de *Sur* consiste en su carácter supranacional y supra-

²⁰Marie-Cécile Dufour y Guy BOURDÉ: "Les lettres françaises dans la revue argentine *Sur* (1931-1964)", *Cahiers des Amériques Latines*, n° 16, 2° semestre de 1977, págs. 155-188.

americano, que demuestra la seguridad del grupo en su tono argentino y en la pertenencia a una larga tradición que se remonta a la conquista.²¹ Victoria Ocampo, al igual que Borges y Mallea, defiende la asimilación de la cultura universal como elemento inherente a los intelectuales argentinos:

Güiraldes y Borges han transmutado lo francés y lo inglés en algo absolutamente nuestro. Uno ha cantado la pampa, el otro los arrabales de Buenos Aires con parejo fervor. Parecería que allí donde calla Güiraldes al volver de su pampa, retoma el tema Borges en otra tónica: Borges que sabe de patios, de higueras que asoman por encima de paredones, de esquinas rosadas, de compadritos, de zaguanes oscuros, de aljibes con sus baldes de agua fresca y de balcones con sus niñas empolvadas.²²

Beatriz Sarlo opina que el americanismo de *Sur* consiste en una preocupación por explicar América a los americanos y a los europeos, para fortalecer el vínculo cultural entre los países occidentales. Asimismo, *Sur* consideraba que la literatura argentina necesitaba un fuerte vínculo con la europea y norteamericana para rellenar los huecos propios de un país joven y aislado según el criterio de Ocampo.²³ La revista quiere acentuar los elementos que acercan el continente americano a Europa; así mismo, para Victoria Ocampo, Argentina está representada fundamentalmente por Buenos Aires y el resto apenas está presente. Algo similar ocurre con la vertiente de América que no mira hacia el Atlántico, que es considerada como una parte del continente replegada en sí misma, y que no está proyectada hacia Europa como la vertiente opuesta.

Coexisten en *Sur* dos versiones opuestas del americanismo: una optimista sostenida por Victoria Ocampo y Waldo Frank, que considera América como una promesa de futuro, y otra pesimista centrada en los

²¹ María Teresa Gramuglio: “*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural”, *Punto de Vista*, nº 17, abril de 1983, págs. 7-9.

²² Victoria Ocampo: *Testimonios, Sexta serie (1957-1962)*, Editorial Sur S.A., 1963, pág. 244.

²³ Beatriz Sarlo: “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*”, *Punto de Vista*, nº 17, abril de 1983, págs. 10-12.

problemas inherentes a Latinoamérica, representada por Alfonso Reyes, que caracteriza América como un “hecho patético”, un obstáculo insalvable para los intelectuales arraigados en un lugar que no es centro actual de civilización. Reyes sostiene que la primera fatalidad es pertenecer al género humano, y a esta se añaden otras desgracias como llegar a un mundo ya viejo integrados en una sucursal del mundo hispánico.²⁴ La posición oficial de la revista es la sostenida por Ocampo y Frank, que creen en la inocencia y la juventud de América como base para el desarrollo de un continente lleno de esperanza, junto con la cultura europea que puede solucionar lo inacabado o inexpresado de América. Además, ambos mantienen la idea de la integración continental mediante la complementación de las dos Américas. En resumen, ambas posturas mantienen la idea de la necesidad de tender puentes con Europa y la esperanza de que América entre en el mundo universal de la cultura.

La carta de Victoria dirigida a Waldo Frank es una exposición de la postura americanista de ambos, basada en la juventud prometedora de América:

Yo pensaba que si América es joven, el mundo no lo es y que nuestro continente se parece a esos niños cuya infancia se marchita de vivir siempre entre adultos. América no cree ya en los cuentos de hadas, pero lleva en sí la eterna necesidad que los hizo nacer. Como necesita creer en ellos acabará por inventarlos de nuevo. [...] Su América y la mía —escribamos para simplificar “nuestra América” ya que el tesoro escondido que buscamos en ella es el mismo o equivalente—, nuestra América es un país por descubrir y nada nos incita más al descubrimiento, nada nos pone más seguramente en el rastro de nuestra verdad como la presencia, el interés y la curiosidad, las reacciones de nuestros amigos de Europa.²⁵

El americanismo es un motivo recurrente a lo largo de la trayectoria de la revista; desde el comienzo hay insistentes declaraciones de la directora y

²⁴ Alfonso Reyes: “Notas sobre la inteligencia americana”, *Sur*, nº 24, 1936, págs. 7-15.

²⁵ Victoria Ocampo: “Carta a Waldo Frank”, *Sur*, nº 1, verano de 1931, pág. 14.

reflexiones de colaboradores sobre América. Ahora bien, son muchas las lagunas en el ámbito de la reflexión continental y muchas las cuestiones eludidas, tales como las relaciones entre América del Norte y América del Sur, o los conflictos sociales y políticos circunscritos a América. Nora Pasternac afirma que el americanismo en *Sur* no implica ninguna política ni ningún proyecto definido, igual que tampoco hay una búsqueda sistemática en el pasado continental. El proyecto cultural americanista tiene una raíz hegeliana que no se materializa en una línea política ni sistemática.²⁶

Sur es en algunos aspectos una revista generacional, ya que está integrada por muchos jóvenes de los años veinte que han vivido la experiencia de la vanguardia y que son en los treinta más maduros, han superado la experimentación y recobran el neoclasicismo racionalista. Estos autores ya intelectualmente formados, que engrosaron la vanguardia y que integran el primer consejo de redacción de *Sur*, fueron colaboradores de la revista *Martín Fierro*; lo que lleva a críticos como Cristina Lisi a postular una continuidad entre ambas revistas. Ambas tienen proyectos culturales que parten de supuestos similares, tales como el de constituirse en expresión del ser nacional y la recreación de los verdaderos valores de la argentinidad. El proyecto de civilizar y espiritualizar el país mediante la difusión de artistas nacionales y extranjeros y la crítica a la política artística oficial unen la vocación de las revistas. Las diferencias están en la aplicación del proyecto en espacios y momentos diferentes. Además, éstas son objeto de críticas y reproches similares como el cosmopolitismo, el elitismo y el eclecticismo y mantienen una actitud similar ante los hechos políticos que causan divisiones en el interior de ambas revistas.²⁷ Por otro lado, *Sur* es fundamentalmente una empresa personal, la de Victoria Ocampo, y así pudo sobrevivir a las tensiones y a la pérdida de coherencia en el grupo inicial. María Teresa Gramuglio

²⁶ Nora Pasternac: "El americanismo de la revista *Sur*", *Cuadernos Americanos*, n° 9, mayo-junio 1988, págs. 198-209.

²⁷ Cristina Lisi: "*Martín Fierro* y *Sur*. La continuidad de un proyecto", *Hispanamérica*, tomo XIII, n° 36, 1984, págs. 78-86.

señala esta oscilación entre el carácter de empresa personal y expresión de un determinado grupo:

La ausencia de una declaración explícita que presente al grupo y su programa es correlativa de esta oscilación. En la autoimagen de *Sur*, “la revista de Victoria” es, también, la revista de los amigos que la rodean, cuya agrupación se define a partir de un sistema de relaciones personales, de lazos de amistad y de parentesco fuertemente tramados, que funcionan como el sostén de la relativa fluidez de un conjunto de valores éticos y estéticos compartidos.²⁸

Con respecto a la vinculación de *Sur* con el grupo de Florida, José Bianco afirma que no había una relación con los martinfierristas, aunque autores tan importantes en *Sur* como Borges sí pertenecieran a la vanguardia:

Yo no soy de la generación de Borges. Soy muy amigo suyo, pero soy diez años menor. Estoy más cerca de Bioy Casares que de él. Borges es de una generación anterior: la de los martinfierristas, de los ultraístas. Yo no alcancé a *Martín Fierro*. Me acuerdo de que una vez cuando era chico, cuando recién tenía pantalón largo, entré en una librería y vi una hoja de *Martín Fierro*. Comencé a mirarla y me llamó la atención lo insolente, lo polémica que era la revista. Y dije: “¿Qué será esto tan extraño?”²⁹

El momento en el que aparece *Sur* es un período de transición en el que no se dan movimientos de conjunto. La acción renovadora y luchadora de la vanguardia se ha calmado y hasta 1940 no aparece un grupo literario con afán renovador similar; esto es, los narradores que se mueven en torno a Jorge Luis Borges y José Bianco, entre otros.

Así mismo, en estos años se manifiesta el auge de cierta actitud crítica a la que contribuyen las visitas de intelectuales extranjeros que desarrollan interpretaciones sobre la realidad argentina que suscitan la atención de los

²⁸ María Teresa Gramuglio: “*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural”, op. cit., pág. 8.

²⁹ Antonio Prieto Taboada: “José Bianco”, *Hispanamérica*, n°50, 1988, pág. 77.

escritores, en algunos casos para aceptarlas y en otros para rebatirlas. Ortega y Gasset visita Argentina en 1928 y en 1929 y difunde los textos de *El Espectador*; el pensador español sugiere que la inmensidad del paisaje hace que los argentinos sean víctimas de un narcisismo endémico y posean egos incompletos. Esta afirmación, entre otras, provocó el rechazo de muchos argentinos; si bien fue una influencia importante en la obra de quienes adoptaron la postura neospengleriana para bucear en la esencia de la naturaleza de Argentina. Otros autores se acercan a Latinoamérica influidos por la idea de la decadencia de Occidente y la posibilidad de encontrar inspiración en el telurismo. George Bernanos publica un artículo en *Sur* en el que afirma que viajó a Paraguay en busca de un paraíso terrenal;³⁰ sin duda el interés por América de numerosos autores quedaba en la construcción del continente desconocido a partir de las características presentes o ausentes en el mundo propio, así como de los anhelos y frustraciones. Así lo confirma veinticinco años después Augusto Roa Bastos en una respuesta a Bernanos publicada en la revista, en la que rechaza la utopía americana y resalta el subdesarrollo y la dictadura como males invisibles a los ojos de aquellos que deseaban encontrar exclusivamente naturaleza e ingenuidad.³¹

En cierto modo, es posible pensar que una intención de Victoria Ocampo con la revista era terminar con el desconocimiento sobre América que se escondía detrás del interés exótico de muchos europeos. Waldo Frank publica en 1919 *Nuestra América* y, posteriormente, en 1932, aparece *Meditaciones sudamericanas*, del conde Keyserling. Esta última obra genera una encendida polémica entre Victoria Ocampo y el pensador alemán, así como críticas y protestas de otros autores. *Meditaciones sudamericanas* desarrolla la teoría de que América del Sur es el continente del tercer día de la creación, donde el hombre siente la tierra y no el espíritu; en el continente primordial se encuentra la mujer esencial, que carece de moral. Ocampo se vio

³⁰ “George Bernanos escribe para *Sur*”, *Sur*, nº 48, septiembre de 1938, págs. 7-19.

³¹ “Crónica paraguaya”, *Sur*, nº 293, marzo-abril de 1965, págs. 102-112.

obligada después a revisar su culto a los héroes de este enfrentamiento y a comprender que, en ocasiones, se trataba de la proyección de sus propias aspiraciones.

La preocupación por lo nacional, muy presente ya en momentos anteriores, se manifestó en intelectuales y escritores y dio lugar a ensayos en los que se expresan profundas intuiciones y reflexiones sobre el ser argentino. Si bien algunas preocupaciones expresadas eran comunes a la sociedad occidental, se trataba de desvelar la naturaleza del ser argentino en clave ontológica y de construir lo nacional a partir de los elementos singulares. Los ensayos de interpretación nacional fueron analizados en la revista *Sur* y algunos de sus más importantes miembros, como Eduardo Mallea, se dedicaron a esta búsqueda ontológica. Borges publica un artículo en el que ataca el estereotipo del porteño racista obsesionado por su hombría, y analiza con ironía las incapacidades que considera propias de su entorno.³² En 1931, Raúl Scalabrini Ortiz publicó *El hombre que está sólo y espera*, en el que se muestra a un hombre conformado por diferentes tradiciones y que antepone sus impulsos y sentimientos a la meditación racional. Los ensayos de Scalabrini manifiestan la responsabilidad, por un lado, de los intelectuales y las clases dominantes y, por otro lado, del imperialismo en los problemas sociales y económicos que aquejan a Argentina.

Eduardo Mallea considera que la crisis de la argentinidad, en especial de las élites, está causada porque éstas han renunciado a la espiritualidad y están sólo preocupadas por la vida cómoda y superficial. *Historia de una pasión argentina*, publicada en 1935, opone esta Argentina visible a la Argentina invisible. La Argentina invisible es la depositaria del carácter nacional auténtico y la visible es siempre dependiente de Europa. Ezequiel Martínez Estrada muestra un pesimismo extremo en *Radiografía de la pampa*, publicada en 1933. Argentina está regida por un destino fatal que se origina en

³² “Nuestras imposibilidades”, *Sur*, n° 4, primavera de 1931, págs. 131-134.

la conquista y que pervive en la ruptura social entre las clases aquejadas de un gran resentimiento y las élites extranjerizantes incapaces de comprender su propia sociedad. Para Martínez Estrada, la ciudad es un escenario infernal y la inmensidad de la pampa es símbolo de la soledad y el aislamiento. Sus ensayos son una búsqueda de las causas de la pérdida del orden y la solidaridad social y también someten a juicio el aislamiento latinoamericano impuesto por la geografía y la discontinuidad histórica.

La orientación liberal y el origen elitista de su fundadora y directora marcan profundamente el desarrollo de la revista. Victoria Ocampo es, además de liberal, europeísta y cosmopolita; *Sur* se define como democrática, antinacionalista y antipopulista y fue condenada por algunos sectores de la sociedad argentina. Se acusa a *Sur* de alejarse de la realidad social y política del momento y de servir de órgano de expresión de la oligarquía porteña. *Sur* no se mostró lo suficientemente interesada en los problemas específicos del continente y tampoco en la realidad argentina, como vemos en el hecho de que la revista empieza a publicarse durante la Década Infame y no hay un análisis de la realidad nacional ni una crítica a la falta de democracia en el país. La violencia ejercida durante las dictaduras y gobiernos conservadores no fueron objeto de crítica explícita, mientras sí hay referencias a la política internacional. Ricardo Piglia ha llegado a afirmar que *Sur* representa un anacronismo y que expresa la “crisis del sistema tradicional de legitimidad cultural”, es decir, que *Sur* se adjudica un papel de legitimadora que ya no le corresponde.

Sur representa la persistencia y la crisis del europeísmo como tendencia dominante en la literatura argentina del siglo XIX. En más de un sentido habría que decir que es una revista de la generación del 80 publicada con 50 años de atraso. De allí que la revista conserve, todavía hoy, el prestigio, un poco ingenuo, de su anacronismo. Llega tarde a esa tradición y eso explica sus excesos, su provincianismo: la política cultural de la revista se afirma en la idea de que es preciso modernizar la cultura argentina y ligarla con las novedades europeas. Este programa ya había sido formulado

por Juan Bautista Alberdi: haberlo retomado en 1931 es sin duda una muestra de civismo. [...] *Sur* se adjudica una función que para entonces ya depende de otras leyes y en ese sentido sigue atada a una versión un poco parroquial de la circulación literaria.³³

La revista afirma en muchas ocasiones su falta de interés en la política, declara estar por encima y sólo interesarse en ésta cuando aparece vinculada con el espíritu y, sobre todo, cuando la política amenaza lo espiritual. El tema dominante en los ensayos de *Sur* durante los años 30 fue la postura de los intelectuales ante las diversas crisis; de manera que el interés de *Sur* en la política está más relacionado con la ética y con el papel de la intelectualidad. El número 47, aparecido en julio de 1938, lleva por título “Defensa de la inteligencia” y reúne una serie de ensayos de intelectuales liberales de toda Europa. La crítica a los totalitarismos se sitúa en el ámbito de la defensa de la cultura y la postura ética propia del intelectual. El artículo de Guillermo de Torre, publicado en el número 30, de marzo de 1937, “Literatura individual frente a literatura dirigida”, enfoca directamente esta cuestión discutiendo acerca de la exigencia de tomar partido frente al dilema que suponen el fascismo y el comunismo para los escritores. *Sur* se preocupa por el lugar en el que debe quedar la inteligencia en los acontecimientos históricos del momento; pero defiende la libertad del intelectual para no adoptar ninguna postura política que pueda sujetar su voz. Victoria Ocampo define claramente el itinerario ideológico de la revista; a saber, el liberalismo y la oposición a todo tipo de totalitarismo como postura ética. Además, Ocampo declara que en el ámbito literario, la revista no tuvo en cuenta ningún criterio político, cuestión de la que nos ocuparemos más adelante.

En el dominio político, *Sur* tuvo siempre la misma línea liberal. Siempre estuvo contra las dictaduras y los totalitarismos de cualquier índole. Fue decididamente antitotalitaria, sin por eso olvidar un instante los valores eternos de las admirables naciones que tuvieron que padecer

³³ Ricardo Piglia: *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, pág. 71.

semejante enfermedad. En el dominio literario *Sur* puso, por encima de todo, la calidad del escritor, cualesquiera fuesen sus tendencias. Las Letras no tienen nada que ver con el sufragio universal, ni con la democracia, ni con la caridad cristiana: o se vale o no se vale. Es una ley dura. Inconmovible. Se aplica a todas las artes. Muchos no quieren admitirlo. Por eso es tan poco grato llevar encima la responsabilidad de una revista; revista que no se pretende infalible, pero que obedece a su ley.³⁴

A pesar de su pretendido apoliticismo, *Sur* expresa determinadas posturas y termina por enfrentarse a otras publicaciones por motivos políticos. Rosalie Sitman considera que el rumbo de *Sur* fue desde lo exclusivamente estético a lo ético y, de ahí, a lo político en algunos momentos cuando los acontecimientos así lo exigieron.³⁵ María Teresa Gramuglio se ha ocupado de este aspecto en un artículo acerca de los comienzos de la revista; *Sur* entra en el debate de la escena europea generado por la presencia del fascismo, el nazismo, el estalinismo y la guerra civil española con la publicación un conjunto de textos vinculados con la política.

Sur sería política a pesar suyo, por esa cualidad omnívora de lo político que, fatalmente, teñiría toda actividad humana. [...] *Sur* es la revista de la oligarquía, y en tanto tal su discurso, lo quiera o no, se pone objetivamente al servicio de esa clase, de la cual sería en el mejor de los casos un simple vocero –y en el peor un maquiavélico agente– en el ámbito cultural. El origen social de Victoria Ocampo o el cargo de Mallea en *La Nación* parecen ser datos irrefutables para demostrar esta adscripción.³⁶

Ahora bien, las palabras de Gramuglio acerca de la adscripción de *Sur* a la oligarquía porteña son cuestionadas por algunos autores, como por ejemplo, Leopoldo Brizuela, quien afirma que el hecho de que Victoria

³⁴ Victoria Ocampo: “Vida de la revista *Sur*. 35 años de una labor”, *Sur*, n° 303-304-305, noviembre 1966-abril 1967, pág. 16.

³⁵ Rosalie Sitman: *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América*, Universidad de Tel Aviv, Instituto de Historia y Cultura de América Latina, Lumiere, 2003.

³⁶ María Teresa Gramuglio: “*Sur* en la década de los treinta: una revista política”, *Punto de Vista*, n° 28, noviembre 1986, pág. 32.

Ocampo procediera de la oligarquía no significa en ningún caso que ésta se sintiera representada por el proyecto de *Sur* o por su directora. Además, José Bianco proviene de una tradición laica y liberal y pudo servir de nexo entre Ocampo y otros grupos sociales y de opinión.³⁷

Con relación a este punto, José Bianco considera que la revista era independiente y por ello fue objeto de críticas desde todos los sectores, así mismo habla del interés moral en la política y la toma de posturas de la revista cuando lo creyó necesario.

Sur [...] nunca ha estado desligada de la realidad político-social. Para comprobarlo, basta leer el número 35, de agosto de 1937, un año después de que yo empezara a trabajar en la redacción. En ese número *Sur* contesta a una publicación católica que, censurándola, la califica de “revista francamente de izquierda”, y contesta con claridad y valentía. En aquella época, para los reaccionarios, *Sur* era una revista de izquierda, para los izquierdistas, una revista de derecha. Es inevitable. No se puede ser independiente sin caer en el desfavor de los que Sartre llama “los bien pensantes de izquierda y de derecha”.³⁸

A este respecto, el personalismo es una corriente de pensamiento cristiano que atrajo a *Sur* por su rechazo de los extremos del fascismo y el marxismo, su reflexión sobre la dimensión espiritual del hombre y la importancia que concedía a las élites culturales en la gestación de las ideas. *Sur* publicó a varios colaboradores de la revista *Esprit*, como Jacques Maritain, Emmanuel Mounier, Nicolas Berdiaeff y Denis de Rougemont. La publicación de textos de Maritain y Mounier hizo que se estableciera una correlación entre *Sur* y el cristianismo radical, que era visto con desconfianza en los círculos católicos argentinos. El número 13, de octubre de 1935, incluye el artículo de Berdiaeff “Personalismo y marxismo”, en el que se discuten los

³⁷ Leopoldo Brizuela: “Pepe y Victoria: pasiones y tensiones de una amistad particular”, Daniel Balderston (comp.): *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2006, págs. 169-179.

³⁸ José Bianco: “Cuestión de oficio”, en *Ficción y reflexión*, FCE, México, 1988. pág. 370.

fundamentos antropológicos del marxismo y se rescata el perfil humanitario de la crítica de Marx al capitalismo, así como también hay un intento de analizar el origen del totalitarismo en el estado comunista. Bernard Shaw publica en el número 38, de noviembre de 1938, el artículo “Sovietismo”, donde efectúa una crítica tanto del capitalismo como del comunismo. De igual modo, la revista publica “Regreso de la URSS”, texto en el que Gide renuncia al comunismo después de comprobar la naturaleza del estalinismo. En numerosos artículos se censura el catolicismo fascista, al que se opone el verdadero cristianismo con reflexiones que asumen la defensa de la democracia o la condena del racismo o la guerra santa.

Al mismo tiempo, los acontecimientos de España llegan a Argentina y la tragedia divide al país entre aquellos que apoyan a los exiliados republicanos y su causa y los que se inclinan por el triunfo del franquismo, como el propio gobierno argentino, que no rompió las relaciones con el régimen franquista y no favoreció la entrada de exiliados. En 1939 se constituye la Comisión Argentina de Ayuda a los Intelectuales Españoles, en la que participan muchos de los colaboradores de la revista *Sur*. Los intelectuales y exiliados republicanos españoles publican numerosos textos literarios y artículos en la revista *Sur* y en otras revistas argentinas. En *Sur* aparecen, por ejemplo, trabajos de Rafael Alberti, Américo Castro, María Zambrano, Rosa Chacel, Jorge Guillén y Pedro Salinas, entre otros. Los exiliados españoles multiplican la actividad intelectual y artística con editoriales y publicaciones literarias como *De mar a mar*, que surge en 1942 por iniciativa de Arturo Serrano Plaja y Lorenzo Varela. Se instalan las editoriales Losada en 1938 y Sudamericana en 1939, que publicó la *Antología de la literatura fantástica* en 1940 y la *Antología poética argentina* en 1941, así como Emecé en el mismo año y Espasa-Calpe inaugura su colección Austral.

La Guerra Civil española provocó la adhesión absoluta de *Sur* a la causa republicana, después de un momento de confusión provocado por la

publicación en la revista de un artículo de Gregorio Marañón. La respuesta de José Bergamín, el director de la revista *Cruz y Raya*, es una exhortación a desechar cualquier intento de neutralidad o de cinismo. *Sur* no volverá a cometer ninguna incongruencia ideológica con respecto a la Guerra Civil española y su rechazo del franquismo estuvo claro; de ahí los enfrentamientos con algunos sectores de la sociedad argentina, como las representadas por la revista *Criterio*. La revista católica es representante del nacionalismo de derecha y es el adversario de *Sur* durante estos años, como puede comprobarse en el artículo de Rafael Pividal “Católicos fascistas y católicos personalistas”. *Criterio* acusó a *Sur* de adoptar una ideología comunista, lo que llevó al círculo de Victoria Ocampo publicar una nota en la que se manifiesta de manera explícita la postura que defienden:

Se nos acaba de aludir en una publicación católica de esta capital calificándonos de “revista francamente de izquierda”. En la misma nota se deja sentado que no se pone en duda la calidad literaria de *Sur*.

Parece establecerse aquí una distinción entre nuestra actitud política y nuestra naturaleza literaria.

Tal distinción no existe.

El sentido de nuestro pensamiento y la calidad de nuestra expresión son una sola y única cosa.

No sabemos lo que significa ser una revista de izquierda.

No nos interesa la cosa política sino cuando está vinculada con lo espiritual. Cuando los principios cristianos, los fundamentos mismos del espíritu aparecen amenazados por una política, entonces levantamos nuestra voz.

Esta revista no tiene color político, como no sea el color que impone a una inteligencia la defensa honrada de esos principios, de esos fundamentos.³⁹

Guillermo de Torre inaugura la sección “Calendario” en 1937 con la finalidad de comentar los hechos de actualidad y las novedades culturales; pero el espacio se aprovecha para manifestar opiniones políticas y comentarios en los que se adoptaban posturas definidas acerca de los conflictos. En esta sección se publica una lista de apoyo de la Comisión Argentina de Ayuda a los

³⁹ “Posición de *Sur*”, *Sur*, n° 35, agosto de 1937, págs. 7-9.

Intelectuales, para ayudar a los prisioneros en campos de concentración españoles, que suscribieron casi todos los miembros de *Sur*. La sección miscelánea es un aporte esclarecedor de las actitudes de la revista frente a los conflictos; allí aparecen también noticias publicadas en otras revistas y diversos órganos de los que se entresacaban declaraciones. En el primer “Calendario” del número 33 aparece la polémica que tuvo lugar entre André Malraux y Trotsky, así como la noticia de que escritores franceses han firmado un manifiesto en relación con los sucesos de España. El exilio de Ramón Menéndez Pidal y de Juan Ramón Jiménez también es comentado, junto con la condena del asesinato de Federico García Lorca. En el número 35, en agosto de 1937, se destaca un discurso de Julien Benda en la Alianza de Escritores para la Defensa de la Cultura, en el que criticó a quienes consideraban que el intelectual debía mantenerse al margen. De igual modo, en octubre de 1937, se advierte de que ciertos nacionalistas americanos consideraban a España el eje espiritual del mundo hispánico, lo que podría suponer una extensión del fascismo ultracatólico. Así, numerosos comentarios de diversa índole y procedencia aparecen en “Calendario” tales como críticas a los papas Pío XI y Pío XII, y al gobierno que ponía dificultades a los exiliados.⁴⁰

Los refugiados fueron apoyados por los miembros de *Sur* y recibieron su ayuda de diversas formas. Francisco Ayala relata en sus memorias la experiencia del exilio y recuerda cómo el ambiente intelectual de Argentina, en especial el círculo de *Sur*, recibió con afecto y comprensión a los que huían del franquismo:

La verdad es que tal incorporación no resultó nada difícil. En mi caso, como en tantos otros, se produjo con toda suavidad. Hasta cabría decir que no hubo nunca una separación tajante entre el grupo de los exiliados y la gente del ambiente local. Afectos casi todos los intelectuales argentinos al sistema de valores representado por la República española, recibieron con efusión afectuosa a sus colegas fugitivos del franquismo

⁴⁰Nidia Burgos: “La repercusión de la Guerra Civil Española en la sección “Calendario” de la revista *Sur*”, *Cuadernos Americanos*, n° 74, marzo-abril de 1999, págs. 72-84.

ofreciéndoles acogida en sus círculos dentro de un espíritu solidario, tanto más cuanto que sentían ellos mismos amenazado ya en su propia tierra aquel sistema de valores comunes. Yo, por mi parte, contaba todavía con la ventaja personal de que mi viaje previo a Sudamérica me había puesto en contacto con muchos de ellos, con Borges, con Mallea, con Victoria Ocampo y con tantos otros.⁴¹

El gobierno argentino no era partidario de este apoyo a los republicanos, por lo que la postura de *Sur* era contraria a la gubernamental; de igual modo, la revista de Victoria Ocampo muestra un apoyo incondicional a la causa aliada durante la Segunda Guerra Mundial, lo que también la enfrenta al gobierno, que se declaraba neutral. Victoria Ocampo es miembro fundador, en 1940, de Acción Argentina, una organización que denunciaba y combatía el desarrollo del fascismo en el país. Para la mayoría de los miembros de *Sur*, el fascismo arraiga en Argentina en estos años y se instala en el peronismo, lo que define su postura crítica en los años del gobierno de Perón. La revista manifiesta de nuevo su desacuerdo ante los acontecimientos en una abierta declaración de principios:

Conocíamos, sí, las deficiencias de los regímenes democráticos, deficiencias inherentes a todo lo humano. Pensábamos que podían corregirse y que eran, de cualquier modo, preferibles al sistema de bárbaros atropellos y al ordenado desorden de los totalitarismos. Lo que ignorábamos era hasta qué punto de farsa, de indignidad, de traición y de vileza organizadas podían llegar las dictaduras de izquierda o de derecha. [...]

En semejantes circunstancias nadie puede permanecer moralmente neutral. Nosotros no somos neutrales. No lo éramos en agosto de 1937. Defendíamos entonces lo que seguimos defendiendo hoy. Defendíamos lo que ya corría peligro y levantábamos nuestra voz contra una política que paraliza la inteligencia y a la vez destruye los principios de la moral evangélica (esa política, cuando no aniquila la enseñanza de Cristo, traiciona su espíritu reemplazándolo por el de la Inquisición).

⁴¹ Francisco Ayala: *Recuerdos y olvidos*, Alianza, Madrid, 1988, pág. 301.

Para nosotros también un acto degradante es siempre degradante, aunque favorezca el interés nacional. Nosotros también necesitamos creer que nuestro país se conduce como una persona decente. Otra idea de la patria no nos cabe en el corazón ni en la cabeza.⁴²

Las circunstancias que desembocaron en la Segunda Guerra Mundial en Europa fueron seguidas y comentadas en *Sur* con gran atención. La revista analiza el fascismo y, en general, el totalitarismo. Europa es objeto de constante reflexión, en especial, el papel de Francia e Inglaterra en la contienda y como guías espirituales para la futura Alemania. Así mismo, el pacifismo se propone como una filosofía digna de analizar e impulsar. El grupo de *Sur* tuvo un contacto continuado y cercano con las víctimas del nazismo y en sus páginas se relatan numerosos testimonios. El número 61, de octubre de 1939, lleva por título “La guerra” y está compuesto por extensas colaboraciones de Victoria Ocampo, Francisco Romero, Eduardo González Lanuza, Enrique Anderson Imbert, Rafael Pividal, Jorge Luis Borges y Patricio Canto. Todos ellos señalan la cercanía de la guerra y la obligación de comprometerse debido a su inevitabilidad. Se concibe el enfrentamiento como una lucha de esencias pero se establece una diferencia entre Alemania y el nazismo. El número contiene una parte con testimonios de Jean Cazaux, A. M. Petitjean y Roger Caillois. La liberación de París es celebrada con un número especial en octubre de 1944; el volumen está compuesto por artículos de Gabriela Mistral, Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada y Eduardo González Lanuza, entre otros. Los autores proponen una revisión sobre los valores en los que debería basarse la reconstrucción. En junio de 1946 aparece un número en que se anuncia el fin definitivo de la guerra sin tono triunfalista. Albert Camus, Renato Treves, Jean Grenier y Giuliana Tedeschi aportan testimonios y ensayos. Mika Etchebere firma una crónica sobre la penuria moral y material del pueblo francés. En general, la conciencia de la tragedia es el elemento más presente, pero el análisis es

⁴² “Nuestra actitud”, *Sur*, n° 60, septiembre de 1939, págs. 7-9.

concienzado y no se centra en el lamento. Jorge Luis Borges aporta su visión sobre el nazismo y desmonta los argumentos del fascismo con rigor. Son numerosos los artículos que publica a lo largo de varios años. En mayo de 1937 publica “Una pedagogía del odio” y, posteriormente, en 1939, “Ensayo de imparcialidad”; en estos artículos Borges critica la debilidad intelectual de los estereotipos que rigen la educación en la Alemania nazi. Además, en otros textos ironiza sobre los intelectuales que pretenden establecer generalizaciones esencialistas sobre los pueblos.⁴³

En los comienzos de la contienda, los países latinoamericanos se mantienen neutrales excepto Cuba, que declara la guerra a Alemania. Pero, poco a poco, y con el desarrollo de los hechos, otros países entran en el conflicto para apoyar al bloque de los aliados. Argentina permanece sumida en disputas internas y hasta 1944 no se une a Estados Unidos. Pero *Sur* nunca fue neutral en el escenario bélico; el número 87, titulado “La guerra en América”, aparece después del ataque a Pearl Harbour en diciembre de 1941. En él *Sur* declaró su apoyo a Estados Unidos y al concepto de panamericanismo. El gran país de América del Norte ocupaba un lugar problemático en *Sur*, ya que nunca fue una referencia cultural para los intelectuales argentinos. Algunos admiraban el dinamismo norteamericano y su progreso material pero rechazaban el materialismo exagerado. Los argentinos se percibían a sí mismos como mejor educados y más sofisticados que los norteamericanos y la publicación de *Ariel* expuso las preocupaciones sobre la amenaza imperialista estadounidense. Victoria Ocampo viaja en varias ocasiones y descubre las nuevas categorías analíticas necesarias para comprender Estados Unidos; en 1943 regresa invitada por la Fundación Guggenheim a visitar el país para elaborar un número especial de la revista y descubre el gusto por la modernidad.⁴⁴

⁴³ Antonio Gómez López-Quñones: *Borges y el nazismo: Sur (1937-1946)*, Universidad de Granada, Granada, 2004.

⁴⁴ Mariano Plotkin: “Aprendiendo a entender: Victoria Ocampo y su descubrimiento de los Estados Unidos”, *Anuario de Estudios Americanos*, LIX-2, julio-diciembre de 2002, págs. 565-588.

Y es que *Sur* se concebía a sí misma como la voz de una minoría civilizadora que quiere organizar el panorama intelectual y mantener las normas del decoro literario. Estas normas del buen gusto no son explicadas, a juicio de John King, como afirma en más de una ocasión:

Sur defendió el valor, pero nunca lo definió: las normas son “conocidas”, no se definen; en realidad, probablemente no pueden definirse. *Sur* se dirigía a un grupo de lectores ideales y hacía un juicio de valor perfectamente singular, recordando la célebre observación del crítico inglés Leavis: “Así es eso ¿o no?” Si los lectores no sentían o no conocían ya “eso”, no se les podía explicar. El gusto sólo podía ser mantenido en alto por unos cuantos intelectuales que conservaban un terreno intermedio, ubicado en el ámbito del espíritu, pero que, en última instancia, era nocionalmente determinado por la historia. Por ejemplo, no se dieron explicaciones por la exclusión de Lugones o de Alfonsina Storni.⁴⁵

La misma idea es expresada por María Luisa Bastos a partir de las palabras de Ezequiel Martínez Estrada en *Sur* cuando muere Horacio Quiroga. El artículo de Martínez Estrada comienza diciendo: “Un criterio diferente del arte de escribir y el carácter general de las preocupaciones que creemos imprescindibles para la nutrición de ese arte nos separaban del excelente cuentista que acaba de morir en un hospital de Buenos Aires”.⁴⁶ Bastos comenta al respecto:

Sur tuvo una actitud franca, valiente, frente a hechos extremos: el fascismo, el peronismo. En cambio, siendo una revista literaria, decepciona advertir que no siempre se tomaban posiciones ante lo que se consideraba estéticamente inaceptable o deficiente. Se puede dar una interpretación pesimista de estos silencios, y reconocer que –más que practicar un favoritismo arbitrario– *Sur* no pudo vencer del todo, explícitamente, la presión de un medio en que

⁴⁵ John King: *SUR. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, Fondo de Cultura Económica, México, DF, 1989, págs. 98-99.

⁴⁶ Ezequiel Martínez Estrada: “Horacio Quiroga”, *Sur*, número 29, febrero de 1937, págs. 108-111.

disidencia crítica suele identificarse con ataque personal. En contraste con el aplomo notable que campea en la lista de autores publicados a través de los años, se hace más notable la vacilación crítica que algunos silencios –no las omisiones de nombres– parecen traducir.⁴⁷

Sur intentó ser siempre fiel a sus propias normas del decoro literario por encima de los motivos políticos e ideológicos, prueba de ello son las colaboraciones de autores de ideologías tan dispares como Elías Castelnuovo, Juan José Sebreli y David Viñas, entre otros. La revista siempre subrayó que no existían filtros ideológicos en la selección de sus textos, sino sólo un criterio estrictamente literario. A pesar de esto, muchos fueron los autores que no aparecerían en las páginas de *Sur* y cuya ausencia ha suscitado las críticas a la revista, centradas en el supuesto elitismo y cierre del grupo en sí mismo. Así, no aparecen autores como Witold Gombrowicz, un escritor vanguardista polaco que vivió treinta años en Buenos Aires y que ironizaba a costa de las pretensiones cosmopolitas de *Sur*; Horacio Quiroga; Leopoldo Marechal, cuando se desplazó hacia la derecha y el peronismo; Roberto Arlt y; en general, los representantes de la literatura regionalista, socialista o realista.

José Bianco ha comentado en diversas ocasiones la intención de *Sur* de juzgar los textos literarios por su calidad y su valor, al margen de la ideología y con respeto y tolerancia hacia todas las diferencias. Según Bianco, las puertas de *Sur* estaban abiertas a todos los intelectuales de valía.

En *Sur* se juzgaban los textos por la calidad de su expresión. En sus páginas han colaborado escritores de tendencias muy diversas; coincidían, sin embargo, en esforzarse por hacer su pensamiento más sensible, por hacerlo existir, en tanto que existir es ser sensible, como diría Julien Benda, y coincidían asimismo en que ese pensamiento respiraba buena fe. [...] Esta diversidad y a veces disparidad de ideas, sometidas a un acuerdo general que las trasciende, un acuerdo de origen ético, y que supone el ejercicio mismo del derecho a disentir,

⁴⁷ M^a Luisa Bastos: “Escrituras ajenas, expresión propia: *Sur* y los *Testimonios* de Victoria Ocampo”, *Revista Iberoamericana*, n^o 110-111, enero-junio 1980, págs. 123-137, pág. 131.

permitían que el lector reconociera la existencia de lo contradictorio, aunque adoptara un punto de vista determinado, y que pudiese contemplar la realidad en todas sus formas y categorías. Seleccionar lo mejor en un campo tan vasto ha influido para que *Sur* no pase nunca de largo ante lo excelente.⁴⁸

La revista siempre había querido mantener una tendencia moral y ética, conjugada con la defensa del valor estético de la literatura, lo que en ocasiones provocó la salida a la luz de determinadas contradicciones. El miembro de *Sur* más interesado en respetar la moralidad es Victoria Ocampo; si bien parece que esta moral está teñida de una idea aristocrática de decoro y buen gusto. Por el contrario, José Bianco se queja en alguna ocasión, por ejemplo, de la ignorancia y el desprecio que muchos intelectuales habían mostrado hacia *La putaine respectueuse*, de Jean Paul Sartre, estrenada en Buenos Aires en 1956. Esta disparidad de criterios se manifiesta en la controversia entre la directora y José Bianco con motivo de la publicación de *Las criadas* de Genet en agosto de 1948. Bianco decidió publicar la obra traducida por él mismo, debido a su calidad y modernidad, y Victoria Ocampo se sintió incluso ofendida por el nihilismo y la radicalidad de la obra y publicó en la revista una crítica en la que afirmaba que no se sentía vinculada moral y espiritualmente al conocido autor francés.⁴⁹

Otro de los puntos de interés de la revista fue la traducción, concebida por el grupo como matriz del diálogo cultural.⁵⁰ La traducción supuso una actividad de gran importancia en el desarrollo de la revista *Sur*, sobre todo a partir de la fundación de su editorial; ambas, editorial y revista, contribuyeron al conocimiento de la literatura extranjera en Argentina y en Latinoamérica. En 1976 la revista dedica un número especial doble a la traducción, titulado “Los problemas de la traducción”, en el que se analizan las dificultades de esta

⁴⁸ José Bianco: “Sur”, en *Ficción y reflexión*, pág. 323.

⁴⁹ Victoria Ocampo: “A propósito de *Las criadas*”, *Sur*, 168, octubre de 1948.

⁵⁰ Nancy Calomarde: *Políticas y ficciones en Sur (1945-1955). Las operaciones culturales en los contextos de “peronización”*. Universitat, Córdoba, 2004, pág. 146.

actividad así como la vinculación entre la traducción y la evolución de la literatura nacional.⁵¹ José Bianco, Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges realizan una ingente labor de traducción con la que pretenden importar rasgos literarios y facilitar direcciones nuevas a la literatura nacional.⁵² Juan Rodolfo Wilcock traduce para *Sur* unas cartas de Henry James dirigidas a H. G. Wells y toma partido por James, quien ejercerá una fuerte impronta en los intelectuales argentinos de la década de 1940. Victoria Ocampo lleva a cabo las traducciones del teatro completo de Graham Greene y de su novela *El que pierde gana*; *Calígula*, *Réquiem para una reclusa* y *Los poseídos* de Albert Camus; y *El troquel*, de T. E. Lawrence. Las traducciones de Ocampo no fueron tan importantes en la literatura argentina como las de José Bianco. Borges traduce *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner; además de obras de Kafka y James Joyce; y *Orlando*, de Virginia Woolf. Bianco es el traductor clásico por excelencia, dueño de una gran conciencia editorial y de la mayor capacidad para hacer que el lector no perciba que lee una traducción. La importante labor de traducción de la revista tampoco se ve exenta de críticas, como la de Ricardo Piglia, para quien el juicio de *Sur* era cerrado y en muchas ocasiones equivocado:

Se pueden sin duda recordar algunos buenos libros editados por Sur: *Malone muere* en una excelente traducción de Bianco; *Pálido jinete, pálido caballo* de K.A. Porter; *La verdadera vida de Sebastian Knight* de Nabokov. Sin embargo, el centro de la política editorial de Sur pasaba por otro lado: cierta tendencia menor de la literatura inglesa, Huxley, T.E. Lawrence, Graham Greene y otros escritores de segunda clase (para no hablar de Lanza del Vasto, orientalista y profeta vegetariano, en fin algo kitsch).⁵³

⁵¹ “Los problemas de la traducción”, *Sur*, nº 338-339, enero-diciembre de 1976.

⁵² Patricia Willson: *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX, Siglo XXI*, Buenos Aires, 2004.

⁵³ Ricardo Piglia, op. cit., pág. 69.

Sin embargo, otros testimonios como el de Gabriel García Márquez aclaran la importante influencia que su política editorial tuvo en la formación de numerosos escritores latinoamericanos:

No pasó mucho tiempo desde mi llegada cuando ingresé en aquella cofradía que esperaba como enviados del cielo a los vendedores viajeros de las editoriales argentinas. Gracias a ellos fuimos admiradores precoces de Jorge Luis Borges, de Julio Cortázar, de Felisberto Hernández y de los novelistas ingleses y norteamericanos bien traducidos por la cuadrilla de Victoria Ocampo.⁵⁴

Cada vez que llegaba una caja de libros de Buenos Aires, hacíamos fiesta. Eran los libros de Sudamericana, de Losada, de Sur, aquellas cosas magníficas que traducían los amigos de Borges.⁵⁵

La incorporación de José Bianco, como ya se dijo anteriormente, supuso un sutil cambio de rumbo en las publicaciones, tema que desarrollaremos en el capítulo siguiente. José Bianco publica por primera vez en *Sur* en 1935, en el número 10 de la revista, un artículo titulado “La novela de Leo Ferrero”. En julio de 1938 comienza a trabajar en la revista, primero como secretario y después como jefe de redacción y el primer número que prepara es el 47, dedicado a Domingo Faustino Sarmiento. A partir de entonces, su labor durante veintitrés años contribuiría en gran medida al prestigio internacional de *Sur*.

La llegada de Bianco imprime a la revista nuevos rumbos; empieza a publicarse más creación literaria y se da un debate sobre la literatura de imaginación. Victoria Ocampo se inclinaba por la filosofía, los ensayistas y los pensadores morales, mientras que José Bianco se ocupaba de las obras de ficción. Este equilibrio entre las colaboraciones extranjeras preferidas por Victoria y los textos seleccionados por el jefe de redacción dependía mucho de

⁵⁴ Gabriel García Márquez: *Vivir para contarla*, Mondadori, Barcelona, 2002, pág. 137.

⁵⁵ Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Medoza: *El olor de la guayaba*, Mondadori, Barcelona, 1994, pág. 58.

la libre circulación de los escritores y sus obras, algo que se vio obstaculizado por la Segunda Guerra Mundial. Este escenario mundial trágico sirvió de impulso a las letras argentinas e hispanoamericanas en *Sur*, se publicaron más autores nacionales que en ningún otro momento. José Bianco comenta en una entrevista este nuevo cauce que quisieron imprimir a la revista:

Cuando yo entré a *Sur* me puse de común acuerdo con Victoria Ocampo que la revista publicara más literatura de imaginación, que aparecieran cuentos que trataran de evocar la realidad y no se contentaran sólo con describirla, que fueran, en suma, más allá de la mera verosimilitud sin invención. Se publicaron más cuentos que hasta entonces, desde “El aposento” de Sartre, que Victoria mandó de París cuando no se había declarado la guerra (aún no se había editado *Le mur*), hasta “El arte bitrario” de Gide, después de la guerra, que apareció conjuntamente en *Sur* y *Combat*. Relatos de todas las épocas, a cualquier género que pertenecieran, fantásticos o que admitieran, como le decía, dos interpretaciones, una racional y otra sobrenatural (tal “Sredni Vashtar”, de Saki, traducido por Bioy Casares), o poéticos, o realistas, o psicológicos... Que de algún modo conmovieran al lector, o lo hicieran reflexionar, o lo sorprendieran, o se limitaran a interesarlo.⁵⁶

José Bianco, en principio, se impresionó con la obra de Eduardo Mallea. En un artículo que publicó en la revista en junio de 1936, titulado “Las últimas obras de Mallea”, le considera un espíritu intelectual individualista, ejemplo de cómo se puede ser verdaderamente argentino sin dar la espalda a las letras europeas y universales. A pesar de esta admiración por Mallea, pronto se dejó seducir por los textos fantásticos de Borges y se convirtió en su “compañero en la fantasía”, como el propio Borges se refiere a él en una dedicatoria que aparece en “El jardín de senderos que se bifurcan”. La figura de Jorge Luis Borges adquiere cada vez más relevancia y se aglutinan en torno a él los creadores de la literatura fantástica, impulsados por el criterio seleccionador de José Bianco. La literatura realista, social y regionalista es vista con recelo por los autores de *Sur*, que abogan por una literatura

⁵⁶ José Bianco: “Cuestión de oficio”, en *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 369.

arquetípica en la que prima la construcción racional y la autonomía de la ficción. Se sucede en la década de 1940 la publicación de los textos fundamentales de este período en el que predomina la creación literaria argentina. Borges publica los cuentos que después formarían *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Ficciones*, José Bianco publica sus novelas cortas, Silvina Ocampo publica *Autobiografía de Irene*, Bioy Casares contribuye también con sus obras, se publican los textos firmados por Bustos Domecq, Manuel Peyrou presenta sus cuentos fantásticos y policíacos en la revista; todas estas obras y los numerosos artículos y notas que estos autores desarrollan en estos años configuran la opción estética y literaria que persigue la radical autonomía de la ficción y que se enfrenta a la literatura realista y psicológica representada por Manuel Gálvez y Eduardo Mallea.

Muchos escritores jóvenes se vieron muy influidos por esta opción estética del grupo, entre ellos Ernesto Sábato, quien comenzó a colaborar en la revista y durante los años cuarenta se ocupó de la sección “Calendario”. Escribe dos críticas acerca de Borges y de Bioy en las que elogia su proyecto literario. Sábato contribuye a la literatura fantástica con el relato incluido en *Sobre héroes y tumbas* titulado *Informe sobre ciegos*, pero se apartó de *Sur* después de haber aportado una vertiente crítica en la revista con respecto al peronismo y a la revolución cubana.

La representación latinoamericana en estos años no se circunscribe a este grupo; *Sur* publica regularmente a poetas como Eduardo González Lanuza, Silvina Ocampo, Vicente Barbieri y Juan Rodolfo Wilcock. En septiembre de 1942 *Sur* lleva a cabo un número especial dedicado a la literatura brasileña, “Homenaje a Brasil”, en el que también se hace referencia a las iniciativas políticas del país, que había entrado en la guerra contra el totalitarismo fascista. Felisberto Hernández publica en la revista su obra “Las dos historias”, Gabriela Mistral colabora con cierta frecuencia con sus poemas y Octavio Paz envía desde México numerosas aportaciones. El escritor mexicano es uno de los grandes amigos de *Sur*, que comparte la visión de las

letras concebidas como un mundo propio. Las revistas que dirigió, *Plural* y *Vuelta*, tienen puntos en común con *Sur*. Paz publicó dos poemas, “Melodía” y “La caída”, y notas sobre las letras mexicanas durante tres décadas.⁵⁷

En 1952, Pablo Neruda acusa a la revista de publicar a espías y partidarios del colonialismo, así como a traidores como Pierre Drieu La Rochelle, en un reportaje aparecido en el diario chileno *Pro Arte*. Estas palabras desencadenan un cruce de críticas que no terminará hasta los años sesenta, cuando Neruda y Victoria Ocampo se reconcilian gracias a que el poeta reconoce el valor de la obra de Ocampo en una reunión del PEN Club en Nueva York. *Sur* se defiende recordando que ha dedicado números enteros a la defensa de la democracia y a la condena del nazismo y del antisemitismo; además, acusan a Neruda de plegarse a los criterios únicos de la ideología que profesa. El poeta responde con unos versos integrados en la sección XIX de *Las uvas y el viento*, de 1954, en los que compara el grupo *Sur* con las clases altas de Bucarest.⁵⁸ Las críticas mutuas se basan en cuestiones políticas: Neruda se ha convertido, para los miembros de *Sur*, en un vocero del comunismo; y para Neruda, la revista *Sur* carece del compromiso necesario con la sociedad.

Sur vive una etapa de irradiación de influencia en Argentina y en Latinoamérica hasta la mitad de la década de 1950, época que trae importantes modificaciones en la intelectualidad argentina que dejan a *Sur* indefensa y, en algunos aspectos, aislada. Durante estos años algunos intelectuales proponen la inclusión de los problemas concretos de América Latina en la revista; Enrique Anderson Imbert sugiere el debate sobre el papel de *Sur*, aunque éste no se llegó a realizar de manera profunda. La cuestión será si la revista

⁵⁷ John King: “José Bianco y Octavio Paz: un viaje a través de revistas literarias”, Daniel Balderston (comp.): *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, op. cit., págs. 181-188.

⁵⁸ Pastoril eras y sombría / Espinas y asperezas resguardaban / tu miseria terrible, / mientras Mme Charmante / divagaba en francés por los salones. / El látigo caía / sobre las cicatrices de tu pueblo, / mientras los elegantes literarios / en su revista *Sur* (seguramente) / estudiaban a Lawrence, el espía, / o a Heidegger o a “notre petit Drieu”. / “Tout allait bien à Bucarest.”

seguiría dirigiéndose a la minoría o se arriesgaría a incluir otros públicos y temas. Al mismo tiempo, el final de la guerra permite que las colaboraciones extranjeras vuelvan a recibirse con regularidad, y la revista reanuda su política de apertura hacia Europa con la publicación de dos números especiales, uno dedicado a Francia y otro a Inglaterra. El distanciamiento entre Jean Paul Sartre y Albert Camus es relevante para el desarrollo de *Sur*; Sartre abraza el marxismo y funda *Les Temps Modernes*, en octubre de 1945, donde se propone cultivar el modelo de literatura comprometida. La editorial Sur publica aquellos textos de Sartre en los que esta postura no está presente como *El existencialismo es un humanismo*, en 1947, y *Reflexiones sobre la cuestión judía*, en 1948. Albert Camus será una de las figuras más importantes y valoradas por la revista en estos años de la posguerra, Victoria cultiva su amistad y se publican sus declaraciones a favor de la libertad del intelectual. *Sur* publica *Calígula* en marzo y abril de 1946, entre otros textos sobre la libertad del intelectual y sobre los valores de la democracia y el humanismo.

Por el contrario, el peronismo supuso un ataque a los valores de la revista; ésta no fue intervenida como otros órganos culturales, pero se vio sometida a la autocensura y la intimidación provocada por hechos como el encarcelamiento de la misma Victoria Ocampo. La élite liberal, a la que representaba el grupo de *Sur*, fue sistemáticamente atacada en la retórica de Perón y de nacionalistas como los hermanos Irazusta, Jauretche o Hernández Arregui. La respuesta de *Sur* es, por una parte, el silencio y, por otra, la publicación de textos en los que se ridiculiza y ataca el peronismo, como “Homenaje a Francisco Almeyra”, de Bioy Casares; “Fragmento de los anales secretos”, de Murena, o “La fiesta del monstruo” y “El hijo de su amigo”, ambos de Bustos Domecq.

En el interior del grupo empezaban a fraguarse diferencias generacionales; si bien predominaba el grupo fundador, los escritores y colaboradores más jóvenes ocupaban cierto espacio en el que disentían de sus antecesores o cuestionaban las figuras y posturas más relevantes. Héctor. A.

Murena comienza a publicar en la revista en 1948 y pronto se convierte en la figura que más cuestiona a los autores ya consagrados. Murena es un discípulo de Martínez Estrada y es heredero de la tradición del ensayo de interpretación nacional, aunque la repercusión de su obra en sus contemporáneos no fue positiva. En 1949, Murena se consolida como una de las figuras más representativas del período; surge como *enfant terrible* y se convierte en un intelectual poco ortodoxo que cultiva un nacionalismo original. Juan José Sebreli colaboró durante un tiempo en *Sur*, al mismo tiempo que lo hacía en otras revistas y después se apartó y se convirtió en uno de los más feroces críticos con la dirección de la revista. Fue precisamente Sebreli quien redactó la única referencia de *Sur* a Roberto Arlt.⁵⁹ Otros colaboradores jóvenes como Fryda Schultz de Mantovani, Estela Canto, Enrique Pezzoni, María Luisa Bastos y Edgardo Cozarinsky son más afines al grupo de Borges y Victoria Ocampo. Entre tanto, las dificultades, tanto ideológicas como financieras, llevan a la revista a reducir su formato y a aparecer cada dos meses después del número de su XX aniversario, celebrado en los números 192-194 de octubre y diciembre de 1950.

Durante este período el entorno cultural ha variado con la publicación de otras revistas que se convierten en interlocutores de *Sur*. En 1947 aparece el primer número de *Realidad*, dirigida por Francisco Romero, que se extiende hasta 1949. *Realidad*, como *Anales de Buenos Aires*, fue continuadora de la labor de *Sur*. *Poesía Buenos Aires*, dirigida por Gustavo Aguirre, se publica desde 1950 hasta 1960; paralelamente se desarrolla *Buenos Aires Literaria*, revista afín al estilo de *Sur* que dirige Andrés Ramón Vázquez. En *Buenos Aires Literaria* aparecen referencias continuas a los autores consagrados y se dedican números a Amado Alonso, Ricardo Güiraldes y Macedonio Fernández; entre sus directores aparecen nombres que también estaban vinculados a *Sur*, como Enrique Anderson Imbert.

⁵⁹ Juan José Sebreli: "Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt", *Sur*, n° 233, julio-agosto de 1953, págs. 109-119.

En la década de 1950 las publicaciones de izquierda son más renovadoras e inauguran nuevas interpretaciones que revitalizan el ambiente intelectual. El espíritu crítico es común a muchas de las publicaciones de la década. *Gaceta Literaria* se publica desde 1956 hasta 1960, está dirigida por Pedro Orgambide y Roberto Hosne y mantiene una perspectiva izquierdista en la que se entiende la literatura como acción social. La aparición de *Contorno* en 1953, por su parte, manifiesta una nueva orientación hacia la realidad argentina y la literatura. Dos años antes el Centro de Estudiantes Reformistas de la Universidad de Buenos Aires publica la revista *Centro*, que es el precedente de *Contorno*. Sus redactores principales son Juan José Sebreli, Ismael y David Viñas, Adelaida Gigli, Ramón Alcalde y Noé Jitrik. *Contorno* supone un relevo generacional importante; Emir Rodríguez Monegal define a este grupo como una generación parricida. Así, se revisa la historia y la literatura, se rechaza el criollismo y la actitud metafísica y se promueve la redefinición de figuras importantes de la literatura argentina como Borges, Martínez Estrada y Eduardo Mallea. En *Contorno* se dedican dos números, el 5 y el 6, a la novela argentina y se estudia la obra de Martínez Estrada y de Roberto Arlt. La revista se publica hasta 1959, 10 números en total, en los que predomina al principio la literatura y después la reflexión sobre el peronismo y el frondizismo, la versión popular del radicalismo. *Contorno* se enfrenta a la generación de los años veinte y a la revista *Sur* y a todos los autores vinculados a ella. La revista de los Viñas se postula como alternativa cultural de *Sur* y fue, realmente, un interlocutor valioso; la generación martinfierrista es objeto de una dura crítica y es considerada burguesa y superficial. La caída del régimen peronista es analizada de manera muy diferente a la llevada a cabo por *Sur*; *Contorno* trató de explicar las razones que habían conducido al gobierno de Perón e intentó aprehender los rasgos positivos de los años de peronismo.⁶⁰ La línea disidente de *Contorno* tiene continuidad con las revistas *Gaceta Literaria* (1956-1960) y *El grillo de papel*, que nace en 1957 y se convierte en *El escarabajo de oro* en 1961.

⁶⁰Oswaldo Aguirre: “*Sur*: de la tradición a la modernidad”, *Todo es Historia*, n° 406, mayo de 2001, págs. 71-79.

“Los diez años de peronismo son como una historia que irrita porque no se entiende.”⁶¹ Ernesto Goldar afirma que los trabajadores, la mayoría de los argentinos, no sufren esta preocupación por el peronismo. Son los intelectuales los que viven esta irritación y quienes ven el peronismo como una calamidad para el país. La izquierda liberal y la derecha oligárquica establecen una correlación entre el peronismo y el nazismo europeo, lo que provoca el miedo en la colectividad judía. El mejor ejemplo de este paralelismo es el relato *La fiesta del monstruo*, escrito por Borges y Bioy Casares en 1947. El narrador es un descamisado que está en uno de los múltiples discursos de Perón; se produce un incidente con un joven estudiante judío y un grupo de obreros le propina una paliza que le causa la muerte. Ricardo Piglia afirma que se trata de una reescritura de *El matadero* de Esteban Echeverría y *La refalosa* de Hilario Ascasubi, una nueva versión adaptada al peronismo.⁶²

Sur publica algunos textos literarios en los que se critica el régimen de Perón. En el número de 229 de julio-agosto de 1954 aparece un cuento de Bioy titulado “Homenaje a Francisco Almeyra”; el relato está ubicado en la época de Rosas y el paralelismo entre éste y Perón es evidente. En noviembre de 1948 aparece “Fragmento de los anales secretos”, de H. A. Murena, que es también una parodia del régimen peronista. Los autores que están en la oposición al peronismo y próximos a la revista *Sur* dirigen una poderosa diatriba contra Perón y su esposa. Según H. A. Murena el peronismo es odio, grosería y, sobre todo, una manifestación de resentimiento; Enrique Anderson Imbert afirma que el régimen de Perón significa la vuelta de la barbarie; el tema de la tortura es tratado por Silvina Ocampo en el relato “El verdugo”. El peronismo supone la invasión de las calles por parte de las masas, la oligarquía y la derecha se sienten amedrentadas por estas multitudes y se repliegan. La reticencia e incluso el desprecio por las masas se puede leer en muchos textos

⁶¹ Ernesto Goldar: *El peronismo en la literatura argentina*, Freeland, Buenos Aires, 1971, pág. 10.

⁶² Ricardo Piglia, op. cit., pág. 56-57.

de la época. El relato de Cortázar “Casa tomada” fue interpretado por muchos críticos como una metáfora de la invasión y el miedo sufrido por determinados grupos sociales durante el peronismo.

En 1948 Leopoldo Marechal publica *Adán Buenosayres*, obra ambiciosa que no tiene en un primer momento la acogida merecida debido a la ideología de Marechal. *Adán Buenosayres* lleva a cabo una descalificación del criollismo como interpretación de la cultura argentina y una ácida revisión del martinfierrismo y de toda la vanguardia en general. Marechal se representa a sí mismo como un artista católico al que rodea un grupo de personajes mediocres y presumidos. Algunos miembros del grupo de Florida, al que Marechal también perteneció, aparecen representados en la novela con ironía y cierta saña, como Borges en el personaje de Luis Pereda y Victoria Ocampo en el de La Ultra Titania, una falsa intelectual feminista. La novela satiriza los gustos literarios de los colaboradores de *Sur*.

Posteriormente, la caída de Perón se celebra en el grupo Sur con la publicación de un número especial titulado “Por la reconstrucción nacional”.⁶³ Los artículos versaban sobre la necesidad de una reforma universitaria y de la recuperación del sistema liberal y de la democracia; el análisis del proceso histórico brillaba por su ausencia y sólo Ernesto Sábato se atrevió a realizar una cierta revisión del peronismo en un intento de analizar la reciente historia de Argentina que desemboca en él. Ezequiel Martínez Estrada se sitúa en la línea de Ernesto Sábato para cuestionar el maniqueísmo y la incapacidad para el autoanálisis del resto del grupo. Ambos escritores terminaron por apartarse definitivamente de la revista después de la renuncia de José Bianco.

Otra prueba de esta revisión crítica la encontramos en Adolfo Prieto cuando escribe sobre Borges en 1954 y muestra las reticencias que los miembros de su generación sienten hacia este autor y otros de su espacio

⁶³ “Por la reconstrucción nacional”, *Sur*, n° 190-191, agosto-septiembre de 1950.

intelectual. Prieto habla desde una nueva generación que enjuicia a las anteriores con cierta dureza: “Una de las primeras reacciones de un lector joven ante la obra de Borges se canaliza en la intención de clasificar a éste en la categoría de escritores que gastan la literatura como un lujo y que lanzan sus invenciones como luces de bengala sobre la opaca realidad. Las repetidas incursiones de Borges en el cuento policial y el relato fantástico se adelantan a fomentar esa reacción”.⁶⁴ Según Adolfo Prieto, el género policial y el fantástico adolecen de gratuidad y esquematización extrema de la realidad; así mismo establece una comparación entre estos géneros y la novela de caballería y la pastoril, debido a su imposibilidad de supervivencia. El vacío vital y la ausencia del hombre son los motivos por los que la nueva generación se siente ajena a la obra de Borges. Considera Prieto que Borges sólo logró a medias las exigencias que se impuso en el cuento fantástico; esto es, la trama fantástica se consigue mediante la mención de acontecimientos extraños que enrarecen el clima de las narraciones. En definitiva, en opinión de los autores de la nueva generación, el núcleo literario de Borges parece demasiado lejano en el tiempo y no suscita su interés. Si bien Prieto reconoce el ingenio y la erudición de Borges, Bioy Casares o Mújica Láinez, afirma que se trata de literatura sin contenido y vacía de sustancia vital.

John King sitúa la decadencia de *Sur* a partir de 1956 y habla de su “incapacidad de reconstrucción”. El peronismo no ha aportado una alternativa cultural pero ha operado una transformación social que se manifiesta en la cultura y *Sur* no se encontrará en la vanguardia del movimiento.⁶⁵ La cultura de masas va sustituyendo paulatinamente a la cultura de élite y *Sur* no podía influir en este nuevo escenario; los miembros jóvenes de la revista no pudieron hacer que la revista cambiara de rumbo y asimilara las nuevas tendencias. El modelo de revista que sustituye a *Sur* es el de *Primera Plana*, que fue muy popular y dirigió el gusto literario durante la década de los sesenta. *Primera*

⁶⁴ Adolfo Prieto: *Borges y la nueva generación*, Letras Universitarias, Buenos Aires, 1954, pág. 17.

⁶⁵ John King, op. cit., pág. 207.

Plana empieza a publicarse en 1962 bajo la dirección de Tomás Eloy Martínez; tiene un carácter muy popular e influyente y dirigió las prioridades culturales de gran parte de la sociedad durante los sesenta. *Primera Plana* alcanza gran impacto masivo y se ocupa de la expansión del consumo cultural; el elitismo es atacado, así como las revistas *Sur* y *La Nación*, vistas como signos elitistas del pasado. Las modificaciones operadas por el mercado editorial, la especialización en la crítica literaria de otras revistas, el envejecimiento de los autores internacionales con los que *Sur* tenía contacto y las críticas que calificaban a *Sur* de oligárquica y basada en una idea evanescente de buen gusto hicieron que la revista fuera quedando cada vez más aislada.

Por su parte, la revolución cubana supone un cambio profundo en América Latina y también en Argentina; donde buena parte de la intelectualidad manifiesta un desplazamiento hacia una nueva izquierda. América Latina aparece más antiimperialista que nunca, después de la extensión de la guerrilla a Venezuela, Colombia y Perú. Al mismo tiempo, el anticomunismo arraiga en la derecha y en la iglesia, y Estados Unidos presiona a todo el continente para que se oponga a la revolución cubana. Su repercusión es un motivo fundamental por el que *Sur* pierde influencia cultural y recaba numerosas críticas. La revista adoptó una postura antirrevolucionaria, condenó el régimen comunista, guardó silencio ante muchas cuestiones y, sobre todo, ante muchos autores. Cuba sirvió de catalizador literario y repartió premios e invitó a los escritores; la generación que poco después protagonizó el *boom* se identificó en principio con la revolución. Esta primera adhesión de los nuevos escritores latinoamericanos a la causa revolucionaria impidió que la revista pudiera incluirlos entre sus colaboradores y tuvo que limitarse a publicar algunas reseñas y aceptar algunos autores y obras concretos.⁶⁶ La revista perdía así el rumbo de los nuevos tiempos, pero es necesario destacar que

⁶⁶ Eduardo González Lanuza escribe una nota sobre Gabriel García Márquez en la que manifiesta su entusiasmo pero, a su vez, reconoce su desconocimiento del autor colombiano. “*Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez”, *Sur*, nº 307, julio-agosto de 1967.

aunque *Sur* no publicara a los autores del *boom* sí influyó decisivamente en ellos. Así lo afirman Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes. Los escritores latinoamericanos se familiarizaron a través de la editorial de *Sur* con tendencias literarias que fueron claves en el desarrollo de su literatura.

El acontecimiento literario que supuso el reconocimiento internacional de la literatura hispanoamericana no fue seguido por *Sur*; sino que hay que buscarlo en las actividades y publicaciones organizadas por la *Casa de las Américas* o en *Mundo Nuevo*, la revista que Emir Rodríguez Monegal editaba en París. La primera quiere ser la conciencia revolucionaria de Hispanoamérica; y *Mundo Nuevo*, más alejada del compromiso político, publica las obras más importantes de la literatura extranjera y latinoamericana.⁶⁷

La revolución cubana fue precisamente el motivo que propició la salida de José Bianco de la revista después de que éste fue invitado a Cuba a formar parte de un concurso literario en la Casa de las Américas. Aunque José Bianco se preocupó por asegurar que visitaba Cuba a título personal y en ningún caso como miembro de la revista *Sur*, Victoria Ocampo publicó una nota en la que rechazaba esta visita y reiteraba que su revista no tenía nada que ver con ella. Bianco presentó su renuncia al cargo de jefe de redacción dejando a la revista sin nadie encargado de actualizar las tendencias y equilibrar las posturas. El mismo Bianco habla de la desconfianza que había surgido entre la directora y él durante los momentos previos al rompimiento final: “Victoria había comenzado a leer los originales de *Sur*, cosa que hasta entonces no había hecho. Y me di cuenta de que empezaba a tener cierta desconfianza de mí, porque yo por aquel entonces –porque entonces era otra cosa, ciertamente– era partidario de Fidel Castro”.⁶⁸

⁶⁷ John King, op. cit., pág. 230.

⁶⁸ “José Bianco en Madrid”, entrevista con Luis Antonio de Villena, *Ínsula*, número 460, marzo de 1985, página 11.

En otra entrevista habla de los motivos de su renuncia y del distanciamiento posterior con Victoria Ocampo:

Yo había sido invitado a Cuba por la Casa de las Américas para ser jurado de la novela en su segundo concurso literario. Victoria quería que publicara una aclaración donde constara el carácter personal de esa invitación. Me lo mandó decir desde Mar de Plata, a último momento. Me negué porque consideraba que la aclaración era innecesaria. Entonces ella hizo aparecer la declaración en *Sur*, y yo renuncié. Durante dos años estuvimos distanciados; después, cuando mi madre se enfermó, Victoria me mandó un telegrama y cambiamos unas cartas muy afectuosas. Cuando se murió una hermana de Victoria, reanudamos nuestra amistad.⁶⁹

Los integrantes más jóvenes como María Luisa Bastos, Juan José Hernández, Beatriz Guido, Sylvia Molloy y Edgardo Cozarinski intentaron que la revista asimilase las nuevas tendencias y se apartase de su obsoleta función de brújula del buen gusto. Otras revistas observaban la literatura con un mayor rigor crítico e instituciones como la fundación cultural de la familia Di Tella parecían apartarse del elitismo y constituirse como grupos más modernos y capaces de superar la vieja oposición entre la modernidad y la tradición. Así, *Sur* cada vez quedaba más anclada en el anacronismo y los esfuerzos de los jóvenes escritores no pudieron evitar la decadencia.

María Luisa Bastos ocupó el cargo de José Bianco durante unos años y posteriormente fue reemplazada por Enrique Pezzoni, quien intentó la tarea de la modernización de la revista incluyendo a autores latinoamericanos más actuales. Octavio Paz no se apartó de *Sur* durante este período, José Donoso, Virgilio Piñera y Augusto Roa Bastos se instalaron varios años en Buenos Aires y estuvieron vinculados en diferente medida a la revista. El número 293 de marzo-abril de 1965 presenta una selección de ensayos que pretende analizar los acontecimientos históricos y culturales de Hispanoamérica. Se publicaron también notas sobre Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante,

⁶⁹ José Bianco: "Testigo y creador", en *Ficción y reflexión*, pág. 384.

Cesar Vallejo y Horacio Quiroga. El esfuerzo realizado no fue suficiente y las ausencias son demasiado numerosas; Cortázar no está presente en los sesenta y no aparecen en *Sur* Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Juan Rulfo o Juan Carlos Onetti, entre otros.

La dificultad para asimilarse a las nuevas circunstancias expuestas y los problemas económicos hicieron que *Sur* se volviera hacia el pasado y realizara varias antologías de sus publicaciones más importantes y números especiales dedicados a autores y a distintos países. *Sur* se suspende con la publicación del número 325 de julio-agosto de 1970, pero vuelve a reaparecer con el número especial 326 dedicado a la mujer y se anuncia como bianual. Este es el último número en vida de Victoria Ocampo, los posteriores son antologías que vuelven sobre la historia de la revista. Mariano Plotkin señala en un artículo que podemos encontrar similitudes entre *Sur* y la revista de Beatriz Sarlo y sus colaboradores, *Punto de Vista*, que, además, abunda en artículos sobre *Sur*. Por supuesto, el proyecto ha sido modernizado pero la idea de reconstruir el campo intelectual devastado, en este caso, por la dictadura, tiene puntos en común con la vocación de la mítica revista de Victoria Ocampo.⁷⁰

En conclusión, podemos afirmar que *Sur* es una de las revistas más importantes e influyentes de Hispanoamérica durante un extenso período del siglo XX, a pesar de las críticas recibidas, de la ausencia de determinados autores y de su incapacidad final para asimilarse a los nuevos tiempos. Pero, sin duda, es el marco en el que se desarrolla la literatura que nos ocupa y el nexo de unión entre los autores estudiados.

⁷⁰ Mariano Plotkin: “Aprendiendo a entender: Victoria Ocampo y su descubrimiento de los Estados Unidos”, op. cit., pág. 588.

Capítulo 3. El desarrollo de la literatura fantástica

3.1. Poéticas de la fantasía

El ámbito de la literatura fantástica es uno de los más visitados por la crítica literaria; a pesar de lo cual, o quizá precisamente por ello, no disponemos de una definición instituida de lo fantástico. Son muchos los elementos involucrados en la narración fantástica, y la crítica ha elaborado múltiples definiciones, clasificaciones y discursos para organizarlos. El género fantástico ha sido calificado por algunos autores, como Tzvetan Todorov, como un género siempre evanescente y escurridizo; de ahí la dificultad para su definición. A continuación presentamos algunas de las ideas más importantes que se han desarrollado acerca de la narración fantástica con el fin de enmarcar la reflexión posterior.

El origen de la literatura fantástica está en el siglo XVIII; nace con la novela gótica y alcanza su plenitud en el Romanticismo. Durante la Ilustración se produce un cambio en la relación de los hombres con lo sobrenatural, ya que hasta entonces los elementos sobrenaturales no representaban una amenaza en las expectativas de los lectores. El hombre de la Ilustración deja de creer en la existencia de los fenómenos sobrenaturales, se rechaza la superstición y la religión pierde crédito frente a la razón y la ciencia. Así, la

irracionalidad queda en libertad para el ámbito de la literatura y lo desconocido se traslada al ámbito de la ficción.⁷¹ El Romanticismo indaga en lo irracional, la intuición y la imaginación, y es el momento propicio para el desarrollo de lo fantástico ya iniciado en la novela gótica. Posteriormente, al tiempo que se desarrollan las corrientes realistas y naturalistas, florece una tendencia literaria de corte antirrealista que se opone al exceso del racionalismo que muestra cómo el miedo sobrevive en la conciencia colectiva a pesar de las transformaciones en las estructuras sociales y de pensamiento.

La aparición de un elemento sobrenatural es una condición necesaria para que podamos considerar que un texto pertenece al género fantástico. Ahora bien, la sola presencia de un elemento sobrenatural no constituye una narración fantástica. Esta narración fantástica debe crear un espacio reconocible para los lectores que sea asaltado por un fenómeno que altera esa estabilidad; es decir, el elemento sobrenatural debe suponer una amenaza o sobresalto para la realidad de los lectores. El relato fantástico no pretende tanto la evasión del lector como la interrogación acerca de la seguridad frente al mundo real; el lector debe plantearse dudas y sentir lo que algunos autores llaman inquietante extrañeza.

La literatura maravillosa muestra lo sobrenatural no como una amenaza sino como algo natural en espacios diferentes a aquellos en los que se desarrolla la vida de los lectores; de manera que no se produce ninguna vacilación o interrogación sobre la realidad. Los mundos maravillosos totalmente inventados se rigen por un criterio diferente de lo posible o lo verosímil; no se plantean la realidad de encantamientos o milagros, que son aceptados con naturalidad por formar parte de los parámetros del espacio creado. Los mundos de *El señor de los anillos* de Tolkien, *Olvidado rey Gudú* de Ana María Matute o *La historia interminable* de Ende son ejemplos de espacios maravillosos, totalmente alejados del mundo real con el que no tienen

⁷¹ David Roas: “La amenaza de lo fantástico”, págs. 21-22, en Roas, David (comp.): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001.

interferencia alguna. De igual forma funcionan los libros de caballerías, los cuentos de hadas, las obras religiosas y los textos de interpretación alegórica; el pacto de ficcionalidad hace que los lectores no se cuestionen la realidad de lo que se cuenta y tampoco existe ningún cuestionamiento dentro del texto.

Es necesario explicar en este punto los conceptos de lo real maravilloso y el realismo mágico que tantas controversias han suscitado en relación a lo fantástico. El origen del realismo mágico y de lo real maravilloso está en la vanguardia hispanoamericana, en las concomitancias descubiertas por Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias entre la vanguardia europea y americana y sus propias culturas ancestrales que observan impregnadas de elementos maravillosos. Lo real maravilloso es un término atemporal acuñado por Carpentier que se refiere al ambiente mágico de aquellas zonas de América Latina en las que la cultura tiene fuertes raíces indígenas o africanas.

Teodosio Fernández establece los fundamentos de estas corrientes en la intención de la vanguardia de descubrir América con una mirada ingenua y nueva, en su artículo “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”:

En cualquier caso, lo que parece fuera de discusión es que lo real maravilloso americano y el realismo mágico son una consecuencia de los planteamientos aportados por la vanguardia en los años veinte, y de la idea de América que desarrollaron. La pretensión de ver el mundo con ojos nuevos exigió que se viese como si acabase de surgir de la nada –como en una primicial floración, según escribió Borges en una de sus proclamas ultraístas–, y nada más adecuado al respecto que una América joven o niña observada por un Occidente que se decía en decadencia y se mostraba ávido de maravilla, como prueba un arte que entonces extendía sus dominios al ámbito de lo irracional, a los misterios del sueño y del subconsciente.⁷²

⁷² Teodosio Fernández: “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”, págs. 37-47, pág. 41, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Ediciones Siruela, Madrid, 1991.

El concepto de realismo mágico fue elaborado por el crítico de arte Franz Roh para hablar de la pintura postimpresionista y fue divulgado por Massimo Botempelli; Arturo Uslar Pietri llamó realismo mágico a lo misterioso de algunos cuentos venezolanos y Miguel Ángel Asturias lo usó para definir la recreación de la visión mítica de la realidad y de la tradición cultural indígena. El realismo mágico es la tendencia artística que entrelaza la realidad y la fantasía incorporando a la realidad cotidiana elementos míticos, maravillosos, legendarios y simbólicos; consiste en la presentación objetiva, estética y precisa de la realidad cotidiana con algún elemento inesperado e improbable cuyo conjunto deja al lector desconcertado y maravillado.

Respuesta literaria a una determinada visión de América; esta visión está integrada en la creencia de que existen formas de pensamiento distintas a la lógica o al racionalismo, que tienen que ver con lo mágico y lo sobrenatural. “En el mundo americano lo extraordinario deja de serlo, de modo que la literatura del realismo mágico sería un testimonio fiel (realista) de lo real maravilloso de América.”⁷³ Así, la relación de la literatura fantástica y el realismo mágico deja de ser confusa y se explican sus diferencias, los objetivos deseados son distintos; el realismo mágico no busca causar temor o inestabilidad en el lector o provocar el escándalo de la razón.

Ahora bien, Teodosio Fernández propone relacionar el realismo mágico con los límites del racionalismo o del irracionalismo y con el cuestionamiento de la forma de ver el mundo en la cultura occidental. Afirma también que proponer una realidad maravillosa como hacía Carpentier, no es tan diferente de crearla extraña, como Todorov deriva de los relatos de Kafka. Del mismo modo, Enrique Anderson Imbert propone el realismo mágico como una categoría en la que el narrador, en vez de presentar la magia o lo sobrenatural como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica. Así,

⁷³ *Ibidem*, pág. 42.

el realismo mágico se asombra del mundo y crea la ilusión de irrealidad para perturbar al lector provocando sentimientos de extrañeza.⁷⁴

En 1970 Tzvetan Todorov publica *Introducción a la literatura fantástica*, que constituye uno de los pilares fundamentales de las teorías acerca de la literatura fantástica. La teoría de Todorov es el punto de partida de muchos estudios posteriores que la remozan o rebaten, así como también son fundamentales las nociones de vacilación y ambigüedad desarrolladas en ella. El elemento fundamental que constituye el efecto fantástico, para Todorov, es la vacilación, la duda suscitada entre distintas interpretaciones del relato en el lector. Se plantean en la obra tres exigencias para la existencia del género:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse.⁷⁵

La vacilación del lector es la primera condición de lo fantástico. Frente al elemento sobrenatural integrado en el mundo de personas reales, el lector debe dudar entre la explicación racional y la explicación sobrenatural. El relato fantástico se construye mediante técnicas realistas; puesto que se ambienta en realidades lo más cotidianas posibles, el narrador describe un

⁷⁴ Enrique Anderson Imbert: “El realismo mágico en la ficción hispanoamericana”, *El realismo mágico y otros ensayos*, Monte Ávila, Caracas, 1991, págs. 11-23.

⁷⁵ Tzvetan Todorov: *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones de Coyoacán, México, 1994, op. cit., pág. 40.

mundo semejante al del lector; además, no existe un lenguaje fantástico, sino técnicas para conseguir el extrañamiento y la desrealización.

La segunda condición no es tan importante como las otras dos; la vacilación puede ser sentida también por un personaje y así se produce la identificación entre éste y el lector. La tercera condición requiere que el lector adopte una determinada posición; lo fantástico se da en el tiempo de la incertidumbre, ya que si el lector se decide entre alguna explicación, se abandona el género fantástico para entrar en lo extraño o lo maravilloso. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres vivos.⁷⁶ Lo fantástico puro está en la línea que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso.

Ana María Barrenechea parte del estudio de Todorov para expresar su disconformidad con algunas de sus soluciones. Como ya se ha visto, en la obra de Todorov es fundamental que el lector se interrogue sobre la naturaleza de los acontecimientos narrados. De este criterio surge la división entre lo extraordinario, lo fantástico y lo maravilloso, frente a la cual Barrenechea propone otra clasificación tripartita basada en la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios, y la problematización o no problematización de este contraste.⁷⁷ La literatura fantástica sería aquella que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Es decir, Barrenechea presenta la confrontación problemática de la convivencia entre hechos normales y a-normales, reales e irreales como rasgo primordial de lo fantástico que lo separa de lo maravilloso y lo posible; y no la duda acerca de la naturaleza de los hechos como desarrolló Todorov.

⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 34.

⁷⁷ Ana María Barrenechea: "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 80, Pittsburgh, julio-septiembre de 1972, págs. 391-403, pág. 392-293. Recogido posteriormente en su libro *Textos hispanoamericanos de Sarmiento a Sarduy*, Monte Ávila, Caracas, 1978.

A la clasificación de Todorov en fantástico / maravilloso / extraordinario le encontramos el inconveniente menor de no ser exhaustiva (lo cual podría obviarse), porque no menciona una categoría que pueda incluir los relatos de lo normal, lo real, lo natural. Pero sobre todo resulta insatisfactoria por estar basada en la oposición de rasgos duda / disipación de la duda, que los mismos cultores del género no encuentran esencial. Un gran sector de obras contemporáneas no se plantea siquiera la duda y ellos admiten desde la primera línea el orden de lo sobrenatural, sin por eso permitir que se las clasifique como maravillosas.⁷⁸

Barrenechea destaca que según las condiciones impuestas por Todorov quedan eliminadas del género fantástico un gran número de obras importantes y lo fantástico queda reducido a un período muy breve en el que se da lo fantástico puro. La propuesta que la autora presenta resuelve la inestabilidad de la desarrollada por Todorov y abarca un mayor número de obras. Así mismo, Todorov afirma que la literatura fantástica ha sido reemplazada por el psicoanálisis en el siglo XX y ha perdido su función, ya que los antiguos temas tabú que implicaban una transgresión pertenecerían ya a otro ámbito. Acerca de esta idea, Ana María Barrenechea comenta que, si bien el ámbito de lo desconocido se reduce cada vez más debido a la ciencia, el miedo a la muerte continuará alimentando la posibilidad de imaginaciones fantásticas.⁷⁹

La realidad del siglo XX no es inmutable sino muy compleja, por lo cual la transgresión tampoco es posible. Lo fantástico o extraño es la norma y no la excepción; Todorov toma como ejemplo *La metamorfosis* de Kafka en la que se describe un fenómeno sobrenatural, la transformación de Gregorio Samsa en un insecto, sin que esto provoque confusión ni asombro en el narrador o en los personajes. El mundo descrito por Kafka es tan extraño como la misma metamorfosis y supone una nueva forma de cultivar el género fantástico. Ahora bien, el hecho de que los personajes no se cuestionen los hechos no significa que no lo haga el lector.

⁷⁸ Ibídem, pág. 395.

⁷⁹ Ibídem, pág. 402.

Rosalba Campra incide en la importancia de los silencios en la literatura fantástica.⁸⁰ Además, comenta la paradoja de los relatos fantásticos, que como toda ficción exigen la suspensión de la incredulidad, pero que a la vez quieren suscitar la duda sobre los hechos que se narran. El lector experimenta determinados silencios como una carencia pero su naturaleza es precisamente el hecho de que no pueden ser llenados. Por lo general, el narrador de un relato concede mayor importancia a lo expresado que a lo omitido cuando selecciona el material. “En lo fantástico, en cambio, el silencio dibuja espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos.”⁸¹ Por lo general, en lo fantástico puro no existe una interpretación unívoca, las preguntas no obtienen respuestas y el lector debe aceptar la falta de resolución.

Irene Bessière considera que la narración fantástica no constituye un género, sino que supone una lógica narrativa formal y temática. El relato fantástico utiliza las formas de entendimiento que definen los dominios de lo natural, real y trivial y lo sobrenatural y extraño para confrontar los elementos de una civilización. Así, la narración fantástica es la formulación estética de las interrelaciones entre el mundo real y la imaginación colectiva de una determinada sociedad; supone la presentación de los debates intelectuales sobre las creencias y las convicciones, lo real y lo surreal, que varía según las épocas.⁸²

La ficción fantástica fabrica otro mundo, confirma una realidad distinta o una recreación de lo real en la que se ejerce la autonomía del lenguaje. El discurso de la narración fantástica es una deconstrucción del registro de datos objetivos; ya que lo fantástico existe gracias a la “evocación y perversión” de las opiniones sobre lo real y lo anormal. Según Bessière, la singularidad de la

⁸⁰ Rosalba Campra: “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, págs. 49-73, en Enriqueta Morillas Ventura, op. cit.

⁸¹ *Ibidem*, pág. 52.

⁸² Irene Bessière: *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, París, 1974.

ficción fantástica es el cuestionamiento que se provoca sobre la validez de las leyes y normas; esto es, el planteamiento de la arbitrariedad de la realidad y la razón. Así, el relato fantástico, contradictorio y ambiguo, presenta la arbitrariedad de la razón y provoca la perplejidad mediante un discurso basado en la paradoja. Si para Todorov lo fantástico se basa en el juego de oposiciones, para Bessière es el espacio en el que se neutralizan estas dualidades. El relato fantástico, y su carácter paradójico, muestra la perplejidad esencial del ser humano y la arbitrariedad de la razón. Muestra, además, la problematicidad de la cultura y simboliza el debate intelectual de cada período.

Es necesaria la relación de lo fantástico con el contexto sociocultural ya que necesitamos contrastar el hecho sobrenatural con nuestra concepción de lo real y esta concepción siempre dependerá del modelo cultural. Resulta inevitable poner en contacto el relato fantástico con el mundo extratextual; así, lo fantástico depende en buena medida de aquello que consideremos real. No obstante, críticos como Harry Belevan consideran que lo fantástico es una cualidad inmanente de los textos. Para éste, lo fantástico se suscita en el interior del relato, mediante la dialéctica entre realidad y desrealidad. Se trata, así, de una esencia inmutable del texto y no de una categoría literaria.⁸³

Ahora bien, entendemos que el relato fantástico, como apropiación estética y metáfora de la realidad, se apoya en factores culturales, ideológicos y estéticos. Así mismo, se sirve del desajuste entre lo representado y la realidad sancionada como válida. Irmtrud König afirma que lo fantástico es “un principio estético que se manifiesta en variantes específicas cuyos rasgos diferenciales se fijan de acuerdo a la sensibilidad estética y la visión del mundo de cada época histórico cultural”.⁸⁴

⁸³ Harry Belevan: *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, Barcelona, 1976.

⁸⁴ Irmtrud König: *La formación de la narrativa fantástica en la época moderna*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York, 1984, pág. 37.

En una línea de pensamiento cercana a la de Bessière encontramos la obra crítica de Rosemary Jackson, que incide en la función subversiva de la literatura fantástica.⁸⁵ La subversión se lleva a cabo en el plano semántico y en el nivel lingüístico, ya que manifiesta las complejas relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad al intentar representar lo inefable. Así, lo fantástico es un lenguaje del inconsciente y una forma de oposición social a la ideología dominante. La fantasía ha constituido tradicionalmente la vertiente oculta de la cultura y ha sido relegada a los márgenes en los que ha permanecido silenciada y asociada a lo irracional. Por ello, lo fantástico socava los pilares de la sociedad por su resistencia a las estructuras categóricas y por el cuestionamiento de la significación dominante:

Los temas fantásticos en la literatura giran en torno al problema de hacer visible lo invisible y de articular lo inefable. La fantasía establece o descubre una ausencia de distinciones separadoras, violando la perspectiva normal de sentido común que representa la realidad como constituida por unidades discretas y conectadas. La fantasía se preocupa por los límites, por las categorías que limitan y por su disolución proyectada. Subvierte las asunciones filosóficas dominantes que mantienen como realidad una entidad coherente vista desde un ángulo estrecho que Bajtín denominó monológico. Sería imposible llegar a una lista detallada de las variadas características semánticas de lo fantástico, pero es posible ver sus elementos temáticos como derivados de una misma fuente: una disolución de categorías delimitadoras, la puesta en relieve de esos espacios que se esconden en la oscuridad al colocar y nombrar la realidad por medio de estructuras cronológicas temporales y de una organización espacial tridimensional.⁸⁶

La obra crítica de Roger Caillois es también clave en el estudio de la narración fantástica; coincide en lo fundamental con las ideas desarrolladas por Todorov y Louis Vax.⁸⁷ Para este último, lo fantástico exige la irrupción

⁸⁵ Rosemary Jackson: *Fantasy. The literature of subversion*, Routledge, London, 2003.

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 48.

⁸⁷ Louis Vax: *Arte y literatura fantásticas*, Eudeba, Buenos Aires, 1965.

de un elemento sobrenatural en un mundo gobernado por la razón y, como Todorov, considera fundamental la indecisión ante el acontecimiento que entra en conflicto con el orden establecido. Roger Caillois⁸⁸ considera que el universo maravilloso de las hadas se añade al mundo real sin atender contra su coherencia, lo sobrenatural no viola la regularidad sino que forma parte del orden establecido. Por el contrario, lo fantástico manifiesta un escándalo, una irrupción insoportable en el mundo real; la agresión quiebra la estabilidad de un mundo supuesto inmutable. Lo fantástico presenta la solidez del orden en el mundo real pero para quebrarlo de manera más brusca. La misma idea de irrupción o escándalo es desarrollada por Rosalba Campra; para esta autora, la transgresión es la esencia de lo fantástico.

Ahora bien, lo fantástico se sitúa en el espacio de la ficción más pura, no tiene como finalidad acreditar la existencia de un mundo oculto, sino que se trata de un juego con el miedo y el terror. Este juego sólo puede darse en un mundo sometido a la causalidad de la razón, ya que sólo una cultura que ha asimilado la concepción de un orden constante e inmutable ha podido generar una forma de imaginación que encuentra placer en agredirlo. El mundo de las hadas, según Caillois, en la actualidad ha sido sustituido por la ciencia ficción.

Víctor Bravo, en su obra *Los poderes de la ficción*, recoge fundamentalmente las ideas de Caillois y Vax, además de las reflexiones de Freud sobre lo siniestro, que ya se encontraban en la obra de Todorov. Bravo considera que “la producción de lo narrativo supone la puesta en escena de dos ámbitos (la ficción respecto a la realidad, o sus correlatos: el sueño respecto a la vigilia, el Doble respecto al Yo, etc) y un límite, que las separa e interrelaciona; la producción de lo fantástico supone la transgresión de ese límite.”⁸⁹ Quizá la aportación de Bravo al conjunto de los estudios sobre lo

⁸⁸ Roger Caillois: *Imágenes, imágenes...* (*Sobre los poderes de la imaginación*), Editorial Edhasa en colaboración con Editorial Sudamericana, Barcelona, 1970.

⁸⁹ Víctor Bravo: *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, Monte Ávila, Caracas, 1985, pág. 47.

fantástico sea la relación que establece con la alteridad. A saber, la literatura supone siempre la puesta en escena de la alteridad; lo literario se subordina o se aparta de la realidad para reproducirla o para interrogarse sobre ella. La literatura fantástica es uno de los territorios donde más claramente se manifiesta la alteridad; la presencia de dos ámbitos distintos pero relacionados supone un límite que separa sus territorios y que se convierte en el elemento primordial.⁹⁰

Lo fantástico se centra en el drama cultural que supone reducir lo irreductible; la alteridad parece ser insoportable, frente al sosiego que supone la identidad. Así, el relato fantástico se genera como la transgresión del límite que separa dos ámbitos y este quebrantamiento se vincula a la expresión del mal, de lo siniestro y a la escenificación del cuestionamiento de toda expectativa racional de tiempo, espacio o causalidad. La literatura fantástica es una manifestación de la esencia misma de la ficción por ser el límite el interrogante central:

La noción de límite es el eje de la alteridad. Cuando el límite se transgrede y un ámbito irrumpe en el otro estamos en presencia de lo fantástico; cuando el límite transgredido es restituido y los ámbitos son de nuevo separados, lo fantástico se reduce y estamos en presencia de un discurso que supera, a través de la razón, lo equívoco, o, acumulando certezas frente a la irrupción de lo otro, da origen a lo policiaco o a la ciencia ficción.

Cuando el límite persiste y un ámbito otro se pone en escena sin atender a las verosimilitudes de las certezas de lo real, y sin penetrar estas certezas y cuestionarlas, cuando el límite persiste deslindando el ámbito otro del ámbito real, estamos en presencia de lo maravilloso.⁹¹

Julia Barella resume en un interesante artículo algunas de las ideas expuestas en las páginas anteriores. “La narración fantástica nos presenta lo

⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 39.

⁹¹ Víctor Bravo: *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, Universidad Autónoma de México, México, D. F., 1988, pág. 253.

inexplicable y contradictorio de la realidad; el orden establecido quedará en entredicho al entrar en juego un fenómeno que se sale de sus reglas. [...] La literatura fantástica se convierte en una forma de experimentar la realidad humana y de trascenderla, mostrándonos al mismo tiempo un camino para poder soportar y superar esa realidad.”⁹² Esto es, la literatura fantástica es subversiva porque establece relaciones nuevas entre los elementos y ofrece nuevas lecturas de la realidad.

La narración fantástica evoluciona entrando el siglo XX hacia una nueva manera de cultivar lo fantástico. Los relatos de Kafka son, como ya hemos visto, diferentes de lo fantástico puro, como también lo son las obras de autores tan fundamentales como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. La literatura fantástica contemporánea está integrada en una nueva visión de la realidad; el mundo es algo indescifrable y es imposible presentar esa realidad inmutable y ese orden perfecto del que hablaba Roger Caillois que será después devastado. Lo fantástico plantea la falta de validez de lo racional, la posibilidad de una realidad oculta y la incertidumbre ante esa posibilidad; la narración fantástica contemporánea parte de una realidad que no es unívoca, de un mundo real muy difícil de comprender. La realidad es extraña a priori, de manera que la transgresión ya no es posible. La irrupción de lo anormal en el mundo real postula ahora la anormalidad de la realidad, lo que también puede suponer una fuerte impresión para el lector. Borges parte de la idea de que los esfuerzos por comprender el mundo no son sino la recreación de una nueva realidad comprensible para los hombres debido a la imposibilidad de conocer el mundo. La realidad es una construcción ficticia basada en la razón y en categorías inmutables generada por el hombre para su propia estabilidad.

⁹² Julia Barella: “La literatura fantástica en España”, pág. 14, en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, números 154/155 dedicado especialmente a la Literatura fantástica, Barcelona, 1994.

Esta nueva forma de cultivar el género fantástico ha sido denominada con éxito por Jaime Alazraki como literatura neofantástica.⁹³ Este crítico se basa en el hecho de que las narraciones de Kafka, Borges o Cortázar prescinden a menudo de elementos como el miedo, el horror e incluso la vacilación entre lo real y lo sobrenatural. Alazraki expone las diferencias entre lo fantástico tradicional propio del siglo XIX y la narración fantástica contemporánea y se apoya en numerosos textos de Julio Cortázar en los que el autor argentino muestra su escepticismo acerca de que la misma denominación de literatura fantástica abarque sus propios relatos, los de Lovecraft, Poe y Maupassant. El arte contemporáneo se cuestiona radicalmente los códigos culturales anteriores y, por ello, la utilización de los datos y parámetros culturales es cada vez más heterogénea y las relaciones textuales y extratextuales menos localizables y reconocibles. La literatura fantástica contemporánea tiende mucho más a la ambigüedad y a la indeterminación y rechaza las normas que configuran de manera unívoca la realidad.

Según Alazraki, los relatos neofantásticos se diferencian de los relatos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*:

Por su visión, porque si lo fantástico asume la solidez del mundo real –aunque para poder mejor devastarlo, como decía Caillois–, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una fisura o rajadura en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es –como decía Johnny Carter en “El perseguidor”– una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad. [...] En lo que toca a la intención, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico. Ni “La Biblioteca de Babel”, ni “La metamorfosis” ni “Bestiario”

⁹³ Jaime Alazraki: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983.

nos producen miedo o temor. Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.⁹⁴

La concepción de la realidad es, por tanto, la diferencia fundamental entre los relatos neofantásticos y sus antecesores. Lo fantástico nuevo es una alternativa para reinventar el mundo que no busca sacudir al lector mediante el miedo sino que propone la trasgresión como la revelación de un orden nuevo:

Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo neofantástico.⁹⁵

La ausencia del miedo o el terror es una consecuencia de esa diferente concepción de la realidad; ya que la rajadura en la realidad no es tan perturbadora porque la realidad no era sólida e inmutable. En cuanto al *modus operandi*, el relato neofantástico prescinde de los elementos que Alazraki denomina “bastidores y utilería” que contribuye a la atmósfera previa a la rajadura final. El relato neofantástico nos introduce desde las primeras líneas el elemento fantástico sin ninguna progresión.

La literatura fantástica se desarrolla con mayor fuerza en el Romanticismo y sirve, según Julia Barella, de arma contra el escepticismo

⁹⁴ Jaime Alazraki: ¿Qué es lo neofantástico?, págs. 266-282, en David (comp.): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001. Texto publicado en *Mester*, vol. XIX, número 2, 1990, págs. 276-277.

⁹⁵ Jaime Alazraki: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, op. cit., pág. 28.

racional;⁹⁶ la duda responde al espíritu de la época en la que los escritores quieren diferenciarse del racionalismo. El relato neofantástico; por el contrario, se ve afectado por las guerras mundiales, la vanguardia, el psicoanálisis y el surrealismo, entre otros movimientos. En última instancia, podemos afirmar que el relato fantástico contemporáneo busca explorar el misterio que es el ser humano y su condición en el mundo.

3. 2. El desarrollo de la literatura fantástica en el entorno de *Sur*

La literatura fantástica en Hispanoamérica tiene mayor presencia en las culturas de raíces más urbanas y que han recibido un mayor número de influencias derivadas de la inmigración, que en los países donde la presencia indígena es mayor o allí donde la influencia hispánica es todavía importante. Ana María Barrenechea afirma que la literatura fantástica argentina es una de las más ricas dentro de las de habla española, quizá uno de los motivos sea que “Argentina es el país americano más abierto a las influencias extranjeras, donde una de las características nacionales es la posibilidad de no encerrarse en lo nacional, de interesarse por las manifestaciones de otros países y elaborarlas luego personalmente”.⁹⁷ Ernesto Sábato en su novela *Sobre héroes y tumbas* atribuye ese interés de los rioplatenses hacia la literatura fantástica a su “propensión hacia lo metafísico”.

Siguiendo una estela que se inicia en el siglo XIX con nombres como Juana Manuela Gorriti y Eduardo L. Holmberg, y que continúa con la obra de Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga, entre otros, lo fantástico cobra auge a lo largo de la década de 1930 en la obra de autores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. En la década siguiente, un grupo más

⁹⁶ Julia Barella, op. cit., pág. 17.

⁹⁷ Ana María Barrenechea y Enma Susana Speratti Piñero: *La literatura fantástica en Argentina*, Imprenta Universitaria, México, 1957, pág. 9.

nutrido de escritores, casi todos vinculados a la revista *Sur*, se interesan por la literatura fantástica. Así, junto a Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, desarrollan sus relatos Santiago Dabove, Manuel Peyrou, Juan Rodolfo Wilcock, Enrique Anderson Imbert y José Bianco. Encontramos dos factores determinantes para el desarrollo de este grupo dentro de *Sur*; por un lado, la influencia cada vez mayor de todo lo que Borges publica a partir de estas fechas y; por otro, el hecho de que José Bianco se haga cargo de la redacción de la revista desde 1938 y seleccione las publicaciones de todos estos escritores. Bianco sirve de aglutinante en este momento de desarrollo de la literatura fantástica. Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares publican en *Sur* sus mejores textos desde que Bianco se ocupa de la selección. Además, Roger Caillois, teórico de la literatura fantástica, se encuentra entre los colaboradores de *Sur*.

La guerra en Europa obstaculizó la llegada de contribuciones extranjeras a *Sur*, lo que provocó un aumento de las colaboraciones nacionales. En este período predomina la literatura de creación argentina, y Borges es el autor más dinámico y original. José Bianco ha señalado en alguna ocasión que las colaboraciones de Borges justificaban por sí mismas cada número de la revista. En el interior de *Sur* se constituyen dos polos opuestos en las propuestas literarias; esto es, la línea moral, ética y espiritual de Eduardo Mallea y el proyecto de Borges y su grupo, que difiere profundamente de los supuestos de Mallea. Mallea representa una poética literaria contraria a Borges en la que la estética deja paso a la ética.⁹⁸ El modelo literario de Mallea es el paradigma canónico en *Sur* durante los años treinta y convive con el desarrollo del criollismo urbano de Borges. Mallea está presente en las páginas principales de la revista desde el número 2, en el que aparece el relato “Sumersión”,⁹⁹ en el cual ya está el germen de la América invisible. Buenos Aires y un tremendo silencio humano son los

⁹⁸ Nora Pasternac: *Sur, una revista en la tormenta. Los años de formación. 1931-1944*, Paradiso, Buenos Aires, 2002, págs. 207-208.

⁹⁹ Eduardo Mallea: “Sumersión”, *Sur*, n° 2, otoño de 1931, págs. 86-133.

protagonistas de la historia. En el número 9,¹⁰⁰ se publica “Suerte de Jacobo Uber”, que, junto con el anterior, integran *La ciudad junto al río inmóvil*. Jacobo Uber piensa en el suicidio y se encuentra aquejado de una enfermedad del alma; esta dolencia parece atormentar a todos los personajes de Mallea, que viven instalados en una angustia que no pueden superar debido a la imposibilidad de comunicación. La literatura de Mallea pretende ser una respuesta al conflicto de la inmadurez argentina y el método es el análisis de interioridades y de almas.

John King también se refiere en su importante estudio sobre la revista *Sur* a estas dos tendencias, que mostraban el “rompimiento entre los intereses de Borges y los de Mallea”.¹⁰¹ Estos autores son prácticamente de la misma edad, pero Mallea es ya un maestro consagrado a quien sus contemporáneos apenas cuestionan, es el autor argentino que tiene una mayor relevancia durante los primeros años de *Sur* y quien está más cerca de los gustos e intereses de Victoria Ocampo. Borges integra el Consejo de Redacción pero representa una excentricidad en *Sur* hasta 1935, algo que podemos comprobar en el hecho de que sus textos aparecen en la sección “Notas” y sólo un ensayo sobre *Martín Fierro* aparece en el cuerpo principal de la revista. Deducimos, entonces, que el proyecto de Borges y su grupo representa en principio una línea marginal. Ahora bien, durante los últimos años de la década del treinta y los años cuarenta y siempre bajo el criterio seleccionador de José Bianco, los trabajos de Borges van ocupando espacios más importantes en las secciones centrales y se va desarrollando un proceso de sustitución del paradigma malleano por la práctica narrativa del grupo de Borges y el mismo Bianco.

Adolfo Bioy Casares, en sus memorias, aporta algún testimonio de estas diferencias de criterio entre el grupo que integraban y el espacio canónico de la revista encabezado por la directora; afirma que no se sintió

¹⁰⁰ *Sur*, julio de 1934, págs. 69-112.

¹⁰¹ John King, op. cit., pág. 74.

cómodo entre los miembros de *Sur* y que las diferencias entre gustos literarios eran importantes:

Para mí las disidencias con Victoria y el grupo *Sur* resultaban casi insalvables. Yo era por entonces un escritor joven, inmaduro, desconocido, que escribía mal y que por timidez no hablaba de manera cortés, matizada y persuasiva. Callaba, juntaba rabia. Reputaba una aberración el exaltar a los escritores que mencioné y olvidar, mejor dicho ignorar, a Wells, a Shaw, a Kipling, a Chesterton, a George Moore, a Conrad... Con relación a nuestra literatura y a la española también divergíamos. Para la gente de *Sur*, Borges era un *enfant terrible*, Wilcock un majadero, Ortega y Gasset escribía mejor que nadie y el pobre Erro era un pensador sólido.

Yo pensaba que en *Sur* se guiaban por los nombres prestigiosos, aceptados entre los *high brow*, la gente “bien” de la literatura, “bien” no por nacimiento o por dinero, sino por la aceptación entre los intelectuales. Pensé que allá prefería ese criterio al personal, que hubieran tenido si realmente les gustaran los libros.¹⁰²

Jorge Warley también considera que Borges y Mallea son los representantes de dos momentos diferentes del campo intelectual y de las tendencias dentro de *Sur*.¹⁰³ Borges se plantea cómo hacer literatura en Argentina, el problema de la constitución formal de una literatura nacional. La obra de Borges se interroga sobre la literatura en una nación periférica; es decir, la forma de la literatura en una de las orillas de Occidente.¹⁰⁴ Para Mallea, la pregunta se traslada de cómo crear una literatura argentina a por qué y para qué crearla. La cuestión se traslada de la estética a la ética; Mallea quiere indagar en el deber ser del intelectual y, sobre todo, en el destino último de la literatura. En el número 18 de *Sur*, Mallea publica un ensayo sobre este punto en el que afirma que el orden de cosas en el mundo impone la existencia de un modelo de intelectual que participa trágicamente en el destino de su

¹⁰² Adolfo Bioy Casares: *Memorias*, Tusquets, Barcelona, 1994, págs. 94-95.

¹⁰³ Jorge Warley: “Un acuerdo de orden ético”, *Punto de Vista*, nº 17, abril de 1983, págs. 12-14.

¹⁰⁴ Beatriz Sarlo: *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires, 1995.

tiempo, esto es, el escritor-agonista, frente al modelo que propone desterrar, el escritor-espectador.¹⁰⁵ Frente a este panorama, María Teresa Gramuglio considera que habría que relativizar la imagen que se tiene de este conjunto de autores de subgrupo marginal dentro de *Sur*; ya que aunque las preferencias de Borges o de Bianco no eran las mismas que las de Victoria Ocampo o Mallea, también comparten muchas preferencias y a menudo les disgustaban las mismas cosas. La heterogeneidad dentro de las revistas es algo habitual y positivo y todos estos autores eran integrantes de *Sur* en la misma medida.¹⁰⁶

Este grupo de escritores teje una espesa red de referencias y críticas de unos hacia otros; red que constituye una opción estética que busca la autonomía de la ficción. Los prólogos, notas e introducciones suponen intercambios y miradas cruzadas en los que se van desgranando las teorías sobre la literatura fantástica y la narración policial. El desarrollo de las teorías fue una práctica de grupo que en ocasiones se asimila a los manifiestos literarios de otras épocas. Borges elogia las obras de Bioy Casares *Luis Greve, muerto* publicada en 1937 y, sobre todo, *La invención de Morel*, de 1940, y Bioy Casares, como se verá después, afirma en varias ocasiones que Borges es quien retoma la tradición de los grandes narradores de cuentos y quien ha creado un nuevo género literario.

Los autores de este grupo observan los efectos de sus obras en sus primeros lectores, que, a menudo, son sus compañeros y amigos cercanos. Borges sorprende a José Bianco con “Pierre Menard, autor del Quijote” y a Bioy Casares con “El acercamiento a Almotásim”. Como si de un experimento se tratara, pretenden comprobar el efecto de vacilación e incertidumbre en esos primeros momentos. “Pierre Menard” es el intento de un simbolista francés del siglo XX de redactar de nuevo el Quijote; se trata de proponer un autor y un

¹⁰⁵ Eduardo Mallea: “El escritor de hoy frente a su tiempo”, *Sur*, n° 18, marzo de 1936.

¹⁰⁶ María Teresa Gramuglio: “Hacia una antología de *Sur*. Materiales para el debate”, págs. 249-260, en Saúl Sosnowski (ed): *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, op. cit., pág. 257.

contexto de enunciación distintos para dar lugar a una lectura diferente. Borges sugiere trascender el sentido autorial para acceder al sentido de la obra y, con este experimento, avanza la estética de la recepción en la que interviene el lector como un elemento configurador de gran trascendencia.¹⁰⁷ La complicidad con el lector será uno de los elementos principales de la estética desarrollada por el grupo.

Sobre el punto de partida de la nueva concepción de la literatura fantástica, José Bianco relata un accidente que le ocurrió a Borges en casa de María Luisa Bombal y que provocó la redacción de “Pierre Menard, autor del Quijote”:

Una tarde Borges, de visita en casa de María Luisa Bombal, se echó hacia atrás y se golpeó la cabeza con el filo de la ventana entreabierta. Como le saliera mucha sangre, lo llevaron a la Asistencia Pública, lo curaron, lo vendaron y le dejaron en la herida un pedazo de masilla. Consecuencia: septicemia fulminante por la cual estuvo a punto de morir (en aquella época no existían antibióticos). Durante la convalecencia y después, ya curado, Borges decidió abordar un género nuevo, escribir algo completamente distinto de lo que había escrito hasta entonces; que no se pudiera decir: “Es mejor o peor que el Borges de antes.” Así nació su primer cuento fantástico de inspiración metafísica: “Pierre Menard, autor del Quijote.” Borges estaba tan preocupado por el texto que acababa de entregarme, –quizá ni él mismo se daba cuenta clara del resultado de su talento–, que a la mañana siguiente me llamó para saber qué me había parecido. Le dije la verdad: “Nunca había leído nada semejante”, y lo publiqué en primer término, con toda veneración tipográfica, en el número 56 de *Sur*.¹⁰⁸

En 1940 Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo publican la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*, libro con cierto carácter

¹⁰⁷ Carlos Abraham: “Prefiguraciones de la estética de la recepción en Jorge Luis Borges”, *Estudios sobre literatura fantástica*, Quadrata, Buenos Aires, 2006, págs. 149-168.

¹⁰⁸ José Bianco: “Sobre María Luisa Bombal”, en *Ficción y reflexión*, FCE, México, 1988, pág. 239.

didáctico, así como de manifiesto literario por su voluntad de impulsar el género. Esta primera edición presenta las narraciones agrupadas en función de determinados núcleos temáticos y ámbitos de lo fantástico. Los antólogos insisten en señalar la autonomía del género fantástico en el prólogo y en las notas introductorias. Se incluyen fundamentalmente textos de la tradición anglosajona y autores hispanoamericanos como Macedonio Fernández, Manuel Peyrou, Santiago Dabove, Borges, Lugones, Arturo Cancela, María Luisa Bombal y Pilar Lusarreta. La segunda edición de la *Antología* se publica en 1965, ordena los autores alfabéticamente e incluye otros autores latinoamericanos; a saber, José Bianco, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Rodolfo Wilcock, H. A. Murena, Carlos Peralta, Elena Garro y Julio Cortázar.¹⁰⁹ La antología combate una concepción de la literatura fantástica en la Argentina de la época así como su desprestigio; por ello, supone una nueva definición del género a partir de las inclusiones y de las exclusiones, que desconcertaron a muchos. Así, por ejemplo, no aparecen Ambrose Pierce o E.T.A. Hoffmann, ni la novela gótica. Lo fantástico no se identifica con ningún ámbito geográfico o temporal, sino que la selección está planteada en una definición basada en el efecto de lectura.¹¹⁰

La *Antología de la literatura fantástica* cumple la función para la que fue diseñada; es decir, impulsa esta modalidad narrativa en la obra de muchos autores y culmina la importancia del género. Quizá sin la publicación de la *Antología* la obra de Cortázar, Denevi o Wilcock habría transcurrido por otros derroteros. Esta intención es manifestada por Adolfo Bioy Casares en sus *Memorias*:

En esos años, o poco después, compilamos con Borges la *Antología de la literatura fantástica*. Fue una ocupación gratísima, emprendida sin duda por el afán de hacer que los

¹⁰⁹ Daniel Balderston: “De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”, *Casa de las Américas*, n° 229, octubre-diciembre de 2002, págs. 104-110.

¹¹⁰ Louis Annick: “Definiendo un género: la *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n° 2, tomo 49, 2001, págs. 409-437.

lectores compartieran nuestro deslumbramiento por ciertos textos. Ese fue el impulso que nos llevó a componer el libro, pero mientras lo componíamos alguna vez comentamos que serviría para convencer a los escritores argentinos del encanto y los méritos de las historias que cuentan historias.¹¹¹

La teoría de la literatura no realista aparece en algunos textos primordiales; por ejemplo, la introducción de Bioy Casares a la *Antología de la literatura fantástica*. Se refiere primero a la historia de la literatura fantástica y después a los aspectos técnicos. Con respecto a estos últimos señala:

Si estudiamos la sorpresa como efecto literario, a los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura. Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por las leyes especiales que él debe descubrir y acatar.¹¹²

Bioy establece una larga clasificación que atiende a los argumentos entre los que incluye las “fantasías metafísicas”. En este tipo de relatos, según Bioy, lo fantástico está en el razonamiento, más que en los hechos. La antología incluye “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Bioy menciona otros relatos y reconoce a Borges como el creador de un género que “participa del ensayo y de la ficción”, y que da lugar a “ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz”, carentes de elementos humanos y destinados a lectores intelectuales y especialistas en literatura. En el prólogo también se ofrece una clasificación basada en la explicación de los hechos relatados: cuentos que se

¹¹¹ Adolfo Bioy Casares: *Memorias*, op. cit., pág. 88.

¹¹² Prólogo a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, y Silvina Ocampo: *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Edhasa, Barcelona, 1999, pág. 6.

explican por la agencia de un ser o hecho sobrenatural; los que tienen una explicación fantástica, pero no sobrenatural; y los que se explican por la intervención de un ser o hecho sobrenatural, pero que insinúan también la posibilidad de una explicación natural.

Bioy Casares escribe también una nota crítica acerca de “El jardín de senderos que se bifurcan” en la que ataca las convenciones del realismo. Según él, la obra de Borges “crea y satisface la necesidad de una literatura de la literatura y del pensamiento”. Así mismo, Bioy Casares se adelanta a las críticas que suscitan los ejercicios de Borges interpretados como juegos: “Cabría, tal vez, preguntar si las operaciones del intelecto son menos dignas que las operaciones del azar, o si la interpretación de la realidad es menos grave que la interpretación de los deseos y de las cacofonías de una pareja de enamorados”. También muestra su disconformidad con respecto a la idea de que la literatura argentina debe abundar en localismos y estar ambientada en el panorama tradicional; Bioy Casares afirma que la literatura argentina no debe ser mimética y debe proyectarse hacia el futuro y sobre la base de toda la buena literatura universal. En esta nota, Bioy Casares se refiere también al género policial y afirma que éste ha producido “un ideal de invención, de rigor, de elegancia para los argumentos”. Se destaca la importancia de la construcción, la insistencia en la forma y la estructura; en la narración policial no hay ningún elemento contingente, sino que todos los detalles deben estar en función de las necesidades del tema. Además, este es uno de los valores que Bioy más resalta de la obra de Borges, el hecho de que no haya ni una línea ociosa y de que no “se siga explicando un concepto después de que el lector lo haya comprendido”.¹¹³

Borges y Bioy Casares editaron una colección de cuentos policíacos, “El séptimo círculo”, durante los años 40, con la cual intentaban contrarrestar la tendencia psicológica. La serie se inaugura con la traducción de Juan

¹¹³ Adolfo Bioy Casares: “Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*”, *Sur*, n° 92, 1942, páginas 60-65.

Rodolfo Wilcock de *La bestia debe morir*, de Nicholas Blake; Bioy Casares y Silvina Ocampo publicaron una novela policiaca dentro de esta serie en 1946, *Los que aman, odian*. Igualmente, se publican *El asesino desvelado* (1945), de Enrique Amorim, y *El estruendo de las rosas* (1948), de Manuel Peyrou. Al mismo tiempo, Borges y Bioy Casares muestran su interés en la ficción policial en una serie de relatos que aparecen por primera vez en enero y marzo de 1942 en la revista *Sur*, firmados con el seudónimo de Bustos Domecq. La parodia y la intertextualidad son los recursos fundamentales empleados en estos cuentos; se trata de una parodia de la novela detectivesca en la línea de Chesterton, así como de una red de textos serios de Buenos Aires. Andrés Avellaneda afirma que los relatos de Bustos Domecq revelan en sus sátiras la ideología de los autores.¹¹⁴ El relato “Un modelo para la muerte”, escrito entre 1943 y 1945, muestra una visión terrible de una Argentina presidida por militares, fascistas y nacionalistas.

La obra conjunta de Borges y Bioy Casares se aparta sensiblemente del registro más serio y se acerca al territorio marginal de la literatura. Entre 1942 y 1955 publican: *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *Dos fantasías memorables*, *Crónicas de Bustos Domecq* y dos guiones cinematográficos, *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, recogidos en un volumen. En 1977 aparece un libro más, *Nueve cuentos de Bustos Domecq*. Los textos policiales de estas obras respetan las normas de la novela policial anglosajona pero incidiendo en la condensación y depuración del género hasta lograr su esencia intelectual. Así, la novela se convierte en el planteamiento de un problema que se resuelve a través de procedimientos lógicos y verosímiles. Además, en numerosas ocasiones prevalece la idea de narración como ejercicio de humor con las reglas del juego y las convenciones del género.¹¹⁵

¹¹⁴ Andrés Avellaneda: *El habla de la ideología*, Sudamericana, Buenos Aires, 1983.

¹¹⁵ Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera: *Asesinos de papel. Ensayos sobre la narrativa policial*, Colihue, Buenos Aires, 1996, pág. 20.

La narración fantástica comparte con la literatura policial la condensación de las tramas y el carácter arquetípico de su construcción. A partir de este nexo de unión, Víctor Bravo considera que el relato policiaco deriva de la reducción racionalista del hecho fantástico a partir de la publicación de *Los crímenes de la calle Morgue*, de Poe, en 1841.¹¹⁶ Para Bravo, “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La muerte y la brújula”, de Jorge Luis Borges son ejemplos de la recuperación de la puesta en escena de los mecanismos de lo narrativo.

En otro orden de cosas, puede destacarse también la importancia que tuvieron las traducciones elaboradas por los intelectuales de *Sur* para crear un ambiente literario determinado. Si la *Antología de la literatura fantástica* tuvo una vocación pedagógica, debemos pensar que igualmente las traducciones de algunos autores también crearon cierta predisposición en los lectores para la recepción de la literatura elaborada por Bianco o por Borges. En 1945 aparecen en Buenos Aires las primeras traducciones de obras de Henry James. Emecé publica en la colección Cuadernos de la Quimera *Otra vuelta de tuerca*, traducido por Bianco, y de *La humillación de los Northmore*, traducido por Haydée Lange y con prólogo de Borges. A estas obras suceden otras traducciones que introducen en el sistema literario argentino a Henry James. Así mismo, en 1949, la revista *Sur* publica tres cartas de James a H. G. Wells, traducidas por Juan Rodolfo Wilcock, con una extensa nota a pie de página en la que se apoya la vertiente literaria representada por James.¹¹⁷ H. G. Wells y Henry James mantienen una disputa literaria desde que en 1914 James publicara un texto en el que analizaba la novela inglesa y realizaba alguna crítica a Wells. Posteriormente, Wells publica la novela *George Boon, The Mind of de Race*, donde los personajes hablan sobre la literatura de James y lo acusan de ser superficial y de falta de penetración, así como de crear ficciones

¹¹⁶ Víctor Bravo: *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, op.cit., págs. 194-195.

¹¹⁷ Juan Rodolfo Wilcock: “Tres cartas de Henry James a H. G. Wells”, *Sur*, nº 174, abril de 1949, págs. 38-45.

sin vida. Las dos concepciones literarias forman parte del panorama literario argentino y los intelectuales del grupo de Sur consideran que deben situarse junto a James. Así, Jorge Luis Borges, José Bianco, Adolfo Bioy Casares y Juan Rodolfo Wilcock defienden una poética del relato en la que lo compositivo es un valor central frente al realismo o el psicologismo.

Entre mayo de 1939 y febrero de 1943, Borges publica en *Sur*: “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Las ruinas circulares”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “La lotería en Babilonia”, “La muerte y la brújula” y “El milagro secreto”. En *La Nación* aparecen “Funes el memorioso” y “La forma de la espada”. Posteriormente van apareciendo los cuentos publicados en *El Aleph*. En la década de 1940 Borges es un escritor tan original que constituye una anomalía pero que pronto se convierte en un autor canónico de la modernidad. En esta temprana época, las estrategias literarias que usará en toda su obra ya están establecidas. Borges se aparta desde el principio de la práctica de la narración fantástica ejercida por Leopoldo Lugones y por Horacio Quiroga. La obra fantástica de Lugones recurre a elementos fantásticos y sobrenaturales como la transmigración de las almas, el espiritismo y los animales maléficos. Por otro lado, Horacio Quiroga circunscribe su obra a la región fronteriza de Misiones, un espacio selvático de condiciones de vida muy duras que produce tipos humanos muy especiales.¹¹⁸

En *Sur*, Borges expresa sus preocupaciones centrales, la principal de ellas es resaltar la especificidad de la literatura. Las opiniones expresadas por Ortega y Gasset en *Ideas sobre la novela* son objeto de crítica para Borges. Ortega había dicho que los lectores no tenían ya ningún interés en las narraciones de aventuras y que se interesaban más por los aspectos psicológicos de los personajes; Borges ataca esta idea así como las premisas centrales del realismo. De hecho, la literatura fantástica y el género policiaco son presentados por Borges y su círculo como contraposición a la novela

¹¹⁸ Víctor Bravo: *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, op. cit., pág. 95.

realista y psicológica. La narración fantástica cuestiona la realidad y cualquier visión unitaria o unívoca del mundo, así como la estructura mimética de las narraciones realistas. Así mismo, los relatos de Borges inciden en la autonomía de la literatura y del relato; se subraya siempre su naturaleza no referencial y ficticia. Para Borges, las tramas son seductoras en sí mismas y es la habilidad del autor para conformarlas lo que cautiva a los lectores. Prefiere el cuento a la novela porque la extensión de la novela es un obstáculo para alcanzar la perfección formal. Igualmente, la libertad de la literatura fantástica y la construcción de tramas perfectas son pilares sobre los que construye su poética ficcional. La trama bien construida es un imperativo moral porque supone pensar sobre las ideas que corresponden a las propias leyes internas del mundo fantástico propuesto en cada texto literario. Así, la literatura fantástica construye mundos paralelos que sólo responden a sus límites y parámetros propios. Beatriz Sarlo propone que la defensa de Borges de la literatura racionalista fantástica es una respuesta, en cierto modo aristocrática, al desorden y al abismo de irracionalidad percibido a su alrededor.¹¹⁹

En “El arte narrativo y la magia” y “La postulación de la realidad”, de 1932, incluidos en *Discusión*, aparecen las primeras tesis de Borges sobre la narración. Se trata de una búsqueda temprana de principios estéticos alternativos. Borges distingue dos procesos causales: el natural y el mágico.

He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está en el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica.¹²⁰

El prólogo a *La invención de Morel* es otro texto que forma parte de esta red de referencias que conformaron el proyecto del grupo de *Sur*. Abunda

¹¹⁹ Beatriz Sarlo: *Borges, un escritor en las orillas*, op. cit., pág. 127. .

¹²⁰ Jorge Luis Borges: “El arte narrativo y la magia”, *Discusión*, Editorial Alianza, Madrid, 1983, págs. 71-79.

en las ideas que ya se han comentado; defiende y propone la novela de aventuras como modelo literario porque no se trata de una transcripción de la realidad sino de un objeto artificial; es decir, propone la autonomía de la ficción. Para Borges, *La invención de Morel* despliega una serie de prodigios que son explicados mediante un postulado fantástico pero no sobrenatural; es una “obra de imaginación razonada” que traslada al idioma español un género nuevo.

Las obras de Bioy Casares y de Borges proponen la elaboración de objetos artificiales de un rigor constructivo que exige la máxima racionalidad y que no se proponen como transcripciones de la realidad. Jorge B. Rivera habla de lo arquetípico en la narrativa de estos autores; esto es, “una corriente que apela a temas y figuras situados fuera de lo histórico y ofrecidos en una forma cerrada, construida en función de un cierto efecto artificio que se vincula con las raíces lúdicas y míticas del hecho literario”.¹²¹ La narración fantástica y la ficción policial responden a estas características.

La invención de Morel y *Plan de evasión* se someten a los cánones de la ciencia ficción más que a los de la literatura fantástica. Se trata de fenómenos aparentemente sobrenaturales que son explicados. El protagonista de *La invención de Morel* está refugiado en una isla perdida en el océano en la que coincide con un grupo de turistas que nunca se fija en su presencia. El hombre se enamora de Faustine, una de estas figuras, y descubre que todo el complejo se trata de un mecanismo, inventado por un científico, regulado por las mareas que proyecta las imágenes del grupo de turistas de manera reiterada. En Bioy Casares hay una mayor preocupación por el aspecto humano de los personajes, sus obras exploran las limitaciones humanas y la preocupación metafísica de Borges en Bioy se convierte en una indagación en

¹²¹ Jorgen Rivera: “Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40”, páginas 174-204, en Jorge Lafforgue (comp.): *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*, Paidós, Buenos Aires, 1972.

las personalidades y en los sentimientos siendo el amor una constante en la mayor parte de su obra.

En una conferencia pronunciada en la Escuela Camillo y Adriano Olivetti, Borges hace un comentario sobre los temas que aparecen en la literatura fantástica y se interroga sobre la naturaleza de la ficción fantástica y su atractivo para lectores y autores. Estas son sus conclusiones:

¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo eso nos lleva de la literatura a la filosofía. Pensemos en las hipótesis de la filosofía, hartas más extrañas que la literatura fantástica; en la idea platónica, por ejemplo, de que cada uno de nosotros existe porque es un hombre, porque es un reflejo del hombre arquetípico que está en los cielos. Pensemos en la doctrina de Berkeley, según la cual toda nuestra vida es un sueño y lo único que existe son apariencias. Pensemos en el panteísmo de Spinoza y tantos otros casos y llegaremos así a la terrible pregunta, a la pregunta que no es meramente literaria, pero que todos alguna vez hemos sentido o sentiremos, ¿El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico?¹²²

La literatura fantástica supone así una indagación en el hombre y en la realidad que lo rodea; de ahí que la filosofía y la ficción fantástica estén unidas. Para Borges, la filosofía es, incluso, una forma de exploración en lo fantástico; Borges combina y reelabora las ideas de Schopenhauer, Berkeley y Nietzsche para conformar sus complejos cuentos, que están destinados a lectores interesados en la filosofía. Así mismo, la realidad es inabordable tanto para la literatura como para la filosofía. Esta relación entre lo fantástico y lo metafísico en Borges debe mucho a Macedonio Fernández. Según Enriqueta

¹²² Jorge Luis Borges: *La literatura fantástica*, Ediciones Culturales Olivetti, Buenos Aires, 1967, pág. 19.

Morillas, la concepción del arte como artificio, como irrealidad y como construcción vincula especialmente a ambos escritores.¹²³

Por otra parte, las concepciones del relato fantástico de Borges y de Cortázar presentan algunas diferencias. En el mundo literario de Borges no hay otra realidad posible que la fantástica e irreal. Borges entiende que lo fantástico es consustancial a la literatura, la literatura es fabulación y lo fantástico es la base de esa fabulación. Borges se basa en el acervo universal de leyendas y relatos, sus cuentos remiten a los arquetipos universales de la fantasía y a las imágenes tradicionales. Además, evita toda singularización y pretensión de realismo y busca el efecto contrario, Borges desrealiza el ambiente en el que se desarrollan los textos y lo afantasma. Presenta muchas de sus ficciones en el ambiente argentino, pero también muchos relatos se ubican en escenarios lejanos en el tiempo o en el espacio como Oriente o el pasado mitológico o bíblico. Ahora bien, el ambiente de los relatos de Borges es siempre un universo afantasmado e imaginario. El espacio literario es siempre autónomo; así lo explica Nicolás Rosa cuando afirma que las relaciones entre la realidad y la ficción en la obra de Borges es un problema mal planteado, ya que las ficciones borgianas sólo mantienen relación con otras ficciones literarias o metafísicas. Así, las preocupaciones metafísicas sólo tienen sentido dentro del texto en el que están enmarcadas porque son también una cuestión literaria.¹²⁴

Cortázar se aparta de esta concepción radical y quiere estirar los límites de la realidad para incluir lo extraordinario e insólito; incluye lo fantástico psicológico. Los cuentos de Cortázar presentan un universo concreto y trivial, en el que, paulatinamente, penetra la inquietud hasta crear una nueva realidad inasible y sorprendente. Parte de la instalación en lo real inmediato,

¹²³ Enriqueta Morillas: "Poéticas del relato fantástico", Enriqueta Morillas Ventura (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit, pág. 101.

¹²⁴ Nicolás Rosa: "Borges o la ficción laberíntica", Jorge Lafforgue (comp.): *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*, Paidós, Buenos Aires, 1972, págs. 140-173.

singulariza a sus personajes y al ambiente en el que se mueven utilizando la máxima proximidad entre el mundo narrado y el mundo de los lectores. La irrupción de lo extraño y de la perturbación del orden permite la percepción de una nueva realidad más amplia y profunda. El contorno de la realidad abarca lo fantástico y el mundo fantástico creado por Cortázar está en la misma realidad. Cortázar plantea una nueva visión de la verosimilitud.¹²⁵

Julio Cortázar está vinculado a la revista *Sur* entre los años 1948 a 1953 con la entrega de unos cuantos artículos. En principio existe una cierta afinidad con los intelectuales de *Sur* y con la generación del cuarenta, sobre todo en cuanto a los escritores europeos que le interesaban, tales como James Joyce, André Gide, Aldoux Huxley o Paul Valéry. En su primera colaboración, con motivo de la muerte de Antonin Artaud, Cortázar se identifica con el surrealismo como amplio movimiento vitalista de ruptura con el racionalismo. Entrega algunas notas más pero se aparta de la revista quizá debido a su discrepancia con Eduardo Gonzalez Lanuza y *Sur* a propósito de *Adán Buenosayres*.¹²⁶ La primera obra importante de Cortázar es *Bestiario* publicada en 1951, y posteriormente publicó otros volúmenes de narraciones *Final del juego*, *Las armas secretas* y *Todos los fuegos al fuego*. La primera obra fantástica de Cortázar aparece diez años después de *El jardín de senderos que se bifurcan*, lo que prueba la influencia de Borges en los escritores más jóvenes y la continuidad de la presencia del género en el ámbito de *Sur*.

La obra de Cortázar está muy vinculada a la de Silvina Ocampo por la importancia concedida en la obra de ambos tanto a la ironía como al humor. Pero es sobre todo la creación de la inquietante extrañeza que emana de lo cotidiano el aspecto que más los une. Así mismo, la exploración del lenguaje para adentrarse en sus márgenes y cierto irracionalismo, compartido con Juan

¹²⁵ Sául Yurkievich: "Borges /Cortázar: Mundos y modos de la ficción fantástica", *Revista Iberoamericana*, 110-111, enero-junio de 1980, págs. 153-160.

¹²⁶ Eduardo Romano: "Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista Sur", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 364-366, octubre-diciembre de 1980, págs. 106-138.

Rodolfo Wilcock, Virgilio Piñera y María Luisa Bombal, son notas características de sus obras. La idea fundamental de Cortázar sobre el género fantástico gira alrededor de la ampliación de los límites de lo real para hacer entrar en lo que tradicionalmente llamamos realidad todo aquello que es insólito y extraordinario. Una situación fantástica invierte el orden normal de la vida; así se propone la falta de validez de lo racional y la posibilidad de una realidad oculta. Los personajes de los relatos de Cortázar aceptan las situaciones inesperadas o extrañas sin cuestionárselas pero el lector sí se plantea la incertidumbre ante la posibilidad de entrar en ese “otro lado” de lo fantástico cotidiano. Hay una fuerte similitud entre la poética de Cortázar y la de Felisberto Hernández, ambos realizan afirmaciones similares sobre la génesis de los relatos fantásticos. Si para Felisberto los cuentos son plantas que ansían crecer en libertad, Cortázar los compara con alimañas que debe expulsar. Además, ambos extrañan la realidad y la convierten en fantástica a partir de la mirada del autor sobre lo cotidiano.

Paul Verdevoye, al analizar la presencia de esta poética en el área rioplatense, afirma que la literatura fantástica contemporánea está vinculada a la impotencia del hombre para aferrarse a alguna certidumbre. El hombre actual vive una época de cuestionamientos, de subversión de los valores tradicionales y de rebeldía contra los límites. Por ello, “el escritor ha querido crearse su mundo a través de la escritura, rompiendo con lo lineal y unidimensional para traducir la multiplicidad interior del ser, sus zonas irracionales, nocturnas, en pugna con las zonas claras.”¹²⁷

Por su parte, la obra de Silvina Ocampo se desarrolla de manera paralela a la de Bioy Casares, en sus primeros relatos aparece el interés por la trama y la especulación metafísica. La editorial Sur publica en 1937 *Viaje olvidado*, que anticipa las ficciones que se consolidan en los años cuarenta. La

¹²⁷ Paul Verdevoye: “Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata”, *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, VIII, 9, Homenaje a Francisco Sánchez-Castañer, Universidad Complutense, 1980, págs. 238-303, pág. 301.

complejidad de la obra de Silvina Ocampo provocó la extrañeza en sus contemporáneos y sólo en los últimos años la autora recibe el tratamiento merecido. Los primeros relatos prefiguran los materiales sobre los que trabajará posteriormente, están llenos de surrealismo, espontaneidad y misterio. Se superponen dos planos, en los que el de la fantasía y lo oculto sirve para alumbrar espacios de la realidad. En 1938 publica en *Sur* “Sábanas de tierra” y “La inauguración del monumento”. Pero es *Autobiografía de Irene*, publicado en 1948, el libro que más se aproxima a la estética planteada por Jorge Luis Borges. Los cuentos tienen un marcado carácter fantástico y exploran todas las posibilidades formales acercándose a la fantasía metafísica. Con la publicación de *La furia y otros cuentos*, en 1959, Ocampo comienza su etapa más plena y personal en la que desarrolla su propia vertiente fantástica. La ambigüedad y la extrañeza serán algunas de sus notas características. Sus relatos muestran el lado más cruel y oscuro de la clase media bonaerense; la autora destaca los pecados y las debilidades de la burguesía. Presenta un universo endeble y arbitrario en el que se llevan a cabo numerosas distorsiones mezclando la inocencia infantil con el humor satírico, el crimen y el horror. Como en los cuentos de Cortázar, la realidad es siempre motivo de asombro, el absurdo entra en la cotidianidad y la realidad se resiste a ser reducida a los parámetros de la razón.

La crítica ha comparado la obra de Silvina Ocampo con la de Juan Rodolfo Wilcock por su interés por la crueldad y por lo grotesco. Ambos compartieron una gran amistad junto con Borges, Bioy y Bianco, así como el interés por desarrollar su proyecto literario. Wilcock pertenece a la generación poética del cuarenta y sus poemas aparecen sistemáticamente en las páginas de *Sur*. Igualmente, algunos de sus relatos redactados en aquellos años son publicados en la revista; en 1948 su relato “Hundimiento” gana el concurso de cuentos literarios de la revista y en 1960 aparece publicado en el número 263 el relato “El caos”. El exilio voluntario y definitivo de Wilcock en Italia en 1957 lo aleja del grupo de *Sur*, pero propicia las condiciones para que desarrolle una obra narrativa muy personal, de gran originalidad.

En la literatura fantástica rioplatense de este período destacan también Manuel Peyrou, Enrique Anderson Imbert y Santiago Dabove, que, aunque más olvidados por la crítica, hicieron su aportación al desarrollo de la corriente fantástica. En estos años se publican en *Sur*, junto con los ya mencionados, otros relatos y artículos de estos autores que contribuyen a conformar el universo literario fantástico. Santiago Dabove es autor de relatos llenos de motivos macabros y sobrenaturales, metamorfosis y viajes en el tiempo. El cuento “Ser polvo” fue incluido en la *Antología de la literatura fantástica*. Sus relatos fueron reunidos en *La muerte y su traje*, publicado póstumamente en 1961 con prólogo de Jorge Luis Borges. Éste afirma que los textos de Dabove pertenecen al género de la “imaginación razonada”. De hecho, la obsesión por la metafísica y por la muerte son sus temas recurrentes. La obra de Manuel Peyrou pertenece en buena parte al género policial, aunque realiza también incursiones en lo fantástico creando climas misteriosos y extraños. Por lo que respecta a Enrique Anderson Imbert, su obra presenta la intrusión de los hechos sobrenaturales en la realidad ordinaria que se ve interrumpida por elementos que transgreden las leyes lógicas. Así mismo, José Bianco publica sus textos en la revista o en la editorial *Sur*. En 1941 publica *Sombras suele vestir*, que aparece en octubre en el número 85 de *Sur*; igualmente, *Las ratas* es publicada en 1944 en la editorial *Sur*.

La autora chilena María Luisa Bombal estuvo también cerca del círculo de Borges y José Bianco y sus textos agradaban a los miembros de la revista *Sur*. En 1939, Bombal publica en *Sur* “Las islas nuevas” y “El árbol”; en 1943, “Washington, ciudad de las ardillas”, y en 1946, “La historia de María Griselda”. La editorial de Victoria Ocampo publica también las novelas de Bombal, que son redactadas durante su estancia en Buenos Aires bajo la influencia de Pablo Neruda, en cuya casa vivía, y de los intelectuales de *Sur*. Las novelas de María Luisa Bombal están cerca de lo fantástico; *La última niebla* es una novela corta que cuenta la historia de una mujer que tiene una relación con un hombre del que no sabe nada y que, según su esposo, es un

fantasma. En *La amortajada*, la protagonista habla desde la muerte y expresa la vida de dependencia y angustia que ha sufrido.

Como ya se ha visto, se formó un grupo literario en torno a *Sur* en el que se pueden distinguir líneas diferentes en el tratamiento de lo fantástico. Este trabajo se centra en la obra de José Bianco, María Luisa Bombal, Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock debido a las vinculaciones que pueden establecerse en sus obras y porque representan estas poéticas fronterizas de la fantasía que, además, se alejan sensiblemente de la vertiente canónica desarrollada por Borges y Bioy.

Capítulo 4. José Bianco

José Bianco nace el 21 de noviembre de 1908 en una familia perteneciente a la burguesía porteña. Su padre fue abogado y miembro del partido Unión Cívica Radical y debió exiliarse durante el gobierno del general Justo, murió en España el 6 de marzo de 1934. En una entrevista que Antonio Prieto Taboada le realiza, José Bianco habla de su infancia y su familia, y afirma que tuvo una infancia solitaria dedicada a la lectura y pocos amigos. Además dice que su familia era un hogar ejemplar, que sólo fue perturbado por la política, motivo por el cual ésta no le interesó en el futuro. José Bianco dice que empezó a escribir a los catorce o quince años y que nunca publicó los cuentos que escribía:

Escribí muchos cuentos que nunca publiqué. Uno de esos cuentos fue el que te mostré que se llamaba “El bar”. Había también uno que se llamaba “El gong”, que era un cuento de una escritura muy artificiosa. Cuando lo escribí se lo llevé a Horacio Quiroga, porque yo tenía relación con unos parientes suyos que eran del Uruguay. Me presenté con el cuento donde vivía Quiroga (creo que vivía por Vicente López). Entonces él lo leyó, y cuando yo fui a recogerlo me animó a seguir escribiendo; me dijo que el cuento estaba bien.¹²⁸

¹²⁸ Antonio Prieto Taboada: “José Bianco”, art. cit., págs. 74.

En 1926 lleva a cabo un viaje a Europa junto a sus padres y en 1927 se matricula en la facultad de Derecho de Buenos Aires, pero en 1932 abandona los estudios cuando sólo le faltaban cinco materias para terminar la carrera. José Bianco afirma que ni siquiera se daba cuenta de que existiera una Facultad de Filosofía y Letras; en realidad, estudió Derecho empujado por los deseos de su padre, que era profesor en la Facultad.

En 1926 y 1927 empieza a colaborar en las revistas *Nosotros*, *Síntesis* y en el suplemento literario de *La Nación*. En estas primeras colaboraciones, Bianco muestra su posición de distancia tanto con respecto a los excesos de la vanguardia como también con la narrativa realista. Desarrolla una intensa actividad de crítico literario en las revistas, ya que colaboraba en casi todas las publicaciones de la época. En 1929 aparece en *La Nación* su primer cuento “El límite”, que después forma parte de su primer libro. En 1932 publica *La pequeña Gyaros*, que obtiene el premio Biblioteca del Jockey Club. El jurado estaba compuesto por Alfonsina Storni, Arturo Capdevila, Álvaro Melián Lanifur, Fermín Estrella Gutiérrez y Ramón Doll.

En 1935 colabora en el número 10 de la revista *Sur*. José Bianco cuenta que, en el primer aniversario de la muerte de Leo Ferrero, publicó en *La Nación* un artículo titulado “La libertad en la formación de las minorías”, que le granjeó la amistad de Victoria Ocampo y la posibilidad de escribir en *Sur* sobre el desaparecido autor en el número de homenaje.

Es verdad que desde el primer momento simpatizamos mucho. Aquella noche hablamos de *Espoirs*, la novela póstuma de Leo Ferrero, que tanto a ella como a mí nos habían mandado Gina Lombroso y Guglielmo Ferrero. Yo quedé en escribir sobre *Espoirs* y recuerdo que a Victoria – tales fueron sus palabras- el libro le había parecido un poco “mièvre”.¹²⁹

¹²⁹ José Bianco: “Victoria”, *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 232.

En 1937 la revista *El Hogar* le encomienda la sección titulada “Libros y autores de idioma español” y en 1938 empieza a trabajar en *Sur* en el mes de julio, primero como secretario y, al año siguiente, como jefe de redacción. El primer número que prepara, el 47 de la revista, está dedicado a Domingo Faustino Sarmiento. Este es un hecho decisivo en la vida y la trayectoria intelectual de José Bianco, que estarán estrechamente vinculadas a *Sur* hasta 1960.

A petición de Victoria Ocampo, traduce, en 1937, *Los católicos, la política y el dinero* de Pierre-Henri Simon. Dos años después realiza la traducción de *Intermezzo*, de Jean Giradoux, representado por la compañía de Margarita Xirgú en el teatro Odeón de Buenos Aires. Esta obra de teatro es su primera traducción literaria, y a partir de ella desarrolla una importante labor como traductor en la que destaca su versión de *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, en 1945. José Bianco traduce también *Las criadas*, de Jean Genet, junto a Silvina Ocampo; *Miradas al mundo real* y *La idea fija*, de Paul Valéry; *Escritos íntimos*, de François Mauriac; *Malone Muere*, de Samuel Beckett; *La cartuja de Parma*, de Stendhal; *Reflexiones sobre la cuestión judía*, de Jean-Paul Sartre; *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jean Potocki; *El visionario*, de Julien Green; *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, de Tom Stoppard; *Posdata: tu gato ha muerto*, de James Kirwood; *El hombre elefante*, de Bernard Pomerance; *Crítica y verdad*, de Roland Barthes, y otros textos de Julien Benda, Roger Caillois, Henry James, Voltaire, Diderot, entre otros autores. Su extensa labor de traducción, así como de crítica literaria, es prueba del enorme conocimiento de Bianco de la literatura anglosajona y francesa y de su capacidad para descubrir y valorar las nuevas aportaciones a la cultura. Algunos autores cuyos textos tradujo tuvieron una influencia importante sobre su concepción literaria, como es el caso de Julien Benda y Henry James. Además, el trabajo de traducción, la sistemática reflexión acerca del hecho literario y la elección de las palabras adecuadas, supuso el aporte fundamental a uno de los mayores valores de su obra: la tersura de su estilo y la fina perfección de sus tramas.

La traducción es una de las actividades centrales en el proyecto editorial de *Sur* y José Bianco fue uno de los que más y mejor contribuyó a esta labor de difusión de la literatura extranjera en Argentina y en Latinoamérica. Así, la traducción y sus problemas son objeto de debate en las páginas de *Sur* y en los artículos de algunos de sus miembros; José Bianco expone así su concepción de la traducción:

Ortega y Gasset cita la opinión del teólogo Schleiermacher. Según éste, la traducción podría intentarse en dos direcciones opuestas: o se trae al autor al lenguaje del lector, o se lleva al lector al lenguaje del autor. Ortega y Gasset es partidario de la segunda. Yo no. Creo que una traducción debe ser lo más fluida posible, para que el lector no esté recordando todo el tiempo que lee un libro traducido, y a la vez seguir el delicado ajuste verbal del estilo en su lengua de origen.¹³⁰

En 1941 publica *Sombras suele vestir*, que aparece en octubre en el número 85 de *Sur*. La novela fue escrita originalmente para que formara parte de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares, pero José Bianco no la pudo terminar a tiempo y será incluida en la segunda edición de 1965. La editorial Emecé publica *Sombras suele vestir* en 1944. El año anterior publica en la editorial de *Sur* *Las ratas*.

En 1946 renuncia al puesto de trabajo que desempeñaba en la Asesoría Legal de Obras Sanitarias. Viaja a Europa con una beca del gobierno francés y, en Francia, ayuda a Roger Caillois a confeccionar el número triple de *Sur* (147-48-49) dedicado a las letras francesas. En París conoce a Albert Camus, Julien Benda, André Gide, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Jean Genet. Colabora también desde Francia con el suplemento literario de *La Prensa*. En 1948 regresa a Buenos Aires y continúa con el cargo de jefe de redacción de *Sur*.

¹³⁰ José Bianco: "Sobre la traducción", en *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 363.

Bianco viaja a Cuba en febrero de 1960 para actuar como jurado de novela en el Segundo Concurso Literario de la Casa de las Américas. Este hecho provoca la incomodidad de Victoria Ocampo, como se mencionó con anterioridad. En el número 279 de *Sur* aparece una declaración sobre su actuación y presenta su renuncia. De este modo, después de 23 años al frente de la revista, José Bianco abandona la redacción y rompe su amistad con Victoria Ocampo, amistad que no se restaurará hasta tiempo después cuando enferma y muere su madre y, poco después, cuando fallece Fanny, una hermana de Victoria.

El primer viaje a Cuba deja una buena impresión a Bianco, que lo relata así: “Cuba no era todavía marxista-leninista. Había libertad. Parecía el país de la esperanza para los que teníamos la ilusión de que la libertad puede coexistir con una democracia social”.¹³¹ Años después, cuando regresa a Cuba en 1968, queda absolutamente decepcionado y afirma que el país es invivible para un intelectual y para cualquier persona.

Entre julio de 1961 y septiembre de 1966, desempeña el puesto de director de colecciones en la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA). Esta editorial fue un foco de renovación en la Universidad, que realizó un esfuerzo por modernizarse y convertirse en un reducto democrático durante el período de Frondizi e Illía. La intervención de la Universidad por parte del gobierno dictatorial del general Onganía provoca su renuncia. Regresa a Cuba en 1968 invitado a participar como jurado en el concurso que organizaba la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC). El poeta Heberto Padilla y el dramaturgo Antón Arrufat resultan premiados, pero sus obras son condenadas por la UNEAC, que las considera ideológicamente contrarias a la revolución. José Bianco recomienda la publicación en Buenos Aires de *Fuera del juego* de Padilla y *Los siete contra Tebas* de Arrufat en el

¹³¹ José Bianco: “Testigo y creador”, en *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 385.

Centro Editor de América Latina; hecho que muestra su decepción por la censura y la intolerancia ideológica que había presenciado.

En 1972 aparece su novela *La pérdida del reino*, editada por Siglo XXI, y por la que obtiene en 1974 el primer Premio Municipal. José Bianco no había publicado ningún libro de ficción entre 1943 y 1972; sin embargo, la redacción de *La pérdida del reino* comenzó en 1950. En algunas ocasiones, Bianco ha respondido a preguntas sobre el largo proceso de elaboración de la novela y sobre este período tan largo sin publicar ficción desde la publicación de *Las ratas*.

Empecé a escribirla a fines de 1950, a ratos perdidos, y cometí el error de publicar aquí y allá, antes de haberla terminado, algunos fragmentos de los que luego prescindí parcial o totalmente. Estaban de más. Por añadidura, en su plan primitivo había un personaje de importancia, un francés, y yo sólo puedo comprender personajes argentinos. En 1955 la abandoné por completo. Hasta me molestaba que me preguntaran por ella. Quince años después, porque andaba bastante aburrido, decidí continuarla. Busqué mis viejos originales, eché al canasto buena parte y entonces la escribí de un tirón. En un año y medio. Mientras la escribía, puedes figurarte, se me pasó el aburrimiento.¹³²

El 24 de abril de 1986 José Bianco muere en Buenos Aires a causa de complicaciones pulmonares. Tenía 77 años de edad y muere siete años después que Victoria Ocampo y el mismo año que Jorge Luis Borges, de quienes tan cerca estuvo intelectual y emocionalmente. Dos años después de su muerte, la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica publica una antología de su obra ensayística y de ficción con el título de *Ficción y reflexión*.

¹³² José Bianco: “Conversación con José Bianco”, en *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 385.

4.1 Atisbos de realidad: *La Pequeña Gyaros*

La pequeña Gyaros es el primer libro de José Bianco, aparece en 1932 publicado por Vial y Zona; el volumen contiene seis cuentos, de los cuales cinco habían sido publicados en el suplemento cultural de *La Nación* entre 1929 y 1930, “El límite”, “Amarilídeas”, “Rosalba”, “La pequeña Gyaros”, y “La visitante”, a los que se añade “Tibulo”.

En estos relatos breves se encuentran los núcleos de su obra posterior más madura. Si bien en este libro encontramos un cierto eco del modernismo esteticista y del decadentismo, la narración adquiere los rasgos característicos de la posterior poética de la desrealización. La materia narrativa es moldeada con sutileza, la insinuación y la ambigüedad están ya muy presentes; nada está dicho o afirmado, sino que todo está ligeramente esbozado y es el lector el que debe tomar decisiones o permanecer ignorante ante los motivos de los personajes y de las complejas relaciones que se establecen entre ellos.

En “Tibulo” se narra la ambigua relación de Isabel y Fernando; estos son presentados en una reunión, hablan de París, sobre todo de los recuerdos de París antes de la guerra; Isabel se muestra coqueta y seductora y Fernando, a pesar de observar la fisonomía de Isabel con dureza, se esfuerza por mostrarse amable. “Fernando, sin hablar, observaba la devastación que había provocado en su rostro el esfuerzo de la risa en una actitud sonriente, un poco sádica, semejante a Nerón contemplando el incendio de Roma desde lo alto de la Torre Mecenas.”¹³³

La conversación de Fernando e Isabel se pierde en un laberinto de razonamientos abstractos. Este primer encuentro entre ambos es de esos que dejan entrever encuentros futuros; Fernando, casi sin darse cuenta, le propone

¹³³ José Bianco: *La pequeña Gyaros*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994, pág. 18. Todas las citas harán referencia a esta edición.

una cita, y ella, que no está segura de querer ir, acepta. Isabel se siente acosada por una nueva aventura, cree que “el amor la persigue hasta la vejez”. Se prepara para el momento y observa con tristeza su cuerpo envejecido; recuerda que su cuerpo ha conocido otros hombres como preludio de la aventura para la que se prepara. Oculta tras el maquillaje que la hace sentir más segura, acude a la cita en un viejo caserón de 1800, que en otros tiempos fue lujoso y ahora está lleno de telarañas.

En este momento comienzan los equívocos; Isabel y Fernando tienen muy distintas percepciones de la realidad. Fernando se limita a tocar el piano e Isabel se siente invisible y considera un fracaso el hecho de que el hombre que está frente a ella parezca no tener interés en mantener un encuentro sexual. Más tarde, Isabel se convence de que es mejor así; ha encontrado un amigo. Recuerda unos versos de Tibulo con los que se consolaba después de cada fracaso amoroso: “Siempre, al inducirme –Blando me ofreces el rostro– Pero después es mísero– Triste y áspero, amor”. Isabel ha pasado una etapa de su vida, la etapa del amor; ahora puede empezar otra igual o mejor; la amistad de Fernando e Isabel se estrecha cada vez más e Isabel se encuentra rejuvenecida y feliz. Ahora bien, mientras Isabel está satisfecha y despreocupada, Fernando percibe una realidad diferente; en principio se había mostrado cruel y había encontrado divertido convertir una aventura en algo platónico, pero ahora estaba enamorado y frustrado. El “barroso sedimento sexual” termina por empañar la relación y Fernando se abalanza hacia Isabel para acostarse con ella. El relato termina con una grotesca escena final: “Y por primera vez luchó contra el hombre, furiosa, obstinada. Fernando retrocedía avergonzado. Entonces, arrastrando su abrigo por el suelo, Isabel hizo una salida teatral: los cabellos desgreñados, la mandíbula floja, la boca entreabierta, orlada de espuma, con una sensación completamente nueva, indefinible, mezcla de odio, estupor y de asco. Y no volvió nunca más” (pág. 40).

El segundo cuento del volumen, “El límite”, fue publicado con posterioridad en una antología de 1983. En la versión posterior, Bianco

disminuye las descripciones un tanto recargadas del cuento de 1930 y acentúa la sugerencia y la ambigüedad. Bianco hace algunos comentarios en una entrevista sobre la publicación de “El límite” en esta antología, *Así escriben los argentinos*; el autor se mostraba reticente a entregar un texto tan incipiente, el primer cuento que publica en *La Nación*, pero después de una relectura se percata de que en ese primer relato está latente el núcleo de su obra posterior:

De la editorial Orión me pidieron un cuento para una antología titulada *Así escriben los argentinos*. Como estoy escribiendo una novela y no tengo ningún relato inédito, les di el primer cuento que publiqué en mi vida. Se llama “El límite” y apareció en el suplemento de *La Nación* en marzo de 1930. Le hice dos o tres correcciones, puramente gramaticales, pero tenía miedo de que fuera demasiado pueril. Piense usted que yo era entonces muy joven... Ni siquiera había cumplido veinte años. Por eso, antes de entregarlo, se lo mostré a dos escritores amigos: Silvina Ocampo y Juan José Hernández. Les gustó. Pero eso no importa. Importa que en ese cuento estaba en potencia lo que he escrito después.¹³⁴

El narrador-personaje, Carlos Horacio, tras la marcha de sus padres a Europa, vive en un colegio de Buenos Aires en el que realiza los últimos cursos de bachillerato y visita diariamente a su familia, la tía Amanda y su hija Bebé, quienes lo acogen con displicente familiaridad. El muchacho se entusiasma con sus parientes y con todo lo que las rodea, en especial con Bebé, por quien siente un enamoramiento adolescente. Durante las noches en el internado, Carlos Horacio le cuenta a Jaime Meredith, un compañero inglés que sufre ataques de epilepsia, sus tardes junto a Bebé, le describe multitud de detalles sobre sus parientes mientras Jaime escucha ensimismado y ansioso. Bebé trata a Carlos Horacio como a un “animalito doméstico”, pero el joven disfraz los hechos y le relata a Jaime una imaginaria relación idílica.

La prima Bebé se marcha a París para casarse con un hombre mayor que ocupa un cargo en la Legación Argentina. Carlos Horacio, decepcionado,

¹³⁴ José Bianco: “Cuestión de oficio”, en *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 365-366.

se lo cuenta con parquedad a Jaime, que sufre esa misma noche una fuerte crisis que le provoca la muerte. El narrador ha hecho que su fantasía y sus deseos adolescentes se apoderen de la mente de Jaime. El muchacho enfermo vive un apasionado amor infantil a través de su amigo Carlos Horacio, quien no es consciente en ningún momento del poder que tienen sus palabras en la vida de Jaime, un poder que incluso llega a causarle la muerte. Bebé ejerce una poderosa atracción sobre Carlos Horacio, y ambos, el chico y la mujer recreada en largas conversaciones, cautivan la vida del pobre Jaime.

La atracción vicaria de unos personajes sobre otros es una constante en la obra de Bianco; un personaje ejerce una especial atracción sobre aquellos que lo rodean y se convierte en objeto de deseo y eje principal de los hechos. Además, los personajes sólo acceden a aquello que desean a través de otra persona, un intermediario hacia quien sienten una poderosa atracción casi fantástica o supersticiosa. Este intermediario, según Bianco, puede definirse como lo que los ingleses llaman *go-between* y nunca llega a percatarse de esa atracción que ejerce sobre los demás.

En todas mis obras, hasta en mis cuentos más antiguos, hay algún personaje, generalmente joven, que resulta especialmente atractivo y se convierte en el eje de la trama. Mi primera narración, “El límite”, publicada en marzo de 1929 en *La Nación*, cuenta la historia de un muchacho que muere de amor por una mujer a la que nunca conoció, salvo a través de los relatos de un compañero de colegio, también enamorado de ella. Allí puede verse esa suerte de fascinación vicaria. En *Sombras suele vestir*, el hermano idiota de Jacinta ejerce una especie de magnetismo sobre varios personajes. En general, ninguno de esos seres atractivos advierte la influencia que tiene sobre quienes lo rodean.¹³⁵

El narrador-personaje plantea al final del relato un final abierto, él mismo afirma que quizá el relato esté sin concluir porque no encuentra una explicación racional a los hechos. Por un lado, existe la posibilidad de que

¹³⁵ José: Bianco: “Testigo y creador”, en *Ficción y reflexión*, op. cit, pág. 381.

alguien ejerza una atracción tan grande sobre alguien sin saberlo que pueda incluso acabar con su vida; por otro, puede tratarse de una serie de coincidencias que los lectores vinculamos perversamente.

He aquí el término de mi relato, de este relato que temo dejar inconcluso y al cual me esfuerzo, inútilmente, en prestar cierto sentido. ¿Es que puede una persona, sin saberlo, llegar a pesar tanto en la vida de otra? ¿Es acaso posible que a gran distancia, sin proponérselo, pueda su influencia trabajar secretamente en un desconocido? [...]

En última instancia, es posible que no se trate sino de coincidencias, de hechos aislados que uno se empeña morbosamente en vincular, dándoles un giro perverso y sutil... ¿A qué pensar otra cosa? Ante nosotros se extiende un velo pintado de colores agradables e inofensivos con el cual nos hemos familiarizado. No intentemos descorrerlo. En torno a nosotros, junto al horizonte, la vida nos impone un límite preciso, más allá del cual todo es vaguedad y misterio. No pretendamos salir de este estrecho recinto. Respetemos el límite, si no queremos lanzarnos extraviados, por senderos que no tienen fin (pág. 54).

Ante nosotros se extiende un límite al que nos hemos familiarizado; sabemos que más allá de él todo es ambigüedad y misterio. La verdad que se sitúa más allá de la realidad cotidiana es inasible, demasiado rica y ambigua para alcanzarla. Bianco pone al lector siempre en ese límite a partir del cual se extienden múltiples posibilidades, numerosas verdades entre las cuales el lector no podrá elegir sin el doloroso riesgo de equivocarse.

En “Amarilídeas” el escenario es el exótico puerto de La Guayra, cerca de Caracas. Los personajes son gente adinerada, o al menos que aparentan ser ricos, se trata de pasajeros de un crucero internacional. Los “vicios terribles” de La Guayra funcionan como fuerza oculta y subversiva para los protagonistas de la historia; el barco significa el mantenimiento de la vida cotidiana y ordenada. Esteban le relata el viaje en unas cartas a un amigo de Buenos Aires, le cuenta lo que sucede y lo que imagina; así como lo que finalmente no ocurre. Se insinúa una relación entre dos mujeres en el barco,

Julia y Grace, que deciden quedarse en el puerto y abandonar el crucero. La insondable Grace se queda en La Guayra, pero Julia no abandona a su marido y prosigue el viaje. Esteban reflexiona sobre el momento en el que Julia concibió el proyecto de abandonar a su marido y los motivos que la llevaban a ello. El lector se plantea las razones por las que esta mujer no cumple sus deseos y continúa en el barco junto a su esposo.

Los dos últimos cuentos, “La pequeña Gyaros” y “La visitante”, se unen entre sí, comparten personajes y argumento, presentan distintas versiones de unos mismos hechos porque los personajes aportan sus perspectivas sobre los hechos y sobre los otros personajes. Felicia y Alberto componen un matrimonio que tiene un amigo común, Esteban, que comparte su vida con una inquietante mujer con la que no está casado, Hilda Brauer. En “La pequeña Gyaros”, el narrador adopta la perspectiva de Felicia, quien observa pasivamente cómo su marido visita dos veces por semana la casa de Esteban en la plaza Vicente López. Su marido le ha dicho que no le ha pedido que le acompañe porque sus principios y su educación podían hacer que se sintiese incómoda en presencia de las personas que visitaban la casa de Esteban. Felicia interpreta esta justificación de su esposo como una intrusión en sus pensamientos y en su moralidad; de manera que Felicia decide acompañar a Alberto a casa de Hilda y Esteban.

Esteban invita a Felicia a cenar en su casa, casi obligado por ella y, por la noche, Felicia termina por concertar una cita futura con Esteban, después de haberse puesto en evidencia. Bianco no dice nada sobre los motivos de Felicia para abordar una aventura con Esteban; quizá los celos, las dudas o la venganza son sus motivaciones. Es posible que Felicia quiera escapar de la virtud y la moralidad a partir de las palabras de Esteban: “A la virtud todos la alaban, pero hiela de frío”. El lector debe suponer un cambio de parejas o alguna decisión de Felicia para resolver la situación.

En el último cuento, “La visitante”, el narrador adopta la perspectiva de Alberto; Hilda, vista antes por Felicia, es ahora observada por el esposo de ésta. Alberto dirige las páginas que forman el cuento a Hilda, que se alejó de ellos para atender la llamada de su propia voluntad. El cuento narra cómo Hilda y Alberto se convierten en amantes y, sobre todo, la sensación del amante de lo efímero de su amor y la seguridad de la próxima marcha de Hilda, que le hacía aferrarse a todos los momentos que pasaban juntos. Finalmente, Esteban y Alberto quedan unidos por el recuerdo de la mujer extranjera que visitó sus vidas y los abandonó a ambos para combatir el aburrimiento y perseguir sus deseos de felicidad.

Los cuentos de *La pequeña Gyáros*, aunque todavía lejos de la plenitud y calidad literaria de la obra posterior de Bianco, proponen varias de las directrices principales de los libros posteriores. En especial, el deseo de indagar en el reverso de la realidad y de explorar las múltiples facetas de la verdad, así como de bordear continuamente el límite de cotidianidad que nos rodea y ahondar en la ambigüedad de todo lo susceptible de ser narrado. La zona de vaguedad y misterio es el ámbito en el que se ubican las narraciones de Bianco; no obstante, el escenario está formado por las calles, las casas de Buenos Aires y la burguesía o la clase acomodada con sus vicios e imperfecciones. Bajo la aparente estabilidad, fluye lo no dicho y latente, así como ángulos insospechados desde los que acercarse a la realidad. Todas las posibilidades están abiertas porque nada está dicho del todo. Los personajes de los relatos proponen siempre atisbos de realidad, pero nunca afirmaciones o constataciones de verdades o realidades. Los protagonistas nunca alcanzan el objeto de su deseo, que aparece siempre desdibujado y difuso. Las versiones de los personajes proponen un conjunto de oportunidades perdidas, tristezas irremediables, instantes de felicidad acariciados y, sobre todo, la moralidad cerrada de determinada clase social cuyo mundo se desmorona.

4. 2 La ambigüedad fantástica: *Sombras suele vestir*

Las obras de José Bianco conjugan los recursos de la ambigüedad para lograr dos lecturas contradictorias, que ofrecen al lector la posibilidad de elegir en libertad para resolver la contradicción.¹³⁶ Su narrativa se enmarca en la poética de la incertidumbre, sensación que deriva de la imposibilidad del lector de adoptar una interpretación definitiva del texto y del enfrentamiento o superposición entre distintos géneros que se da en *Las ratas* o en *La pérdida del reino*. Bianco expresa en diversas entrevistas su preferencia por las obras que admiten más de una interpretación por su capacidad para enriquecer el mundo y hacer que la verdad sea caleidoscópica y libre.

Dentro del género fantástico, hay obras maestras que nadie puede no admirar. Por ejemplo, algunos cuentos de Borges: “Las ruinas circulares”, “El Aleph”, “El inmortal”... Pero quizás yo prefiero los cuentos que admiten dos interpretaciones, una racional y otra sobrenatural. Son cuentos que admiten dos interpretaciones, una racional y otra sobrenatural. Son cuentos que parecen enriquecer el mundo; hacen que la realidad, como quería Chesterton, sea más extraña que la ficción. Así hubiera querido que fuese *Sombras suele vestir*.¹³⁷

Sombras suele vestir fue escrito para la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares; pero José Bianco no la terminó a tiempo para que se publicara en la primera edición, en 1940; de manera que se publicó en la siguiente, en 1965. El relato aparece por primera vez en el número 85 de *Sur* en 1941 y posteriormente en una colección de cuentos que dirigía Eduardo Mallea llamada Cuadernos de la Quimera.

¹³⁶ Antonio Prieto Taboada: “El poder de la ambigüedad en *Sombras suele vestir*, de José Bianco”, *Revista Iberoamericana*, 110-111, enero-junio de 1980, pág. 717.

¹³⁷ José Bianco: “Cuestión de oficio”, en *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 367.

José Bianco elabora todos los recursos literarios que potencian la ambigüedad de los relatos y que obligan al lector a participar de manera activa en la interpretación de los textos. Lo fantástico en la obra de Bianco no genera un alejamiento de la realidad, como en el caso de los cuentos de Borges, sino una visión nueva y diferente. Bianco parte del mundo real y, tras un proceso de extrañamiento cercano al llevado a cabo por Cortázar y Silvina Ocampo, logra la construcción de una realidad poliédrica e incierta. El estilo de Bianco impide al lector acercarse al texto con distanciamiento, obligándole a concentrarse en la lectura para intentar deshacer el juego de evasiones y ambigüedades.

Sombras suele vestir se sitúa en lo fantástico puro, según las tesis de Todorov. El relato reúne todas las condiciones; la vacilación emana de la ambigüedad del texto y el lector no tiene motivos suficientes para optar por una de las dos interpretaciones. El autor confirma esta imposibilidad en una entrevista: “James Irby me preguntó en una carta si la heroína del relato existía realmente o no. Le contesté que sabía tanto como él”.¹³⁸ El relato no aporta las suficientes pruebas para elegir entre la existencia fantasmal de Jacinta Vélez o la alucinación de Bernardo Stocker, personaje en quien podríamos encontrar un homenaje al autor de *Drácula*. Además, el texto de Bianco cumple la segunda condición dispuesta por Todorov, la presencia en el texto de un personaje que siente la misma vacilación y que supone la identificación con el lector. Julio Sweitzer desempeña la función de lector dentro del texto, investiga los hechos para descubrir la verdad, recoge las versiones de varios personajes y queda desorientado sin poder expresar una opinión verdaderamente fundada.

La obra de José Bianco se ha comparado mucho a la de Henry James, que parece regirse por principios similares, sobre todo en la importancia concedida a la ambigüedad y la incertidumbre. Ambos autores parecen dejar

¹³⁸ José Bianco: “Conversación con José Bianco”, entrevista con Danubio Torres Fierro, *Ficción y reflexión*, op. cit. pág. 402.

en todo momento al lector a su suerte sin facilitarle los mecanismos necesarios para la interpretación definitiva. Borges realiza esta comparación en una reseña sobre *Las ratas* publicada en la revista *Sur*.

Dos admirables dificultades de James descubro en esta novela. Una, la estricta adecuación de la historia al carácter del narrador; otra, la rica y voluntaria ambigüedad [...] En lo que se refiere a la ambigüedad, quiero explicar que no se trata de la mera vaguedad de los simbolistas, cuyas imprecisiones, a fuerza de eludir un significado, pueden significar cualquier cosa. Se trata –en James y en Bianco– de la premeditada omisión de una parte de la novela, omisión que permite que la interpretemos de una manera o de otra: ambas contempladas por el autor, ambas definidas.¹³⁹

José Bianco considera que la comparación entre su obra y la de Henry James tiene su origen en esta reseña de Borges y así lo expresa en alguna ocasión. Ahora bien, Bianco afirma también que cuando escribe *La pequeña Gyáros* y *Sombras suele vestir* sólo conocía superficialmente la obra de James:

Mirá, se habla mucho de la influencia de James sobre mí, pero debo decirte que cuando publiqué *Sombras suele vestir* y *Las ratas*, yo apenas conocía a James. Conocía *Portrait of a Lady* y alguna otra de esas novelas de James, pero cuentos conocía muy pocos. Lo que pasa es que Borges, cuando hizo un comentario sobre *Las ratas*, dijo que encontraba una similitud entre *Las ratas* y los libros y la ambigüedad de James. Y basta que Borges diga una palabra para que todo el mundo la repita. Me acuerdo de que Adolfo Bioy Casares, cuando publiqué *Sombras suele vestir*, me decía: "Está muy bien, parece un cuento de James". Y yo me decía "¿Qué cuentos de James serán?", porque yo no había leído cuentos de James.¹⁴⁰

En 1945 Bianco realiza la traducción de *Otra vuelta de tuerca*, de James; obra que se caracteriza, como *Sombras suele vestir*, por ser un alarde

¹³⁹ Jorge Luis Borges: "José Bianco: *Las ratas*", *Sur*, número 111, enero de 1944, pág. 77.

¹⁴⁰ "El creador y la molesta realidad", entrevista realizada por Edgardo Cozarinsky para *La Nación*.

de ambigüedad sostenida durante todo el relato. La historia, contada por alguien en una reunión, presenta a una joven institutriz que se hace cargo de unos niños en Bly, un lugar apartado. El tutor de los niños vive en Londres y no quiere ser molestado con ningún pretexto; de manera que la institutriz y los niños están solos en la casa con los criados. La joven empieza a ver en algunas ocasiones a dos personas que se corresponden con la descripción de la antigua institutriz, la señorita Jessel y Peter Quint, un antiguo criado, ambos ya fallecidos. El autor insiste en el hecho de que sólo la institutriz ve a los muertos y decide que son malvados y pretenden apoderarse de los niños; así mismo se deja caer la idea de que ella ha inventado inconscientemente el problema para así poder solucionarlo y ganarse la confianza y la admiración del señor. Las dos interpretaciones del relato surgen de la ambigüedad del texto, la presencia inquietante de los niños, la desconfianza que se apodera de todos los personajes y la intriga que generan todos los sucesos narrados. La muerte de Miles, el niño pequeño, deja al lector sumido en profundas dudas de difícil solución.

Sombras suele vestir narra la historia de la familia Vélez, compuesta por la madre y dos hijos, Raúl, un adolescente mentalmente discapacitado, y Jacinta, la joven alrededor de quien gira la ruptura del orden realista. Los Vélez han venido a menos y viven en un inquilinato propiedad de doña Carmen, que durante un tiempo solventó las necesidades económicas de la familia y que después conduce a Jacinta a la prostitución para no tener que seguir ocupándose de su manutención. La señora Vélez muere prematuramente y Jacinta se instala a vivir con Bernardo Stocker, un cliente con quien se ve en casa de María Reinoso. Diariamente, Jacinta visita a su hermano Raúl, por el que siente un inmenso cariño y que continúa bajo la tutela de doña Carmen. Bernardo y Jacinta deciden ingresar a Raúl en un sanatorio alejado de la “protección” de la dueña del inquilinato; Jacinta desaparece y Bernardo se interna junto a Raúl a la espera de que Jacinta acuda a visitar a este último.

Hasta este momento, los hechos quizá son algo extraños, pero no hay ningún elemento fantástico. Ahora bien, el socio de Bernardo, Julio Sweitzer, visita a Bernardo en el sanatorio y habla con el médico, con doña Carmen y con María Reinoso; descubre que Jacinta se suicidó el día que murió su madre, por tanto no pudo ir a vivir con Bernardo ni decidir el ingreso de Raúl en el sanatorio. Sweitzer se dirige a casa de Bernardo, donde mantiene una conversación con Lucas, el criado, quien a pesar de no haber visto nunca a Jacinta confirma su presencia en la casa durante un espacio de tres meses. Sweitzer reúne los testimonios de los personajes y realiza una investigación sobre el misterio de Jacinta y Bernardo; pero su falta de opinión supone el reconocimiento de lo inexplicable de la situación y el lector es quien tiene toda la responsabilidad de dilucidar la ambigüedad de los hechos. Sweitzer es un representante del lector en el texto, así como un medio de traspasarle el desconcierto.

El núcleo familiar se presenta complejo debido a una serie de sustituciones y desplazamientos que hacen que los personajes desempeñen funciones siempre ambiguas. Doña Carmen quiere asumir la función maternal con respecto a Raúl, además controla la subvención de la familia durante un tiempo; pero la benefactora se descubre como la responsable de la prostitución de Jacinta. También Bernardo quiere asumir la paternidad de Raúl e incluso consigue ser el tutor legal del muchacho. Jacinta y Raúl se identifican, ya que ésta quiere parecerse en todo momento a su hermano; mientras que en el texto se da una comparación sutil entre Jacinta y su madre. La familia aparece desarticulada y reorganizada por juegos polisémicos que contribuyen a crear la atmósfera en la que nada es lo que parece.

El relato se divide en tres partes; la primera está dominada por el personaje de Jacinta Vélez, la segunda tiene a Bernardo Stocker como protagonista principal junto a Jacinta, con la que convive, y en la última es Julio Sweitzer el personaje a quien el narrador está acompañando. El narrador sigue a los personajes; a veces funciona como un mero observador, narrador

cuasi-omnisciente que limita su saber a la capacidad de cualquier ser humano; otras como un narrador omnisciente que efectúa continuas analepsis y prolepsis, esto es, intrusiones en el pasado o anticipación narrativa de los hechos posteriores. El manejo del punto de vista es el elemento fundamental que configura la ambigüedad del discurso narrativo. El narrador adopta el punto de vista de los personajes; en la primera parte asume la perspectiva de Jacinta, en la segunda sección la perspectiva del narrador oscila entre Bernardo y Jacinta y en la tercera el punto de vista es el del investigador Sweitzer. Esta adopción del punto de vista de los personajes mitiga el saber del narrador y da lugar a una omnisciencia imperfecta o limitada.

La identificación del narrador con el personaje supone la anulación del privilegio de conocimiento del narrador. Según Prieto Taboada, la ambigüedad de la enunciación se lleva al extremo de crear una importante contradicción:

La narración personal en tercera persona se presta a la regulación y al desdibujamiento de la información que exige el relato fantástico por su capacidad para crear algo inefable en torno al sujeto de enunciación y al centro de percepción, un discurso cuya fuente no se deje ubicar ni en el narrador ni en el personaje, sino en ambos a la vez: incertidumbre formal que corresponde a la temática del género.¹⁴¹

El punto de vista es algo que se sitúa a la vez dentro y fuera del texto. La perspectiva de la narración puede ser homodiegética, cuando parte de los personajes, narrador protagonista o narrador implicado, o heterodiegética, cuando el narrador se sitúa fuera del marco de los hechos narrados. Gérard Genette introduce el concepto de gradación en la focalización; es decir, la focalización puede variar desde la omniscencia siempre heterodiegética, hasta la focalización interna en la que el narrador puede asumir el punto de vista limitado de alguno de los personajes e incluso variar de uno a otro. En *Sombras suele vestir* encontramos distintas posibilidades de narración; un

¹⁴¹ Antonio Prieto Taboada: “El poder de la ambigüedad en *Sombras suele vestir*, de José Bianco”, art. cit., pág. 722.

narrador cuasi-omnisciente que organiza la materia narrativa y selecciona tanto los hechos como los silencios. Esta voz narrativa adopta la perspectiva de algunos personajes; en algunas ocasiones se instala en su intimidad y en su discurso desgarrado, como ocurre en los momentos en los que se produce la muerte de Jacinta; en otros acompaña al personaje para mostrar al lector algunas claves del texto, como en la investigación llevada a cabo por Sweitzer.

El narrador no es un personaje de la historia, pero se identifica con la perspectiva de algunos personajes, así, cuando sigue la perspectiva de un personaje, es fiel a éste pero quizá no a los hechos; el narrador transmite versiones distintas de los acontecimientos. Bernardo y Lucas ven o intuyen el fantasma, pero la instancia narrativa también parece confirmar la presencia de Jacinta después de muerta porque asume su perspectiva en su deambular por las calles de la ciudad y sus visitas a Raúl.¹⁴²

Sombras suele vestir tiene un comienzo *in media res*; desde las primeras palabras el lector se encuentra instalado en medio de los acontecimientos; los interlocutores, que anuncian la ausencia de alguien que no se explica en esos momentos, son doña Carmen y alguien cuyo nombre no se conoce. Las palabras de doña Carmen corresponden al momento en el que Raúl es internado por Stocker en el sanatorio, pero es algo que el lector conoce más tarde y que debe reconstruir. Además, la afirmación de la mujer de que quiere a Raúl como a un hijo se repite en la tercera sección en presencia de Julio Sweitzer.

Lo extrañaré mucho; lo quiero como a un hijo –dijo doña Carmen.

Le contestaron:

-Sí; usted ha sido muy buena con él. Pero es lo mejor.¹⁴³

¹⁴² Adam Gai: “Lo fantástico y su sombra: Doble lectura de un texto de José Bianco”, *Hispanamérica*, T XIII, 34-39, n° 34/35, pág. 43.

¹⁴³ José Bianco: *Las ratas. Sombras suele vestir*, Anagrama, Barcelona, 1987, página 83. Todas las referencias están tomadas de esta edición.

El primer capítulo se estructura desde la perspectiva de Jacinta. El narrador omnisciente interviene en ocasiones en la confusión de identidades y el punto de vista se desdibuja. El discurso interior de Jacinta nos muestra su conciencia desgarrada, de manera que la narración se construye entre rupturas y reconstrucciones de sentido que tienen su explicación en algunos momentos en la somnolencia de la protagonista y cierto estado onírico.

En los últimos tiempos, cuando iba al inquilinato de la calle Paso, rehuía la mirada de doña Carmen para no turbar esa vaga somnolencia que había llegado a convertirse en su estado de ánimo definitivo. Hoy, como de costumbre, detuvo los ojos en Raúl: el muchacho ovillaba una madeja de lana dispuesta en el respaldo de dos sillas; podía aparentar veinte años, a lo sumo, y tenía esa expresión atónita de las estatuas, llena de dulzura y desapego (pág. 83).

Las palabras de Jacinta anuncian los hechos, aunque el lector no sabe su significado todavía. “No volveré a la calle Paso”, afirma con tristeza mientras observa su casa y su familia y recuerda momentos del pasado. Jacinta vive en el inquilinato de doña Carmen junto a su madre y su hermano Raúl; durante más de un año, doña Carmen costeaba las necesidades de la familia hasta que conduce a Jacinta a casa de María Reinoso, lugar en el que se ejerce la prostitución. La familia Vélez ha descendido de clase social, pero para ellos el trabajo no es una posibilidad real. En las palabras de Jacinta podemos observar cierto desdén hacia las clases desfavorecidas cuando se refiere a “la innata afición al melodrama que tienen las llamadas clases bajas”; más tarde doña Carmen se refiere al orgullo de Jacinta y su desprecio por los pobres. La señora Vélez, madre de la joven, acepta la prostitución en lugar del trabajo reconocido; aunque nadie le dice explícitamente que su hija es prostituta, podemos suponer que lo sospechaba y consentía discretamente. “Nunca lo sabría. Ya era imposible decírselo” (pág. 85). Estas palabras de Jacinta suponen una prolepsis, o anticipación, porque se refieren a la muerte de la señora Vélez, algo que supuestamente aún no ha sucedido.

La presencia de doña Carmen incomoda a Jacinta porque le recuerda la realidad de la prostitución, de manera que intenta evitarla de todos modos, como también después de muerta hará lo posible para alejarla de Raúl. Doña Carmen supone para Jacinta un testigo de su degradación, lo que provoca el abandono de cualquier esperanza de cambiar de vida; Jacinta tenía un trabajo de traductora que rechaza y se resigna a la prostitución. Le pide a doña Carmen que venda la máquina de escribir, lo que supone que la dueña del inquilinato es la encargada de terminar con la posibilidad de que Jacinta abandone la casa de citas.

Y Jacinta, esas tardes, después de apaciguar los deseos de algún hombre, también necesitaba apaciguarse, olvidar; necesitaba perderse a sí misma en ese mundo infinito y desolado que creaban su madre y Raúl (pág. 85).

No aborrecía sus encuentros en casa de María Reinoso. Le permitieron independizarse de doña Carmen, mantener a su familia. Además, eran encuentros inexistentes: el silencio los aniquilaba. Jacinta sentíase libre, limpia de sus actos en el plano intelectual (pág. 87).

La muerte de Jacinta se narra a través del interior de la protagonista antes incluso de que sepamos del fallecimiento de la señora Vélez. La descripción de la muerte de Jacinta es el pasaje más ambiguo del relato y el mayor silencio del texto. Jacinta necesita olvidar cuando llega a casa, y el lector puede pensar que toma alguna droga para relajarse y dormir, pero los detalles posteriores le obligan a retroceder en el texto y encontrar los indicios de su muerte.

El narcótico empezaba a operar sobre los nervios de Jacinta. Se aquietaba el tumulto de impresiones recientes formado por tantas partículas atrozmente activas, que luchaban entre sí y aportaban cada una su propia evidencia, su pedacito de realidad. Jacinta sentía el cansancio apoderarse de ella poco a poco, borrar los vestigios del hombre con quien estuvo dos horas antes en casa de María Reinoso, nublar el pasado inmediato de sus mil imágenes, sus olores, sus ecos, sus

palabras, sus frases incómodas, sus modulaciones broncas, sus gemidos de placer, y empezaba a no distinguir la línea de demarcación entre el cansancio al cual se entregaba solemnemente y el descanso supremo. Entreabriendo los ojos, contempló a sus dos queridos fantasmas en esa atmósfera agrisada [...] Tenía la sensación de haber eludido su presencia, tal vez para siempre. Había entrado en un ámbito que la encargada del inquilinato no podía franquear. Y la paz se hacía por momentos más íntima, más aguda, más punzante. En plena beatitud, con la cabeza echada para atrás hasta tocar con la nuca el respaldo, los ojos ausentes, las comisuras de los labios distendidas hacia arriba, Jacinta mostraba la expresión de un enfermo quemado, purificado por la fiebre, en el preciso minuto en que la fiebre lo abandona y deja de sufrir (pág. 87).

La muerte de la señora de Vélez se comienza a relatar de manera un tanto elusiva y metafórica, “se acostó entre un fragante desorden de junquillos, varas de nardo, fresias y espadañas.” Pero inmediatamente, el narrador introduce el diagnóstico del médico y las escenas de la ceremonia fúnebre. La casa de los Vélez se llena de gente que asiste al velatorio y el narrador comenta que del ataúd no salía ninguna protesta, el binomio vida/muerte empieza a hacerse débil en este momento en el que se plantea la posibilidad de que los muertos puedan sentirse incómodos el día de su entierro debido al bullicio.

En esta primera sección, la narración oscila de la conciencia de Jacinta a la descripción de los hechos desvinculada de la voz dolorida de Jacinta; por un lado, los pensamientos de Jacinta y la escena en la habitación de su madre; por otro lado, la descripción del encuentro entre los amantes en casa de María Reinoso.

Jacinta permaneció un largo rato con los sentidos anormalmente despiertos, ajena a todo y a la vez de todo muy consciente, cernida sobre su propio cuerpo y los objetos familiares que se animaban de una vida ficticia en honor a ella, refulgían, ostentaban sus planos lógicos, sus rigurosas tres dimensiones (pág. 89).

Jacinta es ya una presencia fantasmal, por eso se describe de esta manera. La señora Vélez está muerta, el velatorio tiene lugar en casa de la familia y Jacinta se halla en el cuarto, donde también está el frasco de digital con el que más tarde sabemos que se suicida. Jacinta observa su rostro en el espejo en el que resaltan sus ojos grises, ojos que siempre representan a la joven y el color gris que siempre la envuelve.

Y ahí estaba ella, con su cara de planos vacilantes, sus rasgos inocentes y finos. Todavía joven. Pero los ojos, de un gris indeciso, habían madurado antes que el resto de su persona. “Tengo ojos de muerta.” Pensó en los ojos horizontales de su madre, guarecidos bajo una doble cortina de párpados venosos, en los de Raúl. “No; son miradas distintas, no tienen con la mía nada de común.” Había en sus ojos el orgullo de los que son *señores y dueños de su propio rostro*, pero ya la estrofa final asomaba en ellos: *azucenas que se pudren*, una especie de clarividencia inútil que se complace en su falta de aplicación. Le traían reminiscencias de otras personas, de alguien, de algo. ¿Dónde había visto una mirada semejante? Durante un segundo su memoria giró en el vacío. Se trataba de un cuadro, tal vez. El vacío se fue poblando, adquiriendo tonalidades azules, rosadas. Jacinta apartó los ojos del espejo y vio abrirse ante ella un balcón sobre un fondo nocturno; vio ánforas, perros extáticos, más animales: un pavo real, palomas blancas y grises. Era *Las dos cortesanas*, del Carpaccio (págs. 89-90).

Jacinta se encuentra con Stocker en casa de María Reinoso a pesar de la muerte de su madre y a pesar de su propia muerte, según sabremos más tarde. Bernardo siente compasión por Jacinta y le propone que vaya a vivir a su casa. Bernardo es un hombre taciturno y Jacinta no manifiesta sentimientos. “Ella pensaba con amargura en el retorno a los vecinos, al olor de las flores, al ataúd.” El narrador afirma que Jacinta se echó a llorar cuando habla con Bernardo sobre su hermano Raúl. “Es un inocente, como el de *L’arlesienne*.” Estas palabras de Jacinta sobre la enfermedad de Raúl confirman el halo misterioso que tienen las especiales características del joven sobre los otros personajes. Bernardo le dice a Jacinta que más adelante verán qué puede hacer con Raúl. Bernardo expresa estas palabras en singular, de manera que pretende

ocuparse él mismo del futuro de Raúl. El narrador introduce un comentario que supone una anticipación de los hechos: “Mas adelante había sido el sanatorio”.

La segunda sección del relato comienza con la adopción del punto de vista de Bernardo por parte de la voz narrativa; la compleja personalidad de Bernardo se va desgranando. Es un hombre de expresión contenida y vuelta hacia dentro; su introspección y frialdad le impiden consolar a Jacinta, pero sí siente compasión por su dolor.

El sufrimiento ajeno le inspiraba demasiado respeto para intentar consolarlo: Bernardo Stocker no se atrevía a ponerse del lado de la víctima y sustraerla del dominio del dolor. [...] Pero el verdadero dolor no admite consuelo (pág. 93).

Su impasibilidad le permitía a Bernardo Stocker vislumbrar la magnitud de la aflicción ajena. Ahora bien: ante el dolor de Jacinta reaccionó de manera instantánea, poco frecuente en él. ¿No era esto debido, precisamente, a que Jacinta no sufría? (pág. 94)

Bernardo desconfía de los impulsos generosos; el dolor de los demás, para Bernardo, hace que el hombre pueda sentirse poderoso. El verdadero dolor que puede humillar al que lo presencia es ignorado y no admite consuelo; pero Bernardo es capaz de sentir lástima por Jacinta y eso le hace plantearse que el sufrimiento de Jacinta no es real. Estas palabras: “¿No era esto debido, precisamente, a que Jacinta no sufría?”, pueden ser una manifestación de la conciencia de Bernardo, que puede, bien dudar de los sentimientos de Jacinta, o bien de la veracidad de su propio discurso. Por otro lado, esta interrogación puede ser planteada por el narrador, esto es, Jacinta no sufre porque no está viva.

Jacinta se muda a vivir con Bernardo a un apartamento en la plaza Vicente López; allí habita su amante junto con una pareja de tucumanos negros que siempre habían trabajado con su padre y que continuaron con él

ocupándose de las tareas domésticas. Bernardo heredó a sus trabajadores, así como sus negocios de agente financiero y su interés en la exégesis bíblica. Su padre había sido un emigrante suizo que hizo fortuna y se dedicó al estudio del Antiguo y del Nuevo Testamento, era partidario de la libertad evangélica, rechazaba el dogmatismo y había participado en debates de la Unión Monista Alemana. Bernardo sigue los pasos de su padre y de manera mecánica asume su imagen, se casó joven y quedó viudo. El señor Stocker acudió a la oficina después de morir encarnado en la persona de su hijo, quien asume su trabajo y sus aficiones; la vida de Bernardo es mimética y monótona y podría incluso decirse que carece de vida propia.

Jacinta va todos los días a visitar a Raúl al inquilinato, donde el adolescente continúa bajo la protección de doña Carmen.

Tenía miedo que el muchacho se irritara, porque se mostraba más esquivo mientras mayores esfuerzos se hacían para comunicarse con él. En una ocasión, desalentada por tanta indiferencia, Jacinta dejó de visitarlo. Cuando volvió, al cabo de una semana, el muchacho le dijo:

“¿Por qué no has venido estos días?”

Parecía alegrarse de verla.

Jacinta contuvo su afán de dominación y llegó a sentir por Raúl una necesidad puramente estética. ¿A qué buscar en él las estériles reacciones de los seres humanos, la connivencia de las palabras, el fulgor sentimental de una mirada? Raúl estaba ahí, simplemente, y la miraba sin fijar la vista en ella (pág. 97).

Además de Bernardo, Raúl es el único personaje que ve a Jacinta y que se dirige a ella. La joven siente por su hermano, por una parte, un impulso de dominación y, por otra, una necesidad estética; la enfermedad de Raúl es, para Jacinta, un rasgo de superioridad. Acercarse a Raúl requiere una sensibilidad estética.¹⁴⁴ Por esto, Jacinta trata de identificarse con Raúl y de parecerse a él; Raúl se sitúa más allá de la utilidad y del poder. Se compara al joven con el

¹⁴⁴ Antonio Prieto Taboada: “El poder de la ambigüedad en *Sombras suele vestir*, de José Bianco”, art. cit., pág. 727.

“inocente” de *L’Arlesienne* de Daudet, obra en la que el inocente tiene el poder de proteger a la familia de las desgracias.

Jacinta se siente cargada de la presencia de Raúl y recorre la ciudad pensando en su hermano desde la calle Paso hasta el restaurante en el que almuerza habitualmente con Bernardo. “Jacinta atravesaba lentamente la ciudad”, son palabras que describen el deambular de la joven por la ciudad, atravesando calles que sólo se nombran: Anchorena, Juncal, French, Melo; Jacinta observa las casas, los balcones y los parques; pasa junto al cementerio y “se resistía al llamamiento de las cúpulas terminadas en cruces o marmóreos ángeles desafortunados”. No habla con nadie, sólo siente la llamada del cementerio.

Bernardo y Jacinta almuerzan en un restaurante al que ella llega cuando Bernardo ya está sentado. Cuando advierte su presencia pide comida y vino para ella. Jacinta no prueba la comida ni la bebida y se muestra reacia a hablar. Bernardo se muestra nervioso en sus encuentros con Jacinta, le hace preguntas, intenta arrancarle palabras e información sobre su vida y la de su familia.

Él pedía noticias de Raúl; otras veces, intentando reconstruir la vida anterior de Jacinta, conseguía arrancarle algunos detalles materiales que hacían destacar los grandes espacios desiertos de donde ambos se perdían. Porque también tenía la sensación de que Jacinta había perdido su pasado, o estaba en vías de perderlo (pág. 98).

La obsesión por reconstruir la vida de Jacinta y por conocer sus detalles demuestran, por un lado, el deseo de posesión y de poder de Bernardo y, por otro, el posible anhelo del amor perdido. Bernardo tiene la sensación de que Jacinta ha perdido su pasado; la respuesta que recibe sirve para acentuar la constante ambigüedad de los hechos. “¿Para qué quieres saber cómo vivíamos? *Vivíamos*, sencillamente.” Jacinta y su madre en el pasado simplemente vivían; esto es, ambas ya no viven. Estas palabras pronunciadas

por Jacinta son también una muestra de las dudas de Bernardo acerca de su propia historia.

¿Te acuerdas de la primera vez que nos encontramos? Siempre nos hemos visto en la misma pieza. ¿Y de la última vez? Yo esperé mucho tiempo, media hora, tres cuartos de hora. Nunca llegabas. Creo que mis deseos te hicieron venir. Y ahora mismo creo que mis deseos te vencen, te retienen. Porque temo que un día desaparezcas, Jacinta, y si te fueras no me quedaría nada de ti, ni una fotografía. ¿Por qué eres tan insensible? En una sola ocasión te has entregado por completo. Estabas indefensa. Lloraste. Lograste conmoverme. Por eso comprendí que no sufrías. Fue nuestro último encuentro en casa de María Reinoso (pág. 100).

El narrador afirma que Bernardo se esforzaba en “resucitar un miserable pasado común.” Ahora bien, Bernardo no debería necesitar recordar un triste pasado común si vive con Jacinta y los encuentros de los amantes antes de esa convivencia se reducían a algunas relaciones sexuales en una casa de citas. Bernardo parece haber perdido la razón durante esta conversación en el restaurante. “En casa de María Reinoso eras humana”; Jacinta ya no es humana, por lo que Bernardo no puede comunicarse con ella de manera normal y, por ello, Jacinta se obstina en permanecer en silencio. Bernardo quizá reconoce que Jacinta nunca acudió a la cita en casa de María Reinoso y son en realidad sus deseos los que la mantienen a su lado. Sus deseos hicieron que Jacinta llegara y que fuera a vivir con él; teme su desaparición porque sus deseos quizá no sean tan fuertes como para retenerla más tiempo.

Jacinta cambia el tema de la conversación y le pide a Bernardo que interne a Raúl en el sanatorio de Flores, en la calle Bocayá. Cuando Bernardo aduce que allí Raúl sentirá frío, Jacinta dice que Raúl no siente frío; como se dice en otro momento, Raúl no tiene reacciones propias de los humanos. Jacinta quiere alejar a Raúl de la protección de doña Carmen, quizá vuelve junto a Bernardo sólo para conseguir su deseo. Además, Jacinta manifiesta que quiere que Raúl sea internado cuando se produce la ruptura entre ella y

Bernardo. Bernardo afirma que Jacinta se entregó por completo la noche de la muerte de su madre cuando lloró y pudo conmoverlo; más tarde, en un sueño, ella le reprocha haber mentido.

Jacinta no volvió al restaurante con Bernardo; semanas después, la joven aparece sola y se sienta en otra mesa, pero los camareros no advierten su presencia. El narrador efectúa un salto en el tiempo, se adelantan esas semanas para narrar este episodio en el que Jacinta está sola sin que nadie se percate de que ha entrado y no se ha acercado a su compañero habitual.

Esa noche Sweitzer acude a cenar al apartamento de Bernardo y éste último tiene mucho interés en que Jacinta los acompañe; pero ella sólo está preocupada por el internamiento de Raúl en el sanatorio. “Tú tienes que hablar con doña Carmen. Sólo tú puedes hacerlo.” Jacinta necesita que la acompañe al inquilinato porque él debe resolver el problema; más tarde sabremos que Bernardo le da dinero a doña Carmen para que acepte alejarse de Raúl.

Bernardo convence a Jacinta para que cene con Sweitzer y con él; la cena tiene como objetivo redactar una carta de discusión sobre los supuestos hermanos de Jesús. Una representación de teatro titulada *La familia de Jesús* había provocado la respuesta de un católico que afirmaba que Jesús no tuvo hermanos y Sweitzer quería responder a esa carta afirmando que sí los tuvo. Las respuestas reticentes de Jacinta acerca de ello provocan las dudas de Bernardo. “Bernardo no podía saber con exactitud si era ella quien había leído los Evangelios y la *Vie de Jésus* o su madre, la señora de Vélez.”

Cuando la pareja se reúne con Sweitzer, éste está observando la reproducción de *Las dos cortesanas*¹⁴⁵ que estaba sobre el escritorio, seguramente sustituyendo al retrato de la difunta esposa de Bernardo. “Bernardo, mientras lo saludaba, reflexionaba sobre la ambigüedad de

¹⁴⁵ *Las dos cortesanas* es una obra del pintor italiano del Renacimiento Vittore Scarpazza, conocido como Carpaccio, que fue también un poeta humanista.

Jacinta.” La preocupación hace que Bernardo se exaspere y sienta cierto desprecio hacia la situación, de manera que entabla una discusión acerca de Renan y Paul de Kock que coloca a Jacinta en situación de desventaja por su desconocimiento de los autores comentados.

La cena se desarrolla de manera extraña, falta un cubierto en la mesa, el de Jacinta, que está sentada en la cabecera y Lucas se ve obligado a volver para completar los cubiertos. Jacinta permanece en silencio mientras los dos socios discuten sobre la vida de Jesús. “Jacinta permanecía ajena a todo, vaga, remota, disuelta en la atmósfera del comedor.” La presencia de Jacinta, sólo advertida por Bernardo, provoca el asombro de Sweitzer cuando Bernardo coloca un plato de frutos secos entre Jacinta y él, fuera del alcance de Julio.

Bernardo le pide a Jacinta que cuente la historia de un cuadro que sucedió cuando ella era niña, pero se ve obligado a relatarla él mismo. “El cuadro se vino al suelo y descubrimos que Cristo no era Cristo.” El cuadro era una estampa antigua de una Dolorosa a la que se le habían dibujado rizos y barba; Bernardo cree que esta decepción provocó el agnosticismo de Jacinta, pero ésta afirma que en esos momentos es creyente. Esta anécdota del cuadro simboliza, como otros elementos del relato, que nada es lo que parece y hay varias verdades superpuestas. Al final de esta segunda parte, Jacinta sigue ajena a todo, disuelta en la atmósfera, pensando en Raúl. “Tenía urgencia de estar a su lado, rodeada de árboles, en el sanatorio de Flores.”

En el comienzo de la tercera sección sabemos que Bernardo le ha enviado una carta a su socio para informarle de que se ha internado en el sanatorio de Flores. El ingreso de Stocker en el sanatorio supone una renuncia al poder, pero al mismo tiempo es una huida del mundo de su padre y de sus convenciones. Sweitzer visita el sanatorio extrañado de la decisión de Bernardo y mantiene una conversación con el médico, quien le dice que Bernardo no es un enfermo y sólo busca reposo en ese lugar. Hablan de Raúl y de la familia Vélez; el diagnóstico de Raúl es demencia precoz ebefreno-

catatónica. Sabemos que fue Stocker quien internó a Raúl y que es su curador, Jacinta se ha marchado y en este momento el lector no sabe por qué ella no se ha hecho cargo de Raúl. El médico no menciona la existencia de la hermana de Raúl y dice que el adolescente no tiene ninguna familia.

Julio va a buscar a Bernardo y recorre el sanatorio, descrito como un laberinto. Bernardo le cuenta a Julio que Jacinta se ha marchado después de internar a su hermano y él ha intentado averiguar su paradero sin éxito, ha ido al inquilinato y ha revisado algunas cosas para reunir información que pudiera ayudarlo. Un hombre con el apellido Vélez le habla de alguien de su familia con el nombre de Jacinta, que podría tener la edad de la difunta señora Vélez; así insiste en la evanescente identificación de Jacinta y su madre.

Sin embargo, un hombre con quien conversé, muy comunicativo, mayor que yo, que se llamaba Raúl Vélez Ortúzar, me dijo que en su familia existía un personaje un poco mitológico, la tía Jacinta, al cual solía referirse su abuela. Parece que esta Jacinta era una mujer de mala conducta, que murió en Europa (pág. 114).

Raúl se ha convertido en objeto de los deseos de Bernardo, que intenta estar junto a él en todo momento. “Acude espontáneamente a mí. Pero siempre habrá de interponerse algo entre nosotros.” Bernardo ha desarrollado un cariño paternal hacia Raúl; además cree que Jacinta volverá para ver a su hermano debido al amor y la admiración que siente por él. “El autismo de Raúl, como dicen los médicos, no es para ella una tara. Se le antoja un signo de superioridad. Trata de parecerse a él.” La desaparición de Jacinta de la vida de Bernardo hace que éste asuma la obsesión por Raúl que ella tenía, por un lado el afán de dominación y, por otro, una necesidad estética por el ser considerado superior.

Bernardo le cuenta a su socio los sueños que tiene; en ellos, Jacinta aparece pero él no puede verla, sólo puede ver sus pies. La imagen de Jacinta se disolvía en una atmósfera gris, el color que acompaña siempre su presencia.

No, ni siquiera se deja ver en sueños. Pude ver únicamente sus pies, como si estuviera frente a mí y yo mirara al suelo. Es extraño hasta qué punto los pies son expresivos e inconfundibles, hasta qué punto pertenecen a las personas... Le veía los pies como si la estuviera mirando a la cara. Entonces, cuando levanté los ojos, no pude seguir adelante. La imagen se detenía allí. Todo se disolvió en una atmósfera gris.

Anoche volví a soñar con la misma atmósfera. Es gris, pero también a ratos blanquecina, muy traslúcida. Quedé en suspenso. Temía despertarme. Entonces, comprendiendo que Jacinta estaba ahí, le dije que me había engañado, que me utilizó para que yo internara a Raúl en el sanatorio, que nunca hubiera supuesto eso de ella. Le supliqué que nuevamente se dejara ver. Hablamos de cosas muy íntimas, de nosotros dos, de una mujer de quien Jacinta tenía celos (pág. 115).

En este momento, Bernardo habla de Jacinta como si supiera que ella estaba muerta y que sólo podría verla en sueños. Jacinta se burlaba de él y Bernardo la acusa de haberlo utilizado para internar a Raúl. “Afirmé haberla visto llorar. Eso la ha herido”. Jacinta lo acusa de haber mentido con respecto a su sentimientos y actuaciones. Bernardo recuerda que sus explicaciones enfadaron mucho a Jacinta. “Le hice notar que las lágrimas no respondían a su verdadero estado de ánimo, que en realidad ella no sufría, que más tarde yo lo había explicado de una manera verosímil.” Jacinta le respondió: “Nosotros no lloramos”. Bernardo afirma que ese plural la engloba a ella y a Raúl; pero el lector puede interpretar que se refiere a los muertos, quizá a ella y a su madre fallecida.

Julio deja a Bernardo e intenta salir del sanatorio, se confunde varias veces en el edificio que se vuelve un laberinto como el misterio que debe resolver. “No podía llegar a ese jardín que tenía ante su vista”. Aparece doña Carmen, que quiere que Julio influya sobre Stocker para que deje que Raúl vuelva con ella. En esta conversación, Julio conoce la verdad sobre la relación entre Bernardo y Jacinta, así como sobre la muerte de la joven. Jacinta se suicidó el mismo día de la muerte de su madre. “Jacinta era orgullosa,

despreciaba a los pobres. En fin, ya está muerta. Se tomó un frasco de digital.” El momento en el que Julio Sweitzer conoce la muerte de Jacinta es también el momento en que los lectores tienen la seguridad de que Jacinta yace enterrada junto a su madre. Así mismo, el lector averigua que Bernardo iba por las mañanas al inquilinato, revolvía cajones y se llevaba cuadros y libros. La reproducción de *Las dos cortesanas* aparece sobre el escritorio de Bernardo sin que fuera necesaria ninguna explicación, ya que Jacinta vivía allí y podía haberse llevado sus cosas; ahora sabemos que la casa de Jacinta, sus cosas y su vida pasada habían sido revisadas por Bernardo, que buscaba desesperadamente reconstruir la vida de Jacinta y su familia.

La confusión y la incredulidad llevan a Julio con doña Carmen a casa de María Reinoso, donde no tiene más remedio que rendirse a la evidencia. Jacinta no llegó a la cita que tenía con Bernardo y él se quedó sólo largo rato. María Reinoso alaba la sensibilidad de Bernardo y su amor por Jacinta y por Raúl, lo que provoca el enfado de doña Carmen. La mujer afirma querer a Raúl como a un hijo, palabras con las que se abre el relato; ahora bien, los comentarios de María Reinoso suponen una insinuación sobre las verdaderas intenciones y el interés de doña Carmen en el joven discapacitado. La mujer que condujo a Jacinta a la prostitución podría intentar algo similar con Raúl manteniéndolo siempre bajo su protección.

-Está furiosa –dijo mirándolo a Sweitzer– porque no puede verlo el día entero. ¡Carmen, Carmen! ¡Parece mentira! Una mujer sería, a tus años.

-Lo quiero como a un hijo.

-Como a un nieto, dirás (pág. 119).

Julio se aleja de las dos mujeres que discuten y camina vacilante y cansado por calles desiertas. Se dirige a casa de Bernardo y habla con el criado tucumano; Lucas dice que sólo vio a Jacinta una vez en la puerta de la calle, supo que era ella aunque nunca antes la había visto, lo miró como si le hablara pero no le habló. Lucas dice que Jacinta tenía ojos grises; los ojos representan

a Jacinta. Nunca más la vio ni la oyó hablar, aunque sí oía a Bernardo cuando se dirigía a ella. El criado se refiere a la noche en la que Julio cenó con Bernardo para debatir sobre la familia de Jesús y Jacinta no apareció. Lucas no tiene ninguna duda de la existencia de Jacinta; no necesita haberla visto para saber que estaba allí. “Pero ahora no está, lo sé, así como sé que antes estuvo viviendo más de tres meses en esta casa.”

¡Cómo si necesitara encontrarla! ¿Y el olor? Vea usted, señor Sweitzer, yo no quisiera ofenderlo, pero la señora Jacinta no tiene ese olor tan desagradable de los blancos. El de ella es diferente. Un olor fresco, a helechos, a lugares sombreados, donde hay un poco de agua estancada, quizá, pero no del todo. Sí, eso es; en la bóveda, cuando vamos al cementerio de los Disidentes, hay el mismo olor. El olor del agua que empieza a espesarse en los floreros (pág. 121).

Sweitzer no le dice nada a Lucas sobre la muerte de Jacinta. Así mismo, tampoco muestra ninguna opinión acerca del misterio de la presencia de Jacinta en casa de Bernardo. Se marcha a su casa e intenta dormir; de todo lo que ha vivido en el día, sólo le queda una sensación de incomodidad y dificultad para conciliar el sueño. El relato se cierra cuando Julio se ve reflejado en el espejo y rechaza su propia imagen.

José Bianco escribió *Sombras suele vestir* para la *Antología de la literatura fantástica* y se publicó en la segunda edición ya que no pudo incluirse en la primera. El relato estaba pensado, pues, para formar parte de la recopilación de textos fantásticos que conformaban una concepción de la literatura fantástica basada precisamente en el efecto de lectura. De hecho, la presencia de algunas obras y la ausencia de otras generó un debate sobre el concepto de lo fantástico. Así, la obra se inscribe en el proyecto desarrollado por el grupo que se reúne alrededor de Borges y el mismo Bianco, que propone la novela de peripecias y la literatura fantástica como punto de partida para situar la narración en un terreno específicamente literario. El objetivo de los textos que forman el programa renovador es subrayar la especificidad de la

literatura y la autonomía del arte. Antonio Prieto Taboada considera que el personaje de Raúl encarna esta tensión entre el arte y las instituciones en las que en cierta medida está inmerso; el joven se convierte en un elemento estético, admirado por los otros personajes por su capacidad para abstraerse y desentenderse de todo orden social, pero la sociedad lo sujeta y obliga a reinsertarse en las instituciones mediante su ingreso en el sanatorio, que al mismo tiempo lo libera de la influencia de doña Carmen.

La autonomía del arte, sin embargo, encierra su propia negación: reclamar la especificidad de la obra significa desvincularla de las demás instituciones sociales únicamente para crearle un lugar aparte pero fijo dentro del mismo sistema que éstas integran, contribuyendo así a la capacidad clasificatoria y asimiladora de ese sistema. En *Sombras*, la ambivalencia y las limitaciones de la especificidad estética se resumen de nuevo en Raúl: el inocente, como la obra de arte, puede desentenderse del orden, puede inclusive situarse fuera de la jerarquía de las dos racionalidades, pero la sociedad lo reinscribe en sus instituciones –ya sea en el sanatorio o en las versiones menos enfáticas que constituyen el museo o la historia literaria. La inocencia está siempre manchada de sentido.¹⁴⁶

Raúl es el catalizador de los deseos de los otros personajes, incentivo y objeto de ansia de posesión de doña Carmen, Bernardo y Jacinta; es la mejor imagen del enigma de la narración. El joven adolescente es un inocente que vive en un estado autosuficiente y excluyente que es admirado sobre todo por Jacinta; para quien la enfermedad es un signo de superioridad. El autismo se convierte en un medio para anunciar la irrealidad; el hecho de que sea Raúl el único que interactúa con el fantasma de Jacinta, aparte de Bernardo, suscita la idea de que sea el personaje capaz de percibir la realidad paralela.

Jacinta es el personaje principal, ya que el relato se estructura a partir de su trágica historia de prostitución y suicidio; así mismo, las acciones *post*

¹⁴⁶ Antonio Prieto Taboada: “El poder de la ambigüedad en *Sombras suele vestir*, de José Bianco”, art. cit., pág. 730.

mortem del personaje suponen la lectura fantástica. Jacinta es una mujer que ha perdido toda esperanza de cambiar o mejorar su vida, se resigna a la prostitución a la que ha sido empujada. El discurso interior de Jacinta nos va informando de sus pensamientos y sensaciones: el resentimiento hacia doña Carmen e incluso hacia su propia madre por permitir calladamente su trabajo, el amor por su hermano, el desprecio por las clases sociales más bajas, la resignación y el cansancio. Su estado de ánimo es siempre onírico, muestra siempre una vaga somnolencia. Jacinta es una persona con un interior desgarrado por el amor a su familia y sus propias aspiraciones ya olvidadas. El texto propone una unificación entre Jacinta y su madre en varios momentos; sus muertes se producen el mismo día; se insinúa un pasado poco virtuoso de la señora de Vélez y, sobre todo, la referencia a *Las dos cortesanas*, cuyos personajes pueden identificarse con las dos mujeres de la familia.

Bernardo Stocker es descendiente de inmigrantes suizos y agente financiero como lo fue su padre; como ya se vio anteriormente, la vida de Bernardo es una repetición de la vida de su antecesor, heredó la casa, la profesión y los libros sobre exégesis bíblica. Así, la existencia de Bernardo es mimética y fría, impregnada de cierta extrañeza con respecto al mundo real. La racionalidad de Bernardo le impide consolar a Jacinta, no es capaz de ponerse junto a la víctima porque el verdadero dolor no admite consuelo. Stocker es un hombre atormentado y complejo, con un carácter ensimismado y de aspecto desvalido. No es sólo un cliente de Jacinta, ya que se busca a sí mismo a través de ella.

Una atención casi dolorosa se reflejaba en su semblante: lo contrario al deseo de olvidar, de aniquilarse en el placer. Se hubiera dicho que buscaba algo, no en ella sino en sí mismo, y también, pese al ritmo mecánico que ya no podía graduar a voluntad, se lo hubiera tenido por inmóvil, a tal punto su expresión era contenida, vuelta hacia dentro, al acecho de ese segundo fulgurante de cuya súbita iluminación esperaba la respuesta a una pregunta insistentemente formulada (pág. 90).

El carácter complejo de Bernardo y la búsqueda de sí mismo, así como las continuas reflexiones sobre la “ambigüedad de Jacinta” están relacionados con la recreación de la vida de Jacinta y la suya propia. Son varios los detalles que permiten al lector entrever el posible desequilibrio mental del personaje; el relato podría ser entendido como una experiencia alucinatoria de Bernardo. La muerte de Jacinta y la soledad podrían haber llevado al personaje a fabular una historia paralela de felicidad conyugal, pero la realidad se entromete en su fantasía y esto le lleva a internarse junto a Raúl. Algunos enunciados atribuibles al narrador heterodiegético podrían corresponder, en realidad, a la alucinación de Bernardo. Las perspectivas pueden reducirse a una sola, la de Bernardo, cuya psicosis llega a seguir la presencia fantasmal por las calles de Buenos Aires.¹⁴⁷ Por ello, quizá el punto de vista se diluye más en las dos primeras partes; las perspectivas de Bernardo y Jacinta se desdibujan y funden alcanzando una incertidumbre mucho mayor que en la tercera parte, donde prevalece la perspectiva de Julio sin fisuras.

Julio Sweitzer es el representante del lector en el texto, por ello, es el encargado de proporcionar la revelación del enigma. La tercera parte se plantea como la investigación; Sweitzer quiere averiguar las razones que han llevado a su socio a internarse y, a partir de estas razones, descubre la muerte de Jacinta y los testimonios de Lucas y María de Reinoso. Cuando Sweitzer busca la salida del sanatorio todo parece un laberinto, su desconcierto se expresa en la descripción del espacio. Sweitzer es un personaje similar a Bernardo; ha sido modelado también por el padre de éste y su vida posee el mismo automatismo y la misma fría racionalidad. Las claves aportadas por Julio llevan al lector a revisar todos los acontecimientos y a intentar decidir entre las dos posibilidades de interpretación.

La ambigüedad se manifiesta principalmente en la focalización y las voces narrativas; Migmon Domínguez de Rodríguez Pasqués señala un

¹⁴⁷ Adam Gai, art. cit., págs. 44-45.

procedimiento que considera muy relacionado con el anterior, la *mise en abîme* o puesta en abismo.¹⁴⁸ El término, tomado del léxico de la tramoya teatral y usual en el ámbito de la heráldica, designa la sucesión de imágenes similares. El crítico Lucien Dällenbach propuso el término de “relato especular”;¹⁴⁹ Edgar Allan Poe lo ha utilizado en algunos relatos como “El retrato oval” y André Gide lo ha precisado: “Me gusta que en una obra de arte se encuentre así traspuesto a la escala de los personajes el mismo tema de esta obra. Nada lo aclara y establece mejor las proporciones del conjunto”.¹⁵⁰

El relato se inicia con la imagen de doña Carmen que sólo cobra significado al final de la historia. Hay en el relato una circularidad basada en un juego de espejos y en la organización de los hechos y las referencias. Jacinta va a asumir una existencia fantasmal y se adelanta a este hecho refiriéndose a su madre y a su hermano como “sus dos queridos fantasmas”. Así mismo, aparecen otros enclaves que guardan una similitud con la obra que los contiene; estos elementos son núcleos condensadores y en ocasiones verdaderas microhistorias que actúan a manera de espejos.¹⁵¹ La formación religiosa de Bernardo lo lleva quizá a transformar el mundo y hacer revivir a Jacinta para él y como una misión humana.

El cuadro de Carpaccio funciona también como una *mise en abîme*, cuando Jacinta se mira en el espejo y ve que sus ojos han cambiado; observa a su alrededor con cierto extrañamiento y acaba deteniendo la mirada en el cuadro. La reproducción está después en la biblioteca de Bernardo, momentos después sabemos que éste se lo llevó de la casa de los Vélez; el cuadro puede interpretarse como un reflejo de la vida de Jacinta y por ello tiene tanta

¹⁴⁸ Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués: “El discurso fantasmal y la ‘mise en abîme’ en *Sombras suele vestir*”, en *Estudios de Narratología*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1991, páginas 99-122.

¹⁴⁹ Lucien Dällenbach: *El relato especular*, Visor, Madrid, 1991.

¹⁵⁰ André Gide: *Journal*, Gallimard, París, 1948, pág. 41, citado por Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués, art. cit., pág. 101.

¹⁵¹ Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués, art. cit., pág. 111.

importancia para Bernardo; además, la imagen de las dos mujeres puede englobar a Jacinta y a su madre, que quedan así unidas por la muerte y por la metáfora artística. En el relato aparece en referencia otro cuadro que tiene en el tejido textual un valor similar, la estampa de Cristo que resultó ser una Dolorosa sobre la que se habían dibujado la barba y los rizos. Jacinta representa el sacrificio y también supone un enigma para Bernardo y para los otros personajes de la obra.

El epígrafe con el que Bianco abre el relato es un condensador de significados presentes a lo largo del texto. El sueño, las sombras, la imaginación, el teatro contribuyen a crear la atmósfera de ambigüedad y una zona fantástica y onírica. El título de la novela constituye una cita de otro texto, un fragmento de verso del soneto “Varia imaginación” de Luis de Góngora. El poema describe el tormento de un sujeto que se encuentra desvelado por el recuerdo de la amada o amado y recibe el consuelo de una voz que le invita a dormir para olvidar y así templar el dolor.

Varia imaginación que, en mil intentos,
a pesar gastas de tu triste dueño
la dulce munición del blando sueño,
alimentando vanos pensamientos,

pues traes los espíritus atentos
sólo a representarme el grave ceño
del rostro dulcemente zahareño
(gloriosa suspensión de mis tormentos),

el sueño (autor de representaciones),
en su teatro, sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello.

Síguele; mostrárate el rostro amado,

y engañarán un rato tus pasiones
dos bienes, que serán dormir y vello.

Los cuartetos se centran en la imaginación y su poder creador y los tercetos tienen como tema el sueño, único lugar en el que los amantes pueden reunirse. El sueño es también generador de creación, “autor de representaciones”, y puede, en su teatro, recuperar las sombras y presentarlas con rostro bello.

Fernando Degiovanni considera que el relato de Bianco es una reescritura temática y estructural del poema de Góngora.¹⁵² El sueño, así como la imaginación, y su importancia en la construcción de la imagen de Jacinta tienen un lugar fundamental en el relato, en el que, como en el poema, el sueño permite a los amantes volver a verse. El título y el epígrafe, el terceto gongorino, son un verdadero paratexto del relato. Genette acuña este término para referirse a los numerosos satélites que giran en órbitas próximas al cuerpo de la novela, la periferia de la escritura, pero profundamente ligado a ella. Ahora bien, Bianco se vale del verso “sombras suele vestir” para potenciar la ambigüedad del relato al elidir el sujeto gramatical del verso, esto es, el sueño. En la novela es Jacinta la responsable de la trama; para el lector, Jacinta es una sombra, es el sujeto gramatical del título; de manera que se plantea la equiparación siguiente: Jacinta es el sueño. Las dos lecturas del relato; a saber, Jacinta puede ser una sombra fantasmal o el sueño proyectado por el deseo de Bernardo, enlazan la narración fantástica de Bianco con la tensión manierista y barroca entre realidad y deseo que encuentra en la paradoja la mejor expresión.

El discurso fantasmal se configura a partir de un juego con las combinaciones posibles y con figuras retóricas que tienen la propiedad de sugerir discontinuidad y multiplicidad de significación como repeticiones, anáforas, metáforas y oxímorom. La sombra de Jacinta se presenta en el texto

¹⁵² Fernando Degiovanni: “Las sombras del cuerpo amado: José Bianco a través de Luis de Góngora”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 47 (1-4), 1997, págs. 129-134.

siempre a través de metáforas metonímicas: “ojos grises”, “pies”, “atmósfera gris”. Hay una serie de palabras que son claves en cuanto a la fuerza asociativa, como el agua, la lluvia, las lágrimas; el campo semántico de la palabra sombra rodea siempre las acciones de Jacinta: “veredas sombreadas”, “parque sombrío”, “lugares sombreados”. Jacinta apenas habla durante muchas páginas; la palabra silencio es también clave en la obra, son muchas las referencias a la ausencia de palabras por parte de Jacinta y su reticencia al diálogo. El color gris se constituye en un término privilegiado porque simboliza la neutralización entre la vida y la muerte, así como su zona intermedia. De igual modo, los ojos y la mirada definen las actitudes de los personajes, la mirada escrutadora de doña Carmen se convierte en una acusación deformante para Jacinta, los ojos de ésta última son de muerte, “azucenas que se pudren” y Lucas la reconoce por sus “ojos grises”.

Mirta Stern señala que en el espacio virtual en el que lo racional y lo sobrenatural se superponen se recortan una serie de matrices opositivas: locura/razón, vida /muerte, verdadero/falso, bien/mal, inocencia/perversión, corrupción/salvación, sagrado/profano.¹⁵³ Estas oposiciones se neutralizan en el terreno de la ambigüedad, surge una tercera categoría en la que no podemos distinguir lo verdadero de lo falso e incluso la vida de la muerte. El texto no plantea opciones excluyentes, “la muerte retorna por las vías de lo sobrenatural y del animismo, mientras que la vida se inmoviliza en el encierro, el delirio y la esquizofrenia. Lo imaginario desdibuja el límite racional y reinstaura nuevamente la ambigüedad animando seres que equidistan de ambos ámbitos.”¹⁵⁴ El juego de dualidades se apoya en algunos procedimientos textuales como la ausencia de modalización subjetiva, de verbos que implican duda, de adverbios, el predominio de la aserción y la mezcla de estilo directo y estilo indirecto libre. Por otro lado, se producen simetrías importantes como entre muerte y locura; al principio de la historia se

¹⁵³ Mirta E. Stern: “*Sombras suele vestir* de José Bianco: los mecanismos de la ambigüedad” *Eco*, volumen 35, n° 216, octubre, 1979, págs. 627-652.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pág. 648.

producen dos muertes y al final dos encierros en un sanatorio mental; se presenta una equiparación entre muerte y locura que enmarca el relato.

En *Sombras suele vestir*, la descripción del entorno no pretende crear un ambiente realista en el que posteriormente aparece el elemento fantástico de manera abrupta, sino que la ciudad aparece desdibujada y las referencias son alusiones a veces evanescentes. El personaje de Jacinta se mueve por calles y barrios que se aluden y a veces se nombran, como el cementerio de la Recoleta, que se reconoce por las calles adyacentes. Los Vélez viven en la calle de Paso, lo que indica la caída en la escala social que ha padecido la familia; el apartamento de Bernardo está localizado en la plaza de Vicente López, zona en la que viven familias adineradas y extranjeros de posición económica alta. La ubicación de los personajes en la ciudad aporta detalles de sus vidas sin los cuales no puede entenderse el motor del relato; si Jacinta no hubiese sufrido ese desplazamiento social, no se habría visto obligada a prostituirse y, por otro lado, el hecho de que Bernardo tenga una posición económica desahogada le permite la posibilidad de disponer tanto de Jacinta, viva y muerta, como de su hermano Raúl. Las dos familias representan clases sociales argentinas de las décadas de los 30 y 40: la clase alta venida a menos, cerrada a los acontecimientos históricos, que asiste con melancolía al derrumbamiento de sus códigos; y la clase emergente, la nueva burguesía inmigrante que exalta el trabajo y una nueva moral.

Jacinta todos los días se dirige desde Vicente López a la calle de Paso a visitar a su hermano y “atraviesa lentamente la ciudad”, recorriendo las calles de un “barrio propicio y modesto”, pasa cerca del cementerio, por una “plaza sombría”; la joven va de un lugar concreto a otro, pero transita por una zona extraña y anónima, que denota el deambular fantasmal del personaje.¹⁵⁵ Otros lugares reconocibles señalados por María Luisa Bastos son el restaurante donde habitualmente almuerza la pareja, que es el London Grill, y el barrio de

¹⁵⁵ María Luisa Bastos: “La topografía de la ambigüedad: Buenos Aires en Borges, Bianco, Bioy Casares”, *Hispanamérica*, T IX-X, 25-30, n°27, 1980-81.

Flores donde se encuentra el sanatorio, en un lugar opuesto al cementerio de la Recoleta y la plaza Vicente López. La ciudad de Buenos Aires funciona como un escenario en el que se mueven las sombras, las referencias geográficas tienen una importancia sólo tangencial, puesto que sirven para acentuar el ambiente onírico y evanescente en el que se mueven los personajes.

Esta ciudad espectral de Buenos Aires es el escenario en el que se desarrolla el juego de transparencias en el que lo fantástico y lo real forman un conjunto de luces y sombras. Julio Sweitzer reflexiona sobre la ambigüedad de los hechos y no puede hacer acopio de ningún dato sólido. En las últimas líneas, el personaje huye del reflejo del espejo, así como el lector comprende que ha rechazado la posibilidad de explorar más allá de la línea de la realidad establecida. Sweitzer pertenece al mundo frío y racional de Stocker, mientras que el ámbito de Jacinta y su familia es el de la indefinición y de las sombras. La prostitución, la deficiencia mental, el suicidio, la pobreza y la iniquidad entran en el mundo pautado y estable de Stocker, de la misma forma que Sweitzer se encuentra enfrentado a la posibilidad de la locura o de la aceptación del hecho sobrenatural. *Sombras suele vestir* conjuga múltiples elementos tales como duplicaciones, condensaciones, silencios, elipsis y reelaboraciones orientados a estructurar el relato en torno a la ambigüedad.

4. 3 Las múltiples aristas de la verdad: *Las ratas*

En 1943 José Bianco publica en la editorial de Sur *Las ratas*, obra en la que se aparta sensiblemente de la narración fantástica y se acerca a las convenciones del relato policial¹⁵⁶ y de la novela psicológica. La nueva obra de Bianco casi coincide con la publicación de *Los mejores cuentos policiales* y los *Seis problemas para don Isidro Parodi* en 1942; de manera que se suma a la alternativa literaria del proyecto que se genera alrededor de la *Antología de*

¹⁵⁶ En el capítulo anterior se señala la importancia que tanto Borges como Bioy Casares conceden al género policial.

la literatura fantástica y los textos que publican los autores que se reúnen en torno a Borges y Bianco.

En *Las ratas*, el enigma principal de la trama es la muerte de Julio, que se presenta de modo ambiguo y contradictorio. “Julio se había suicidado”, se dice al principio de la novela; al final se descubre que Delfín ha envenenado a su hermano. Esto implica un juego de enigmas y revelaciones que nos llevan al concepto de Borges de novela de aventuras, que además, se aproxima al relato policial. Ahora bien, en la novela policial el enigma siempre se resuelve y se restablece el orden previo; esto no ocurre en *Las ratas*, porque la revelación final no resuelve del todo el enigma y, sobre todo, no restaura el orden. Borges se ocupa de este aspecto en la reseña que publica en la revista *Sur*; en su opinión el relato de Bianco excede los límites del relato policial, así como los de la novela psicológica.

Referida en pocas palabras, esta novela de ingenioso argumento corre el albur de parecer un ejemplo más de esas ficciones policiales (*The murder of Roger Ackroyd*, *The second shot*, *Hombre de la esquina rosada*) cuyo narrador, luego de enumerar las circunstancias de un misterioso crimen, declara o insinúa en la última página que el criminal es él. Esta novela excede los límites de ese uniforme género; no ha sido elaborada por el autor para obtener una módica sorpresa final; su tema es la prehistoria del crimen, las delicadas circunstancias graduales que paran en la muerte de un hombre. En las novelas policiales lo fundamental es el crimen, lo secundario la motivación psicológica; en esta, el carácter de Heredia es lo primordial; lo subalterno, lo formal, el envenenamiento de Julio.¹⁵⁷

La dimensión psicológica de la obra de Bianco cobra mayor importancia en esta novela que en *Sombras suele vestir*; pero el propio autor rechaza la etiqueta de novela psicológica, quizá porque ésta es uno de los objetos de las críticas del proyecto literario de Borges y su grupo. “Yo diría

¹⁵⁷ Jorge Luis Borges: “José Bianco: *Las ratas*”, *Sur*, número 111, enero de 1944, págs. 76-77.

más bien novela de caracteres que novela psicológica.”¹⁵⁸ A pesar de la importancia de la personalidad de los protagonistas de la historia sobre otros elementos del relato, Borges tampoco considera que *Las ratas* sea una novela psicológica y así la rescata de la condena del género. Añadamos a esto la comparación establecida por Borges con *La invención de Morel*; en ambas, “prima el influjo de las literaturas de idioma inglés: un rigor más severo en la construcción, una prosa menos decorativa pero más pudorosa y más límpida.”¹⁵⁹ Así, estas obras se proponen en la reseña como prefiguración de una renovación de la novelística de Argentina.

Las ratas comparte con *Sombras suele vestir* la estética de la incertidumbre y la ambigüedad que impide al lector interpretar de una manera inequívoca la muerte de Julio y los motivos de Delfín; al final de la novela, cuando se produce la revelación, el lector se verá obligado a reconstruir la historia y revisar lo leído porque la información nueva contradice la primera afirmación de Delfín. *Las ratas* se aparta de lo fantástico puro pero conserva el elemento desrealizador y el extrañamiento. El desdoblamiento de Julio y las conversaciones de Delfín con un hermano imaginado y moldeado a su gusto que le habla desde un cuadro son el elemento irreal que enlaza tangencialmente la obra con la narración fantástica que imperaba en *Sombras suele vestir* y el aspecto más desconcertante de la obra. “Tal vez nunca alcancemos la realidad”, esta afirmación de Bianco es la columna vertebral de sus relatos, la búsqueda de la verdad en los diversos recovecos de los seres humanos y en el reverso de esa realidad que es tan inaprehensible. Según Bianco, esta búsqueda de la realidad y la manifestación de las dudas y la inseguridad en la literatura fantástica por parte de los narradores argentinos están relacionadas con la pertenencia a la clase media o su formación en ella.

Es un relato (*Sombras suele vestir*) que admite dos interpretaciones, una racional, otra fantástica. En *Las ratas*,

¹⁵⁸ Antonio Prieto Taboada: “José Bianco”, art. cit., pág. 78.

¹⁵⁹ Jorge Luis Borges: “José Bianco: *Las ratas*”, art. cit., pág. 78.

en cambio, lo irreal es lo que uno de los personajes, Delfín, imagina sobre su hermano mayor. Vive un sueño, casi como Rufo, el héroe de *La pérdida del reino*, que se pasa la vida acumulando materiales para una novela que no escribirá y que deberá entregar a otra persona para que, con esos mismos materiales, escriba por fin la novela. En *La pérdida del reino* no se sabe quién está contando los hechos: si Rufo o el personaje que con esa especie de diario inconexo, redactado por Rufo cuando vivía, está escribiendo el texto que se lee. Es un modo de transferir al lector sus dudas, su inseguridad, su irrealidad... Y tal vez nunca alcancemos la realidad. Es posible que esa afición de los escritores argentinos a la literatura fantástica sea el resultado de una experiencia vital, como usted dice. Buena parte de nosotros pertenecemos a la clase media, o tenemos una formación propia de esa clase. Y quizá nuestras obras reflejen nuestro modesto contacto con una realidad donde nunca es posible saber quién hace o quién decide las cosas.¹⁶⁰

El relato de Delfín Heredia comienza aludiendo sin mucho dramatismo al suicidio de su medio hermano, Julio. A pesar de este hecho, se describe una situación de aparente normalidad que encubre una contradicción; la familia recibe visitas de amigos y se muestra locuaz y después comen todos juntos pero en absoluto silencio. Los miembros de la familia no parecen muy afectados por la muerte de Julio, sólo la madre de Delfín parece sentir más la muerte del hijo de su marido. Bianco sugiere en algunos momentos una relación especial entre Julio y la madre de Delfín, una posible relación amorosa que pudo suscitar algunas de las extrañas reacciones de los personajes de la novela. En estas primeras páginas del relato, Delfín afirma sin ningún tipo de explicación lo siguiente: “Por entonces no me gustaba oír hablar de mi madre” (pág. 12). Estas palabras son un ejemplo del modo en el que se sugieren las conflictivas relaciones de los personajes. Así mismo, Delfín narra una conversación que tuvo una noche con su tía en la que ésta se refiere por primera vez al suicidio de Julio y en la que no muestra ninguna pena sino más bien sus dudas acerca de lo ocurrido.

¹⁶⁰ José Bianco: “Escritor y testigo”, en *Ficción y reflexión*, op. cit. pág. 377.

Otra noche, Isabel se refirió conmigo a la muerte de Julio - por primera y única vez. El hecho en sí, más que entristecerla, parecía suscitar su desconfianza, su aversión. “Es un acto que no lo representa”, balbuceaba como si Julio, al terminar voluntariamente sus días, se hubiera arrogado un privilegio inmerecido. ¿Qué había querido demostrar con matarse? ¿Que era sensible, escrupuloso, capaz de pasiones profundas? ¿Que ella estuvo siempre equivocada? Ahora, mientras escribo estas páginas y recuerdo sus palabras de esa noche, la evoco a ella -y también a Julio. Los veo formar una especie de Pietà monstruosa, y a Isabel, malhumorada, perpleja, sin saber qué hacerse del cadáver del sobrino que le han colocado en el regazo, vacilando entre arrojarlo lejos de sí o abjurar de sus convicciones (pág. 12).

Estas palabras muestran que Isabel no consideraba a Julio sensible y capaz de pasiones profundas; en ningún momento los lectores saben cuáles son las razones de la desconfianza de Isabel hacia Julio, pero puede intuirse que la cercanía de Julio con su madrastra los une frente a la presencia abrumadora de Isabel. Las dudas de Isabel sobre el suicidio y las palabras de Delfín al final del primer capítulo constituyen claves importantes para el lector porque despiertan su incertidumbre y lo hacen estar alerta.

En ese drama de familia, me imaginaba a mí mismo como un personaje secundario a quien le han dado funciones de director escénico. Creía ser el único en conocer realmente la pieza. Estaba en posesión de muchas circunstancias más o menos pequeñas, y de algún hecho, no tan pequeño, quizá decisivo, cuya importancia escapaba a los demás (pág. 13).

En la primera página del relato se menciona el hecho central, el suicidio de Julio. Se trata, a priori, de un desenlace anticipado, pero Delfín afirma que es el único que conoce verdaderamente los detalles de lo ocurrido, conoce circunstancias que escapan a los demás. De esta manera sabemos que el narrador de los hechos es además quien mejor los conoce, es el único que podría relatarlos.

Delfín siente la necesidad de escribir estas páginas, que según él siempre serán inéditas, aunque para ello deba pensar en un hipotético lector interesado en los hechos. El narrador personaje no pierde de vista al lector a quien intenta mantener pendiente de todos los detalles. Delfín habla de la historia de su familia y de algunos de sus antepasados sin ocultar sus orígenes modestos. Esta estrategia del narrador obliga al lector a mantener su curiosidad; los hechos se han adelantado al principio pero los lectores deben esperar para conocer las circunstancias del suicidio. La historia familiar de los Heredia nos permite ubicar la historia en el contexto de la burguesía liberal afrancesada y progresista. El primer Heredia fue un inmigrante español que llegó al país en tiempos de Rosas y que trabajó como portero del convento de San Francisco, pero sus descendientes pronto se hicieron un hueco en la sociedad porteña. El padre de Delfín, Antonio, después de licenciarse como abogado, se marcha a Europa donde estudia pintura durante años y cuando regresa, influido por Isabel, lleva consigo un hijo natural de 10 años, Julio. Isabel es la hermana mayor de Antonio y ya entonces era la viuda de un comerciante llamado Urdániz. Antonio Heredia se casa con la madre de Delfín, siguiendo los consejos de Isabel.

Delfín dedica varias páginas a hablar de su tía Isabel y de su temperamento; se trata de una mujer que ejerce una fuerte influencia sobre todos los miembros de la familia, su carácter dominante inhibe la personalidad de los demás. La fuerza de convicción de Isabel era tan poderosa que siempre imponía su voluntad y siempre debía tener razón. Algunos detalles sobre Isabel nos muestran la sutileza de su manipulación y la complejidad de su comportamiento: “Isabel expresaba de muchas maneras el desdén. Con Cecilia eligió una de sus formas más engañosas: la excesiva amabilidad.” Delfín la describe con expresivas pinceladas de su carácter y de su rostro, centrándose en su mirada intensa y vigilante.

Para dar una idea de su físico necesito describir su carácter, porque si bien el rostro de las personas que conocemos está

formado de expresiones sucesivas que modifican los rasgos en donde por un instante se hospedan y los convierten en vehículos de algo que está detrás de ellos, haciéndolos invisibles en razón de la misma intensidad con que se los mira, hasta que ya no percibimos el brillo de unos ojos, la curva de una nariz, el rictus de una boca, sino candor, amargura, maldad, sensualidad, inteligencia, en Isabel aparecían reducidos al extremo estos soportes materiales que nos alientan a reconstruir trabajosamente una fisonomía en la memoria. Sus ojos vigilaban desde el fondo de las órbitas, cernidas de venas azules, sobre las cuales se daba polvos de arroz; debían de ser claros, como los ojos de Julio: parecían oscuros. Es decir, los ojos eran claros, y la mirada, muy intensa, casi negra, contribuía a palidecer un rostro de fantasma (pág. 16).

Isabel tiene algunas dotes de escritora, se interesa en distintas reflexiones morales o intelectuales y es una aficionada a las artes con especial atención a la música. Antonio tenía un temperamento artístico y un gran talento para la pintura, condiciones a las que le faltaban límites: “En sus cuadros intentaba decirlo todo: cuando un artista intenta decirlo todo, acaba muy a menudo por omitir lo fundamental; no toma partido, corre el peligro de diluirse, de perderse” (pág. 19). En opinión de Isabel, Antonio era demasiado inteligente como para crear una obra artística después de haberla concebido.

Delfín reproduce una conversación con su madre, años después de los sucesos narrados, en la que ésta habla del pasado, de su matrimonio y del carácter, en su opinión afín, de Delfín y de Julio a pesar de sus distintas aficiones: “Sus palabras, que en otra época me hubieran hecho feliz, llegan demasiado tarde. Mi madre insiste en que esos recuerdos han perdido sobre ella todo poder nocivo, quiere seguir hablando. Pero yo la obligo a callar” (pág. 21). La pasión con la que Delfín tocaba el piano y la dedicación de Julio a sus experimentos son comparables para la madre de Delfín, así mismo afirma haberse sentido culpable por la muerte de Julio. La música ejecutada por Delfín tiempo después de la muerte de Julio llegó a su corazón e hizo que se sintiera menos sola; éstas son las palabras que llegan demasiado tarde para Delfín. Los celos que muestra esa afirmación impiden que la relación del

protagonista con su madre sea positiva durante buena parte de sus vidas; sólo cuando es una anciana, Delfín siente ternura y piedad hacia ella.

La madre de Delfín quedó huérfana y fue a vivir con Isabel después de haber estado interna en un colegio de monjas; cuando Antonio regresó con su hijo natural, Isabel dispuso el matrimonio de su protegida y su hermano. En el tiempo que corresponde a los hechos, la familia vive en la calle Tucumán, en una casa propiedad de Isabel. El narrador realiza una descripción subjetiva de la casa porque, en su recuerdo, es un personaje más de la historia.

Julio trabajaba por las mañanas en un laboratorio de investigaciones bioquímicas y sólo compartía con la familia las horas de las comidas; ahora bien, en el vestíbulo, donde Delfín toca el piano junto a un autorretrato de su padre, los hermanos están juntos por las tardes. En esa época, Delfín trabaja en la *Sonata en si menor* de Liszt, una obra superior a sus fuerzas en la que pasaba las horas analizando sus pasajes y repitiéndolos numerosas veces. Una tarde logra tocar la pieza sin errores ni tropiezos y siente junto a él un murmullo de admiración: “Alguien, conmigo había escuchado la *Sonata*. Tuve la certeza de una presencia real. Miré a uno y otro lado: al enfrentarme con el cuadro, encontré en los ojos de Julio ese fulgor de simpatía que sólo iluminaba su rostro cuando hablaba con mi madre” (pág. 28). La música propicia la irrupción de lo insólito y permite el proceso de identificación de Delfín y Julio, esta nueva relación entre los hermanos supone una violación del orden real. Así mismo, el cuadro cumple una función desrealizadora que expresa la problematización del yo y los conflictos de personalidad sufridos por el adolescente. La imagen es sustituida por la del hermano y el Julio del cuadro se convierte en confidente de Delfín, quien a través de esa intimidad fantástica convierte los fantasmas de la sexualidad adolescente en una contienda intelectual.

Delfín establece una imaginaria relación íntima con su hermano, en la que Julio lo admira y comprende, se muestra complacido por la música, y el

placer artístico hace que ambos entren en el estado de felicidad melancólica. Las profundas conversaciones que mantienen los hermanos hacen que se eleven sobre las cosas materiales y ambos analizan la personalidad y los sentimientos de otros miembros de la familia, sobre todo, de Isabel, hacia quien Julio sentía una gran desconfianza.

Yo conocí un momento de gloria, esa tarde, cuando Julio me confesó su admiración. No me lo dijo, hasta entonces, para no estimular ese respeto excesivo hacia mi persona que Isabel creaba en la casa. Además acercarse a mí hubiera significado luchar con Isabel, disputarme su influencia, vencerla. Y perjudicarme en otro sentido. Habló de 'las cosas materiales'. Le contesté un poco ruborizado, que ese talento musical que me reconocía llevaba implícito un absoluto desdén por las cosas materiales. En todo caso, desde ahora renunciaba a cualquier aspiración de esa naturaleza: no tenía más aspiración que la música o, mejor dicho, que perderme a través de la música en el afecto de Julio y de mi madre (pág. 29).

El diálogo de Delfín con el retrato continúa diariamente; en una ocasión, los hermanos conversan sobre las infidelidades de su padre. Ambos consideran que su progenitor no tiene valor para prescindir de su vida disoluta; además, es Isabel quien costea y protege su conducta reprobable seguramente para herir a su esposa. Delfín convierte sus obsesiones propias de la adolescencia, las "zonas penumbrosas" de su alma en agudas perspectivas sobre la naturaleza del hombre y de su destino; el diálogo fraternal libera a Delfín de su esclavitud para llenarlo de entusiasmo. El narrador personaje se preocupa de que el lector tenga una idea exacta del carácter de las conversaciones entre los hermanos, en las que querían evadirse de la realidad cotidiana para alcanzar la verdadera y noble vertiente de la vida.

El lector se formará una idea equivocada si cree que mis diálogos con Julio versaban siempre sobre hechos. No niego que a veces partíamos de un detalle material, pero en seguida lo escamoteábamos y ese detalle, simple pretexto, nos llevaba en pujante ascensión hacia regiones más nobles y

abstractas. Al evadirnos de la realidad cotidiana, nos encontrábamos de pronto, en la verdadera realidad.

Conseguíamos explicarla, superarla.

Yo hablaba, insisto, con la mayor soltura. Y a veces no dudaba en consultarlo sobre ciertas circunstancias que perdían, al enunciarse todo carácter escabroso, confesional (pág. 32).

La relación entre Julio y Delfín sólo existe en la cabeza de Delfín; Julio ejerce tal poder sobre Delfín que lleva a éste a inventarse una realidad paralela en la que ambos son personas diferentes: Julio es un amante de la música y un profundo conversador y Delfín es alguien capaz de atraer la amistad y admiración de su hermano. Además, la intimidad con el personaje creado le permite a Delfín huir de la influencia de Isabel y de su férreo control. Delfín dice que, momentos después de sus conversaciones, Julio parece menos comunicativo y que parecía estar ignorándolo.

La familia entabla en una ocasión una conversación sobre el autorretrato de Antonio y su antigua afición a la pintura. La expresión del cuadro es rebelde y optimista; Antonio ha perdido esa expresión, así como ha perdido el interés en cultivar el arte, como se explicó anteriormente. “Isabel pensaba en sacrificios y luchas materiales. Según mi padre, se trataba de luchar contra el miedo, la inercia, la rutina, los sentimientos convencionales, las ideas hechas, la facilidad. El artista debía vivir un perpetuo antagonismo” (pág. 38). La sociedad burguesa ha inutilizado al artista, que ha perdido toda función y se ve obligado al aislamiento. Sólo aquellos que no temen ni a la opinión pública ni al ostracismo hacen avanzar la sociedad y realizan una obra realmente válida, Antonio no encontró las fuerzas para emprender esa lucha que suponía ser un verdadero artista y decidió asimilarse a la sociedad que hostiliza a los artistas.

El relato presenta una oposición entre la ciencia y el arte; esto es, un enfrentamiento entre dos modos de comprender el mundo. Julio no es aficionado a la música, es un hombre de ciencias y cree que la música está

relacionada con el excesivo culto a la sensibilidad, lo que aleja a los artistas de la racionalidad porque sólo experimentan vagas impresiones que les ponen al borde de la tristeza. Ahora bien, para Bianco el arte enriquece la realidad y por ello sus obras tienen un carácter esteticista y están llenas de reflexiones sobre el arte. En *Las ratas* confluyen la pintura y la música y en los comentarios sobre el arte de Antonio Heredia y Claudio Núñez puede observarse una alusión al concepto de deshumanización del arte elaborado por Ortega y Gasset.

[...] El artista pone en su obra cosas que el espectador o el lector antes no veía, y que ahora reconoce. Como si después de que el artista se las hiciera ver, el lector o el espectador comenzara a descubrirlas en la vida.¹⁶¹

A mí me gusta la música. En *Las ratas* describo la técnica de ejecución de la *Sonata* de Liszt. Lo llamé Claudio al profesor de piano de *Las ratas* pensando en Arrau. Claudio Arrau era muy amigo de amigos míos.¹⁶²

Delfín habla del trabajo de Julio, quien realizaba sus investigaciones con ratas en las habitaciones de la casa que ocupaba; Delfín se sentía atraído por los animales del laboratorio e iba algunas noches a observarlos. Julio envenenaba los roedores con distintas sustancias para constatar sus efectos nocivos. La presencia de las ratas recalca el ambiente sombrío de la familia, además están presentes en los momentos más importantes y son testigos silenciosos de las conversaciones y los hechos más relevantes; por otro lado las ratas pueden interpretarse como un símbolo del mal. Los animales del laboratorio de Julio, observados y encerrados, aparecen al lector como los personajes de esta familia, contemplados también en cada uno de sus extraños comportamientos; así se interpretó en la época. Como el mismo Bianco comenta, puede establecerse un paralelismo entre las ratas y los miembros de la familia e incluso de la sociedad burguesa retratada en la obra.

¹⁶¹ José Bianco: “No se puede tocar una flor sin mover una estrella”, en *Ficción y reflexión*, op. cit. pág. 358.

¹⁶² José Bianco: “Escritor y testigo”, en *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 375.

Cuando apareció *Las ratas*, muchos encontraron una correspondencia manifiesta entre los personajes de la novela y el laboratorio donde el hermano mayor hace experimentos con ratas y venenos. Yo no presentaba una familia, decían, sino un grupo de personas que vivían juntas y que no estaban vinculadas por lazos afectivos de orden común, sino por secretas aversiones más o menos disimuladas. ¿Pero qué otra cosa podía esperarse de la institución de la familia en la actual sociedad burguesa?¹⁶³

Delfín siente una suerte de atracción-repulsión hacia los miembros de la familia; así como los miembros de la familia también tejen una espesa red de atracciones, rencores y suspicacias de unos hacia otros. Isabel es el sostén económico y espiritual de la familia, caracterizada casi como una presencia sobrenatural con algunos rasgos tenebrosos; pero esa presencia no es sentida por los demás como una protección. Así como la benefactora doña Carmen de *Sombras suele vestir* se desvela como una alcahueta que prostituye a la protagonista y quiere hacerse con el poder del inocente; también Isabel aparece como el vértice de casi todos los conflictos familiares y pretende someter la voluntad de todos y detesta a aquellos a los que no puede controlar. Isabel y la madre de Delfín están unidas por un rencor que tiene su origen en el pasado y que el narrador no explica, sólo en la mirada escrutadora que en ocasiones se dirigen puede notarse ese viejo resquemor.

Este oblicuo antagonismo entre Isabel y mi madre estaba disimulado por una ostensible acumulación de buenas maneras y atenciones recíprocas. Sin embargo, un observador perspicaz empezaba a notar algo sospechoso en la cortesía vigilante con que se trataban. A veces ellas mismas parecían asombrarse del tono apacible de sus relaciones; entonces, por un sentimiento de solidaridad con el pasado, cambiaban de cuando en cuando una mirada escrutadora, una reticencia, una frase cuya insignificancia contrastaba con el ardor combativo del acento, y recobraban súbitamente la paz al comprobar que aún persistían, profundos, operantes, los viejos rencores que las ligaron de modo tan extraño en otra época (pág. 36).

¹⁶³ Danubio Torres Fierro: “Conversación con José Bianco”, en José Bianco: *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 405.

En el capítulo siete aparece el personaje de Cecilia Guzmán, una íntima amiga de la madre de Delfín, culta, refinada y dotada para el canto. Cecilia es una mujer madura y atractiva que ha sido amante de un diplomático con el que ha visitado gran parte del mundo; cuando la relación entre ambos se rompe de manera brusca, queda desamparada y tras reanudar su amistad con la familia Heredia se traslada a vivir con ellos. Isabel la trata con cortesía pero la juzga con dureza, en una ocasión le comenta a Delfín: “No entiendo cómo tu madre se complace en vivir con una puta.” Delfín ve por primera vez a Cecilia en el dormitorio de su madre y queda impresionado; las referencias a la mujer están llenas de carnalidad y denotan la atracción sexual que siente el narrador y que, debido a su juventud, le ocasiona una gran perplejidad. “Me dieron vergüenza los movimientos de sus brazos, los codos rosados y los pliegues de la espalda, acentuados por la gasa negra.”

Cecilia se forma un esquema de la familia demasiado lógico e intenta conquistarla halagando a cada uno de sus miembros pero confunde la intrincada red de relaciones de la familia; de manera que escoge al interlocutor indebido y, por ejemplo, elogiaba a Julio delante de Isabel y a Isabel delante de la madre. Delfín se muestra algo cruel al complacerse en confundir las opiniones de Cecilia.

Cecilia comprendía de manera confusa que nuestra familia no se regía por sus principios, pero era demasiado fiel a ellos (o demasiado indolente) para tomarse el trabajo de abandonarlos, o modificarlos, y continuaba tropezando “de Charybde en Scylla”, como hubiese dicho Claudio Núñez, o, para ser más exactos, encontraba tres escollos: Isabel, mi madre y yo. En mí tomaba aliento un instante. La notaba, entonces, menos segura que de costumbre, llena de intuiciones y sospechas, en un estado de ánimo particularmente apto para sustraerse a su equivocado destino y descubrir la verdad. Pero mis repuestas ingenuas la mandaban da capo a sus antiguas convicciones, y al ver que regresaba a ellas, ineluctablemente, yo sentía un placer un poco perverso, casi musical, como si escuchara el tercer tiempo de una sonata que se repite, con ligeras variaciones, el tema de la exposición (pág. 48).

Cecilia le dice a Delfín que en esa casa son todos muy reservados y poco sinceros; en su opinión, en esa reserva hay un poco de egoísmo. Delfín le habla de sus conversaciones con Julio, lo que suscita las dudas de Cecilia porque Julio por las tardes no está en casa.

La familia se reúne por las noches después de cenar durante veladas en las que Delfín toca el piano y Cecilia canta; Julio, que habitualmente se marchaba a sus habitaciones, ahora permanece junto a los demás participando en las conversaciones y escuchando a Cecilia. El repentino interés de Julio en la música se debe a la presencia de Cecilia, pero Delfín no lo sospecha porque, para él, Julio es un amante de la música que le escucha todas las tardes. Además, el Julio del retrato desprecia a Cecilia; por tanto, Delfín considera que el entusiasmo de su hermano por la cantante y las veladas musicales es fingido y que tiene la finalidad de complacerle a él. “En realidad, ha bastado una palabra mía para que Julio modifique radicalmente su actitud.” Delfín atribuye a Julio una moral y una filosofía acerca de la verdad y la belleza que considera el origen de la fusión de sus deseos y actitudes; “mis deseos eran sus deseos”, reflexiona Delfín, cuando en realidad la identificación entre ambos hermanos sólo se ha producido en su fantasía. Las cualidades que Delfín imagina en su hermano: grandeza de alma, espíritu crítico y entusiasmo son, en realidad, una aspiración adolescente para sí mismo; quizá la imagen de un adulto modelo que el joven no encuentra a su alrededor. Las discrepancias entre los dos Julio son muchas y Delfín inventa explicaciones para conjugarlas mintiéndose a sí mismo; así el repentino interés de Julio en la música es interpretado por Delfín como una muestra de apoyo hacia él hasta que se percata del idilio entre su hermano y Cecilia.

Las noches en la casa de los Heredia se convierten para Delfín en algo menos sublime porque el repertorio musical deriva hacia piezas que él considera de baja calidad y que incluso llegan a ofender su sensibilidad. “La puerilidad, la vulgaridad, el cinismo, el mal gusto, se introducían subrepticamente en nuestra casa y parecían distribuirse como sombras,

pérfidas, equívocas, sobre la blanca superficie del mantel.” Delfín no perdona a su hermano que escuche extasiado las interpretaciones que a él le desagradan profundamente.

Las costumbres de la familia vuelven paulatinamente a ser las de antes, Julio desaparece en cuanto Delfín comenzaba a tocar el piano y su intimidad con Cecilia parece haber desaparecido; en cambio, retoma las amigables conversaciones con la madre en el jardín. La meticulosa observación de Cecilia y de Julio lleva a Delfín a descubrir que la pareja mantiene una aventura. El descubrimiento supone una decepción porque el Julio imaginario del cuadro no hubiera mentido; así, al descubrir el defecto en su hermano, lo descubre en sí mismo debido a la identificación que se ha operado en su interior.

El mismo retrato parecía asombrado de su duplicidad, o de nuestra duplicidad, como quieran ustedes llamarla. Porque la identificación que ahora existía entre nosotros había hecho ilusoria cualquier tentativa de diálogo [...]

Pensaba en Julio una y otra vez, en lo que he llamado más arriba su duplicidad. También estaba integrada por muchos sentimientos naturales, perfectos, tomados cada uno separadamente, y que ahora, recordados en ella, percibía como una fuerza avasalladora. Había casi una virtud en afrontar impunemente la virtud, con sus principios bien establecidos y sus fórmulas dogmáticas (págs. 66-67)

La decepción hace que Delfín vaya perdiendo el don de fabulación que, gracias al retrato y al efecto de la música, le permitía crear un mundo a la medida de su deseo en el que él y su hermano eran amigos íntimos. Por ello, Delfín insinúa a Isabel que Julio y Cecilia mantienen encuentros sexuales; esta intromisión de Delfín, cuando llega a oídos de la madre, provoca la marcha de Cecilia, que va a pasar el verano con su amiga María Alberti. A finales del mes de enero, la familia Heredia se dispone a marcharse a pasar el resto del verano a una quinta de Isabel en Las Flores.

Delfín se refugia en el piano, “necesitaba confesar mi culpa de algún modo, liberarme, impedir que al amparo del silencio continuase germinando en mi alma como un fermento en un vaso cerrado.” La culpabilidad por haber descubierto lo que Julio ocultaba lleva a Delfín al laboratorio de su hermano para despedirse antes de marcharse al día siguiente. Delfín se oculta tras los armarios de las ratas mientras siente que el personaje identificado con Julio se apodera de su alma.

Esa tarde los remordimientos me habían conducido al laboratorio de Julio. Me movía un deseo imperioso de mortificación, de expiación. Recordaba nuestros diálogos musicales de otra época, y esperaba que de una entrevista con Julio saldría purificado como de las aguas de un milagroso Jordán. Ahora no íbamos a conversar, sino a confesarnos. Rivalizaríamos en humildad, en clarividencia. Y el perdón de nuestras culpas llegaría después de habernos juzgado, el uno al otro, con la máxima severidad (pág. 75).

Delfín, escondido, observa a su hermano y por la descripción que hace de él, el lector puede comprender que el icono imaginario del retrato ha dejado de irradiar y que Delfín contempla a Julio de forma despiadada y describe las sensaciones de repugnancia que siente ante su imagen. La madre entra en la habitación y se establece entre ellos un diálogo violento y lleno de reproches. Delfín piensa que su madre había subido al dormitorio para convencerse de que existía un Julio a quien su propia conducta había dejado tan ultrajado como a ella. Delfín descubre que Julio se parece a su padre; esto es precisamente lo que le reprocha la madre en esa discusión final. Julio aparecía ahora como alguien capaz de vencer incluso a Isabel en el terreno de la hipocresía. Su comportamiento le ha puesto a la altura de Antonio y de Isabel, con los defectos propios de los Heredia, pero sin sus virtudes, como la sensibilidad. La repugnancia del descubrimiento de la realidad se apodera de Delfín, que ve a su hermano, blando y equívoco, tratando de embaucar a la madre. Delfín sale de su escondite cuando la madre de marcha y Julio, furioso, le insulta y le golpea: “Me sentía castigado a la vez que apaciguado, y recuerdo que tuve sensación de apaciguarme del todo cuando tomé un frasco

(lo había observado por entre los dedos, un momento antes, mientras me cubría la cara con las manos), levanté el tapón y eché en el vaso la mitad de su contenido” (pág. 80). Delfín se marcha y Julio se queda en su cuarto pesando las ratas; más tarde, una de esas ratas atravesó la casa y llegó a la cocina; cuando subieron a encerrarla en el armario, encontraron a Julio muerto.

El lector queda desconcertado; el suicidio de Julio se presenta al principio de la narración como un hecho verdadero, pero al final descubre que se trata de un homicidio por envenenamiento. Delfín Heredia ha mentido en su relato; si bien podemos preguntarnos qué significa la mentira para un personaje literario. El narrador declara su intención de ser sincero en las páginas que escribe e incluso afirma: “me propongo no favorecer jamás mi carácter, ni siquiera con un defecto”. Delfín dice estas palabras cuando reconoce haber delatado Julio y a Cecilia; ahora bien la responsabilidad y la culpa en el crimen no es reconocida nunca por Delfín, que utiliza para referirse a la muerte de Julio una frase con un marcado tono impersonal: “Se había envenenado con una solución de aconitina al diez por ciento.” La construcción sintáctica oculta el agente de la acción de ‘envenenar’, lo que supone un elemento de ambigüedad y la posibilidad de interpretar los hechos de algún otro modo.

Pues bien, yo necesitaría lectores que conocieran los motivos de mis actos, lectores clarividentes, justicieros, feroces, casi divinos, que no vacilaran en escupirme si llegara a mentir. Por eso estas páginas serán siempre inéditas. Pero acaso nunca lleguemos a mentir. Acaso la verdad sea tan rica, tan ambigua, y presida de tan lejos nuestras modestas indagaciones humanas, que todas las interpretaciones puedan canjearse y que, en honor a la verdad, lo mejor que podamos hacer es desistir del inocuo propósito de alcanzarla (pág. 68).

Es posible que la verdad sea tan ambigua que los hombres no tengan posibilidad de mentir porque desconocen la diferencia real entre la verdad y la mentira, por ello todas las interpretaciones pueden ser válidas ya que la verdad no está al alcance de las indagaciones humanas. Juan José Hernández plantea

la posibilidad de leer la novela como un homenaje al poder creador de la mentira, la posibilidad de falsear o modificar la realidad exterior y su significación. El lenguaje y, sobre todo, la literatura tiene ese poder creador, no hay verdades, sino convenciones pactadas y metáforas.¹⁶⁴ La literatura es una constante reelaboración de la realidad, que es el único material del que dispone el escritor.

Delfín Heredia plantea con sus palabras la relatividad de toda verdad y el hecho de que toda identidad es sustituible. El asesinato de Julio también puede entenderse como un suicidio, ya que al final del texto Delfín se identifica con el hermano y se encarna en él hasta el punto de que se mata a sí mismo.¹⁶⁵ Delfín decide acabar con la parte de su persona que es su medio hermano para encontrar la paz consigo mismo. La complejidad psicológica de la obra es tanta que las interpretaciones pueden ser variadas; al matar a su hermano, Delfín acaba con la realidad objetiva y recupera la verdad imaginada, rescata al Julio del cuadro porque hace desaparecer las cualidades negativas que ha descubierto.

Los hechos relatados pertenecen a la primavera de 1916; aunque Delfín los narra desde un momento muy posterior, sabemos que su padre ya ha fallecido y que su madre es una anciana. La ruptura de la linealidad narrativa y la fragmentación temporal se justifican porque el relato se presenta como el vaivén de memoria y de conciencia del personaje narrador. En consecuencia, las anticipaciones, elipsis y analepsis obligan al lector a colaborar en la reconstrucción del relato; la voz narrativa se estructura de manera diferente a como lo hacía en *Sombras suele vestir*, en *Las ratas* se mantiene un único punto de vista. Delfín pide el interés y colaboración de un hipotético lector que además esté dispuesto a juzgar su sinceridad, así lo afirma en las siguientes

¹⁶⁴ Juan José Hernández: “Una relectura de la novela *Las ratas* de José Bianco”, *Escritos irreberentes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003, págs. 13-22.

¹⁶⁵ Antonio Prieto Taboada: “José Bianco: amistades literarias y proyecto de autonomía”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº 35, 1992, pág. 128.

palabras: “En estas páginas que escribo me propongo no favorecer jamás mi carácter, ni siquiera con un defecto”. Ahora bien, el narrador personaje tiene una credibilidad por lo menos dudosa porque no asume la responsabilidad del crimen, miente a los lectores al comienzo del relato y no explica sus verdaderos motivos. La objetividad del punto de vista es engañosa porque los lectores no saben cuándo el narrador abandona la neutralidad para adoptar una interpretación determinada. Delfín se muestra inteligente y malévolo, maneja el relato mediante una estrategia de ambigüedades que crean una atmósfera equívoca; nunca explica nada, las omisiones y los silencios obligan al lector a inferir muchos detalles. Del mismo modo no se aporta ninguna explicación sobre lo que ocurre después del crimen y, sobre todo, Delfín no es capaz de asumir la culpa.

Delfín es un personaje ambivalente, inteligente y perspicaz, pero desvalido y dominado por algunas obsesiones y la complejidad propia de la adolescencia; la atracción sexual por Cecilia, la envidia y los celos no son asumidos ni explicados, sino que se ocultan tras interpretaciones intelectuales o fantásticas. Es músico, un artista que recrea, también es el narrador y creador del relato; sus dotes artísticas le permiten recrear la realidad a la medida de su necesidad. José Bianco apunta algunas características acerca de su personaje en las que destaca su lado angustiado y apasionado frente a la antipatía que puede despertar en los lectores.

A mí no me parecen antipáticos; me parecen simpáticos. Pero he notado que muchos críticos hablan de ellos como personajes muy antipáticos. Yo sé que deben serlo, porque Juan García Ponce, en una crítica que hace de *La pérdida del reino*, habla de lo antipático que es Rufo. Sin embargo, yo tengo simpatía hacia él, y lo mismo hacia Delfin. El pobre chico, tan angustiado, tan triste, tan poco satisfecho con la vida material... Los bienes materiales que tiene no le interesan; lo que le interesa es lo que no tiene: una relación un poco amorosa, como podía tener el medio hermano con la madre. Lo que busca es una relación de tipo sentimental, porque tiene una gran aridez sentimental. Ese pobre muchacho me parece simpático, aunque su tristeza lo lleve a

hacer toda clase de fechorías. Él mismo se engaña, o quiere engañarse. Está muy apasionado por su medio hermano, sin darse cuenta, por supuesto. Entonces lo idealiza, lo quiere ver como no es. Al final, cuando ve lo que es el medio hermano en realidad, acaba por matarlo, como desprendiéndose de parte de sí mismo.¹⁶⁶

Los personajes de las obras de Bianco suelen ser personas incompletas que buscan en los otros llenar sus propias carencias afectivas; los héroes se conforman a partir de otros personajes que ejercen una poderosa influencia sobre ellos. Delfín Heredia se confunde e identifica con su hermano Julio; Rufino Velázquez, protagonista de *La pérdida del reino*, siente una atracción vicaria hacia Néstor Sagasta; y Jacinta Vélez quiere parecerse a Raúl, el inocente. En una entrevista, Bianco afirma que “el deseo se manifiesta siempre de manera oblicua.”¹⁶⁷ Los personajes sólo se acercan a aquello que desean a través de otros personajes, que actúan como intermediarios. El deseo es siempre ambivalente, elemento transgresor que funciona como expresión de lo oculto. Delfín Heredia siente una atracción secreta hacia la madre y hacia el hermano, así como también se insinúa una relación casi incestuosa entre la madre y Julio. De igual modo, Delfín descubre la iniciación al erotismo en la figura de Cecilia, que se convierte después en amante de Julio.

En casi todos mis libros hay un personaje que ejerce una especial atracción sobre el héroe. Rufo, en *La pérdida del reino*, se enamora de las mismas mujeres que Sagasta, pero no comprende que, en verdad, la persona que lo obsesiona es Sagasta. De tal modo la realidad queda relegada, alejada... Los héroes no tienen contacto con lo que desean sino a través de un intermediario. A través de ese intermediario que los ingleses llaman *go-between*, se interesan por lo que rodea a un personaje hacia el cual sienten mucho más que amor o admiración, y al cual rinden una especie de culto supersticioso o inconsciente, como si resumiera lo que hay de más importante en el mundo. Es una forma vicaria de la

¹⁶⁶ Antonio Prieto Taboada: “José Bianco”, art. cit., pág. 81.

¹⁶⁷ José Bianco: “Testigo y creador”, en *Ficción y reflexión*, op. cit., página 381.

atracción. No pueden librarse de ella, pero tampoco pueden manifestarla directamente.¹⁶⁸

Borges señala como uno de los valores de la novela “la estricta adecuación de la historia al carácter del narrador”,¹⁶⁹ así como el hecho de que este narrador nunca olvida la existencia del lector cuya atención e interés es necesario retener. El estilo de la obra es engañosamente sencillo; sobre este punto Bianco comenta: “Me gustaría que mis textos tuvieran una entonación parecida a la del lenguaje coloquial. De ese modo conseguiría dar la impresión de la realidad y, al mismo tiempo, un efecto de distancia, cierta lejanía.”¹⁷⁰ Bianco consigue un tono inocente, según Borges, que esconde una continua ironía.

La ambigüedad es una permanente reelaboración de los discursos y de la realidad; la escritura se fundamenta en la desestructuración del orden, la realidad es enigmática y por ello da lugar a distintas interpretaciones. El recurso fundamental para lograr esta profunda incertidumbre acerca de lo narrado es la regulación y selección meticulosa de la información que se lleva a cabo a partir del punto de vista de la voz narrativa.

¹⁶⁸ José Bianco: “Escritor y testigo”, en *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 377.

¹⁶⁹ Jorge Luis Borges: “José Bianco: *Las ratas*”, *Sur*, art. cit., pág. 77.

¹⁷⁰ José Bianco: “Testigo y creador”, en *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 381.

4.4. Ficción y realidad: líneas maestras de la obra de José Bianco

La obra de José Bianco se desarrolla en este contexto ligado a la revista *Sur* y al grupo formado por los autores que se proponen desarrollar una alternativa literaria en el panorama cultural argentino. Bianco, desde su posición en la revista, y Borges, con su creciente influencia, son el núcleo de este proyecto de autonomía literaria. Estos autores, espíritus afines, son muy distintos en cuanto a la trayectoria de su obra, pero comparten una premisa fundamental: Borges y Bianco deseaban una literatura que abarcara el mundo en un momento determinado; ambos creían en el deber moral de entregarle a la literatura toda su existencia como lectores o como escritores, deseaban también la elaboración de libros perfectos.¹⁷¹

La producción literaria de Bianco se caracteriza por la discontinuidad temporal y, al mismo tiempo, por una gran fidelidad interna. Así mismo, se trata de una obra poco extensa y que siempre parece estar empujada por el exterior; en cambio, su obra invisible tiene una gran importancia, la labor desarrollada durante más de veinte años en la revista *Sur*, las numerosas traducciones que llevó a cabo y los artículos y ensayos repartidos por diversas publicaciones son la prueba de una vida dedicada a la literatura y al trabajo intelectual. Bianco escribió notables ensayos sobre Marcel Proust, Paul Léautaud y Julien Benda, entre otros muchos autores. Fue un lector tenaz que no escribió sus memorias ni redactó ningún diario, quizá a causa de su intimismo y su modestia y frenado por el pudor intelectual, como afirma Jorge Cruz: “Bianco era un lector a quien guiaba la brújula del placer, de modo que cuanto hubiera acumulado acerca de sus lecturas predilectas no lo consideraba acopio de erudito sino, simplemente, natural consecuencia de una actividad

¹⁷¹ Enrique Mercado: “Borges y Bianco: senderos que se bifurcan”, *Estudios*, n° 6, ITAM, México, otoño de 1986, págs. 113-118.

gustosa y persistente”.¹⁷² Según García Ponce, *Ficción y realidad* es una suerte de autobiografía intelectual en la que se relatan treinta años de aventuras como lector y de experiencia crítica. Además, el volumen nos sitúa frente a una de las constantes reflexiones de la obra de Bianco; esto es, el juego constante entre la vida y la literatura, la realidad y la ficción.

La realidad de la ficción nos ha conducido hasta colocarnos frente a José Bianco; la ficción de la realidad permite que José Bianco parezca existir sólo a través de la literatura, que sea el producto de sus gustos, sus fidelidades, sus abandonos, sus descuidos y sobre todo sus pasiones tal como se nos entregan a través de un continuo trato con la vida de la inteligencia, que en las páginas del libro se convierte y se muestra como una de las maneras de vivir la vida. Ahí está José Bianco, entre la ficción y la realidad, personaje de ficción él mismo y que mira, con agudeza y sentido crítico y nos obliga a compartir su mirada, a hacernos parte de ella, hacia la realidad de la ficción.¹⁷³

Bianco mantiene en su obra crítica y de ficción esta oposición entre realidad y ficción sin conceder una clara primacía a ninguna de las dos. Ahora bien, la búsqueda de la verdad, la reflexión sobre su complejidad y la problematización de los límites de lo real son importantes aspiraciones de su obra. La literatura es la interpretación de la existencia porque es algo cercano a la verdad; la ficción es un mecanismo para alcanzar algún tipo de certeza. Bianco bordea sus límites en su búsqueda de la verdad y nos afirma que aquellos que se han acercado a ella, sólo han percibido su lejanía y su ambigüedad. Carlos Horacio, protagonista de “El límite”, habla de un horizonte impuesto más allá del cual todo es vaguedad y misterio. Delfín Heredia afirma que la verdad es tan rica y tan ambigua que resulta una quimera para el entendimiento humano. El narrador-personaje de *La pérdida del reino* y su protagonista, Rufino Velázquez, manifiestan reiteradamente dudas acerca de la veracidad de hechos o sentimientos narrados y su

¹⁷² Jorge Cruz: “Imagen de José Bianco”, *Letras de Buenos Aires*, año 11, n° 25, diciembre, 1991, pág. 15.

¹⁷³ Juan García Ponce: “Ficción y realidad”, incluido en *Las huellas de la voz*, Coma, México, 1982, pág. 202.

pertenencia al ámbito de la realidad y de la ficción autobiográfica. Así, la preocupación por la relación entre vida y literatura recorre la obra de Bianco como vertiente fundamental de la narración de la ambigüedad. Guillermo Sheridan comenta esta cuestión tomando como punto de partida las palabras de Delfín Heredia:

En el fondo apunta hacia una verdad más alta en cuanto propone que esa verdad, por una preterición, radica precisamente en su ser inalcanzable. La verdad no existe sino como postulado, y los caminos que conducen hacia ella están llenos de ruinas [...] de los despojos insistentes de una volición siempre atribulada y siempre imperiosa. Honrar a la verdad, para este personaje en el que se oculta Bianco, es desistir de su pesquisa, una pesquisa inicua, es decir, apartada de la equidad, perversa.¹⁷⁴

Es cierto que Bianco prefirió leer a sus autores favoritos antes que desarrollar su propia obra, pero su reino es el de la reflexión feliz y la escritura vista como aventura hacia el encuentro del ser a través de la palabra.¹⁷⁵ La obra de Bianco parece fruto de una casualidad, pero es el resultado de una opción estética. Bianco elige escribir con claridad y alejarse del barroquismo y la retórica; perseguir cierta apariencia de espontaneidad y tersura. Según Bianco, la literatura es una crítica de la realidad que busca acercarse a la inasible verdad y, cuando se establece una afinidad con el lector, ambos pueden bordear sus límites. Destacamos algunos fragmentos en los que el autor describe su propio estilo y su ideal de lengua literaria:

Escribir bien es tan difícil como escribir mal. Escribir bien es escribir con claridad, con la menor cantidad posible de preocupaciones de tipo formal, tratar de atraer la atención de lector, de divertirlo.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Guillermo Sheridan: “En honor a la verdad”, *Vuelta*, vol. 14, n° 162, mayo, 1990, pág. 76.

¹⁷⁵ Vicente Cervera Salinas: “El reino de José Bianco”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, volumen XXVII (1), enero-junio, 2001, págs. 113-122.

¹⁷⁶ José Bianco: “El lector es uno mismo”, en *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 396.

Un estilo es bueno en la medida en que se despoja de todo lo superfluo, de todo lo puramente retórico que perjudica al pensamiento. Cuando se “escribe bien”, se expresan hechos e ideas verdaderas, necesariamente.¹⁷⁷

En cuanto a mi ideal de lengua literaria... El ideal sería escribir espontáneamente, sin preocupaciones de estilo, pero si cumplimos, mal que bien nuestro oficio de escritor, debemos confesar que esa espontaneidad es bastante laboriosa. Yo quisiera que el lector no advirtiera el esfuerzo. Una prosa lo más tersa posible, y a la vez familiar, conversada. No retórica, pero la falta de retórica es una retórica como cualquier otra. Cuando desarrollo alguna idea, trato de reemplazar las palabras abstractas por palabras concretas; también utilizo el sobreentendido: me gusta suponer que hay una complicidad entre mis lectores y yo, que tenemos personalidades afines. Agregaré que evito ese barroquismo que no dejo de admirar en muchos escritores hispanoamericanos. Quisiera ser lo más liso posible –no me atrevo a decir clásico–, y encontrar en lo que escribo la verdadera entonación de mi voz.¹⁷⁸

La narrativa de Bianco tiene un tono esteticista provocado por la constante utilización de referencias artísticas en todas sus obras. La pintura está muy presente en *Sombras suele vestir*, y también es un elemento importante en *Las ratas*, donde un retrato es uno de los desencadenantes del desconcertante desdoblamiento de Julio y de la alucinación de Delfín. La música es el trasfondo de los hechos que se producen en este mismo relato; Bianco utiliza múltiples referencias musicales y pictóricas en las conversaciones de la familia, e incluso se describe con detalle la ejecución de la *Sonata en si menor* de Liszt. La literatura es el referente constante en *La pérdida del reino*, con numerosas reflexiones sobre la construcción de la obra literaria y las características y aptitudes propias del escritor. Estas referencias funcionan como espejos internos y núcleos condensadores del relato. Los procedimientos de intensificación a partir de estas evocaciones dan lugar a

¹⁷⁷ José Bianco: “Moral y literatura”, en *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 408.

¹⁷⁸ José Bianco: “Estilo, autor y narrativa”, en *Ficción y reflexión*, op. cit. pág. 414.

microhistorias que multiplican los significados y las posibilidades de interpretación.

Los relatos de Bianco se integran en un ámbito social concreto que el autor conoce muy bien; a saber, la oligarquía decadente y la clase media alta. La hipocresía de la madre de Jacinta Vélez, propia de la clase alta degradada, está presente de diversas formas en la obra de Bianco. Los personajes de *Las ratas* han sido comparados con los roedores del laboratorio de Julio por su comportamiento ajeno a los sentimientos humanos. *La pérdida del reino* presenta una sociedad cargada de superficialidad en la que cualquier atisbo de sentido crítico es visto como un peligro desestabilizador. Bianco afirma que no plantea en su obra alusiones políticas ni una crítica social explícita pero que en la representación objetiva de una determinada realidad puede encontrarse una crítica tácita:

Los protagonistas de estas fábulas se mueven en un determinado medio con el cual, y sin proponérmelo, no creo mostrarme demasiado complaciente. No hay alusiones políticas, pero quizá haya una suerte de crítica social. Implícita, está demás decirlo. Es mejor así. En cualquier pintura más o menos objetiva de una realidad, los críticos y el público, guiado por ellos, encuentran lo que se les da la gana. Quizá tengan razón. El único incapaz de juzgar su propia obra es el autor.¹⁷⁹

Así mismo, la familia se presenta siempre como un núcleo de relaciones conflictivas en el cual se da un juego de desplazamientos y de intercambio de papeles que afectan en gran medida a la psicología de los personajes. A menudo, nos encontramos con un miembro de la familia que muere prematuramente. Jacinta y Raúl no tienen padre y su madre fallece pronto; doña Carmen quiere ser una madre para Raúl y, después, también Bernardo quiere ocupar el lugar del padre; pero los motivos de estos personajes son cuestionados por las otras personas e incluso por la voz

¹⁷⁹ Danubio Torres Fierro: “Conversación con José Bianco”, en José Bianco: *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 405.

narrativa. Julio, el hermano de Delfín, no tiene cerca de su madre biológica y se insinúa una relación incestuosa con su madre adoptiva. Además, Isabel Urdániz quiere manejar todas las actuaciones de la familia y ésta parece ser un propio laboratorio en el que realiza sus crueles experimentos. En *La pérdida del reino*, el asesinato del padre de Rufo es el elemento fundamental para la formación de la compleja personalidad del protagonista y la tragedia estará siempre presente en su vida por su vinculación con las mujeres que ama.

En otro orden de cosas, la obra de Bianco tiene un marcado carácter autorreflexivo y metaliterario. *La pérdida del reino*, publicada en 1972, es la obra en la que esta característica está más desarrollada; la novela es una reflexión metaliteraria en la que el lector debe participar activamente para desentrañar todos los significados. Presenta una autobiografía ficticia con una gran complejidad estructural, que tiene su correlato en el ámbito psicológico de los personajes. La novela es la recuperación de una vida, la búsqueda del secreto que anida en toda existencia; así como la recuperación del reino literario y un homenaje a la literatura. Rufo, el personaje de la autobiografía ficticia transcrita por un narrador anónimo, aparece ante los lectores como un ser mucho más real que Rufino Velázquez.

Bianco afirma que entre sus relatos anteriores y *La pérdida del reino* no hay un cambio intelectual ni literario; de hecho, están presentes las líneas y temas característicos de su obra, esto es, el carácter autorreflexivo, la profunda ambigüedad, la oposición entre la realidad y la ficción, entre otros. Ahora bien, esta novela presenta una diferencia fundamental con respecto a las obras anteriores, y es que la realidad se presenta sin fisuras, no se cuestiona como en *Las ratas* y *Sombras suele vestir*, sino que la ambigüedad y la indeterminación se consiguen por otras vías. Sin embargo, nos referimos a ella para ilustrar algunos aspectos de la poética del autor.

Bianco, refiriéndose a Marcel Proust, comenta que de la enfermedad y el sufrimiento surgen las obras admirables. Bianco no vivió grandes

sufrimientos ni enfermedades; de manera que convirtió esta felicidad en la fuente de su tristeza y escribió acerca de la imposibilidad de poder escribir.¹⁸⁰ Enrique Mercado comenta también que Bianco hizo literatura a pesar de sí mismo y contra su voluntad, prueba de ello es que él mismo no creía ser un escritor y así lo afirma en su entrevista con Danubio Torres Fierro: “En la actualidad, tampoco me considero un escritor. Soy incapaz de escribir rápidamente y decorosamente sobre un tema que más o menos conozco. Me sigue faltando oficio.”

A José Bianco quizá el pudor intelectual o la conciencia de los límites propios le impidieron forjar una obra literaria más extensa; además prefirió dedicar mucho más tiempo a leer a sus autores preferidos y a su obra invisible, esto es, su labor en la revista *Sur*, la traducción y la crítica literaria a la que se dedicó profusamente. Gustave Flaubert dijo que *Madame Bovary* era él mismo; no sabemos si Bianco hubiera dicho lo mismo sobre su personaje, Rufino Velázquez, pero creemos que sí puso algunos elementos de sí mismo y, desde luego, muchas reflexiones y sentimientos propios en sus palabras.

La pérdida del reino, como *Sombras suele vestir*, está introducida por un epígrafe que funciona como paratexto: “Y el pesar de no ser lo que hubiera sido, / la pérdida del reino que estaba para mí.” Los versos están extraídos de uno de los “Nocturnos” de Rubén Darío y colocan en la primera página de la narración el tema fundamental; es decir, la pérdida del reino de la literatura por parte de Rufino Velázquez. La novela de Bianco es una crónica del fracaso de un escritor así como la historia de una novela que no pudo ser escrita; Rufino pretende escribir una novela, empujado por la mujer a la que ama, pero su falta de imaginación le lleva a relatar su propia vida a pesar de que sabe que ésta no se caracteriza por grandes hechos, sino más bien por pequeñas circunstancias, anhelos y deseos en su mayor parte frustrados. El fracaso del protagonista de *La pérdida del reino* puede ser comparado con el fracaso del

¹⁸⁰ Enrique Mercado: “José Bianco pierde su reino”, *Estudios*, n° 6, ITAM, México, otoño de 1986.

padre de Delfín Heredia en la pintura. Antonio Heredia no fue capaz de reunir el valor que debe tener un artista y Rufino no pudo administrar su talento para convertirse en un literato.

Las interpretaciones contradictorias del enigma se relacionan con las convenciones de la autobiografía y la novela. Rufino Velázquez narra su propia vida, pero define su relato como una obra ficticia; este punto de partida sirve a Bianco para expresar sus dudas sobre los límites de la vida y la imaginación. La ambigüedad de la historia del protagonista y su carácter real o imaginado se reflejan también en la complicada formación de la misma novela transcrita por el narrador y la que el lector tiene en las manos. Así mismo, las alusiones a la vida del autor que aparecen en la obra instan al lector a interpretar esta novela como una autobiografía en clave del propio Bianco.¹⁸¹

El planteamiento de la novela entraña gran complejidad, que es una constante en la obra de nuestro autor; la voz narrativa como complicación estructural junto a la fusión de identidades y a los desplazamientos y sustituciones conforman las líneas maestras de las narraciones de Bianco. El relato de la historia contenida en *La pérdida del reino* comienza con el desenlace y el proyecto de escritura de la novela, de manera que el lector encuentra la historia de la vida de Rufo y la narración de la gestación de una novela. La obra presenta varios niveles que aportan una profundidad estructural que tiene su correlato en los aspectos psicológicos. El primer nivel corresponde a la novela que el lector tiene en la mano, *La pérdida del reino*; el segundo nivel es el del marco narrativo con el asesor literario anónimo como figura fundamental; el tercer nivel es la historia de la vida de Rufino narrada por el transcriptor, que toma los papeles de Rufino como punto de partida; por último, el cuarto nivel corresponde a los momentos en los que el protagonista escribe su novela bajo la influencia de la mujer de la que está enamorado,

¹⁸¹ Antonio Prieto Taboada: “José Bianco: amistades literarias y proyecto de autonomía”, art. cit., pág. 129.

Laura.¹⁸² La estructura tradicional del procedimiento novelesco de la transcripción se difumina en *La pérdida del reino* puesto que no es utilizada para oscurecer la figura del autor y, además, se produce una ambigüedad de identidades porque no podemos separar la contribución literaria de Rufo de la del narrador-transcriptor.

Luz Arrigoni, en su artículo sobre *La pérdida del reino*, distingue tres niveles en el texto, que se encuentran relacionados magistralmente. Uno, el de la historia de Rufo; otro, el de la enunciación, el discurso de la historia del proceso de la escritura; y un tercero, el de la metanovela, porque la obra de Bianco desarrolla una teoría sobre la narración que abarca todos los elementos necesarios. La poética del autor está contenida en el desarrollo de la obra y en las opiniones expresadas por determinados personajes. Se expresan algunas de las constantes de la obra literaria y crítica de Bianco; a saber, la novela es un género que engloba realidad e imaginación; la literatura es un mundo autónomo, la realidad artística parte del mundo real pero es una superación, la verdadera realidad está en la ficción; por último, se expresa la idea de que toda obra es una búsqueda de identidad, el verdadero yo del escritor está en su obra literaria.¹⁸³ Rufino no podrá encontrarse a sí mismo porque sólo es posible conocerse escribiendo la obra que se lleva dentro; por ello, la pérdida del reino es definitiva para Rufo. Bianco considera que la comparación de su novela con la obra de Marcel Proust no es adecuada porque éste se propone la búsqueda y recuperación del tiempo perdido y *La pérdida del reino* emprende la búsqueda de una identidad. Rufo quiere medir sus virtudes y escribir con la mayor sinceridad en un estilo sencillo que respetara la verdad de los hechos.

No sería una novela poética. Volvía a decirse que sólo podía escribir sobre sí mismo, sobre su vida, y cuando pensaba en su vida no encontraba apenas otra cosa que pequeñeces,

¹⁸² Bárbara B. Aponte: "La voz narrativa en *La pérdida del reino*", *Explicación de textos literarios*, Sacramento, Vol. VI-1, 1977/78, págs. 37-44.

¹⁸³ Luz María Arrigoni de Allamand: "De novelas y metanovelas: *La pérdida del reino*, de José Bianco", *Revista de Literaturas Modernas*, nº 27, 1994, págs. 209-216.

decepciones, traiciones, melancolía, sexo. Pero sentimientos tan mezquinos habían surgido de Rufino Velázquez, y Rufino Velázquez, a su vez, era el resultado de ellos. Lo redimía su afán de verdad. Quería no favorecer su carácter, ni siquiera con un defecto. Corría el peligro de aburrir a Laura, que soportaba todo menos el tedio. Pero como también Rufo sería el contenido de su propio libro, quizá inspirase a Laura cierta curiosidad (pág. 353).

Rufo se propone buscar la verdad, hecho que le podía redimir de sus carencias artísticas y de la tristeza de su vida; las palabras de Rufo sobre el esfuerzo por no favorecer su carácter son iguales a las expresadas por Delfín Heredia en *Las ratas*. Por otro lado, Rufo es también consciente de que toda autobiografía es también una historia inventada, una novela, y teme haberse inventado a sí mismo en las páginas que había redactado. Al final del recorrido sólo queda una sensación de desamparo y desconsuelo, la historia narrada es la del fracaso y de Rufino como novelista y como hombre, una crónica del desaliento y de pequeñas cosas. Rufo ha perseguido siempre las sombras de sus fantasmas pero sólo la muerte termina con ellas. El afán de sinceridad de Rufo no ha logrado dilucidar la ambigüedad con la que el deseo se enfrenta a la realidad; así como tampoco ha recobrado el reino perdido de la literatura y de su propia vida. Juan García Ponce afirma que la lección última de la novela es la imposibilidad de acceder al misterio de nuestra propia vida:

La terrible o maravillosa ambigüedad con que la conciencia se proyecta sobre lo real y lo determina ha entrado en el ámbito de lo conocido destruyendo su seguridad; pero nada lo indica claramente. ¿Néstor Sagasta es la imagen del deseo de Rufo o el deseo de Rufo que encuentra su imagen? Nunca lo sabrá, es quizá el único que no pueda saberlo; nunca sentirá siquiera la necesidad de preguntárselo. A lo único a lo que jamás podremos entrar es a nuestra verdadera vida, parece decirnos la novela.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Juan García Ponce: “La pérdida del reino”, incluido en *Las huellas de la voz*, op. cit., pág. 207.

4.5. El límite incierto de la realidad

La obra de Bianco mantiene una coherencia interna que la convierte en un universo literario autónomo muy personal. Ahora bien, Bianco desarrolla buena parte de su labor literaria en el proyecto de literatura arquetípica que otorga importancia a la construcción racional y la autonomía de la ficción del grupo formado en el interior de *Sur*. Dentro de la práctica del grupo y de su alternativa literaria, Bianco se adscribe a la estética de la ambigüedad y sus obras construyen mundos en los que la realidad se somete a diversas transformaciones enriquecedoras para aparecer llena de aristas y recovecos ante los lectores.

Así, sus narraciones se enmarcan en la poética de la incertidumbre. El estilo impide al lector acercarse al texto con distanciamiento y le obliga a adoptar una actitud muy activa para desentrañar el constante juego de evasiones, silencios y significados ocultos. La estética de la ambigüedad deriva de la elaboración de todos los recursos literarios que potencian la incertidumbre. Los relatos contienen una problematización de la oposición entre lo real y lo irreal, que sólo se resuelve en la neutralización del conflicto; esto es, lo misterioso tiene cabida en el espacio de la vacilación. El efecto de incertidumbre enriquece la realidad y permite tanto al autor como a los lectores bucear en el misterio de los límites del conocimiento.

José Bianco propone un tratamiento de lo fantástico que no suponga un alejamiento de la realidad sino más bien una visión nueva. La insistencia en la tenue línea de demarcación entre la imaginación y la realidad genera un inquietante extrañamiento a través del cual el autor logra el efecto fantástico. El mundo real es el punto de partida pero el juego de escamoteos y ambigüedades convierte el orden lógico en un tejido de incertidumbres y dobles sentidos. En *Sombras suele vestir*, el lector se ve incapaz de adoptar una interpretación definitiva de los hechos; por un lado, la presencia fantasmal de Jacinta puede leerse como un elemento fantástico; por otro, el lector puede

interpretar esta presencia como una visión alucinatoria de Bernardo. Lo fantástico en la obra de Bianco parte del mundo real y se transforma, mediante un proceso de extrañamiento en el que operan diversos recursos, en una realidad incierta y caleidoscópica. Bianco maneja las convenciones de la literatura fantástica valiéndose de todos los recursos necesarios para construir un lenguaje fantasmal. La vacilación entre las interpretaciones posibles se acentúa a partir del manejo del punto de vista; un narrador heterodiegético adopta el punto de vista de tres personajes diferentes, lo que provoca la confusión de identidades y la posibilidad de obtener lecturas diferentes. El relato está compuesto como un tríptico en el que cada uno de los cuadros deforma y reelabora la perspectiva del anterior dejando al lector frustrado ante la multiplicidad de sentidos.¹⁸⁵

Como ya se vio anteriormente, el elaborado uso de la perspectiva y el manejo del punto de vista transfieren al lector la inseguridad y la vacilación. La voz narrativa de omnisciencia limitada de *Sombras suele vestir* adopta la perspectiva de los personajes; así, en ocasiones el discurso es dubitativo, en otros casos muestra signos de perturbación mental, o incluso el desgarramiento de la proximidad de la muerte. La ambigüedad está muy presente en la expresión de los personajes; los sentimientos y pensamientos de Jacinta se muestran con gran vaguedad, así como también Bernardo Stocker presenta un discurso plagado de muestras de perturbación. Así mismo, se produce una ruptura de la linealidad narrativa; el relato parte de ese principio *in media res* y continúa con la fragmentación temporal de toda la narración con sucesivas elipsis, anticipaciones y analepsis, que obligan al lector a colaborar en la reconstrucción del relato. El manejo del tiempo y del espacio está orientado a generar incertidumbre; los sucesos se intercalan sin que exista ninguna explicación configurando una constante reelaboración de la historia narrada.

¹⁸⁵ Hernán Lara Zavala: “De sombras y fantasmas (la sutileza narrativa de José Bianco)”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 32, nº 8, abril 1978, pág. 4.

Del mismo modo, la ambigüedad del lenguaje, las omisiones deliberadas y el escamoteo de la información impiden fijar un sentido unívoco al relato. Las expresiones empleadas siempre apuntan al carácter fantasmal y onírico de Jacinta; las metáforas elaboradas y el lenguaje connotativo contribuyen a generar las rupturas y reconstrucciones del sentido. Las imágenes reflejadas en los espejos contienen el misterio del relato: el reflejo de Jacinta moribunda y la mirada de soslayo de Switzer al final del relato suponen una visión del abismo. Lo real y lo imaginario se funden en un enigma sin solución. Bernardo Stocker y Julio Sweitzer se cuestionan sus sistemas de creencias, el primero se interna en el sanatorio junto a Raúl e intenta recomponer su mundo, mientras que su socio se ve obligado a adentrarse en el laberinto de la irracionalidad. Sweitzer, el último narrador, representa la legalidad y la racionalidad, incapaz de aceptar los hechos, prefiere suspender el juicio.

Son numerosos los mecanismos textuales que conforman la ambigüedad y que se revelan como generadores del doble discurso. Los desplazamientos, las sustituciones, los silencios, la modalización, entre otros, multiplican los sentidos. Así, por ejemplo, la intertextualidad y el paratexto, los núcleos condensadores del relato contenidos en las microhistorias actúan como espejos que crean el espacio de sombras en el que se sitúa la historia.

En *Las ratas* y en *La pérdida del reino* la ambigüedad se logra a partir de la superposición de distintos géneros y del manejo del punto de vista. *Las ratas* evoca las convenciones del género policial, pero el lector no obtiene todas las claves para interpretar el relato, debido que el narrador escamotea la verdad y tiene una personalidad hartamente compleja. *Las ratas* es una novela atípica en la narrativa de la época, se aleja de las invenciones metafísicas de la literatura fantástica y de la exploración de la realidad nacional¹⁸⁶ y se acerca a la novela de caracteres y al relato policial. Bianco apela a la complicidad del

¹⁸⁶ Juan José Hernández, op. cit., pág. 15.

lector atento que pueda descubrir todas las superposiciones de recursos y géneros literarios. Delfín, el narrador protagonista, oculta información a los lectores y ofrece una versión sesgada de los hechos, por una parte, no acepta su responsabilidad y, por otra, es incapaz de analizar los motivos de su comportamiento.

El evasivo relato se convierte en un laberinto de pistas falsas a través de una minuciosa regulación de la información. El narrador se evade de la realidad cotidiana mediante la imaginación y busca fundirse o perderse en la identidad de su hermano. El relato plantea un conflicto de identidad y una problematización del yo mediante un desdoblamiento fantástico que sitúa la identidad como elemento central del juego de sustituciones. Bianco elabora un tributo al poder creador de la imaginación cuando cuestiona la validez de toda verdad y afirma que quizá nunca podamos conocer ninguna verdad y, por tanto, tampoco elaborar mentiras. Así, se evoca la verdad sin confirmar su existencia como muestra de la complejidad del mundo y del relativismo propio de la modernidad. Daniel Balderston señala la importancia de esta reflexión tan recurrente en la obra de Bianco: “La literatura tiene la capacidad de mejorarnos éticamente, sobre todo, debido a las lecciones que nos brinda sobre la relación entre la verdad y la mentira: el lector aprende de la narración lo lejos que queda la verdad, aprende el valor de la sutileza, de la ambigüedad”.¹⁸⁷

Este sentimiento de inseguridad ante las verdades establecidas y la sospecha que que tal vez nunca alcancemos la realidad se relaciona también con el conflicto entre el ser y el parecer y, sobre todo, la realidad y el deseo. Por ello, las obsesiones, deseos y frustraciones de los personajes contribuyen a generar la poética de la ambigüedad. Los conflictos y obsesiones que muestra la obra de Bianco se trasladan siempre al plano de la forma; los personajes se mueven en un ámbito de sustituciones y desencuentros que se reflejan en las

¹⁸⁷ Daniel Balderston: *Las lecciones del maestro, Homenaje a José Bianco*, op. cit., págs. 9-10.

técnicas narrativas adoptadas. En *Las ratas* el narrador homodiegético despista y engaña a los lectores, además de plantear en su monólogo los conflictos no resueltos de su personalidad; en *La pérdida del reino* también encontramos el reflejo del conflicto temático en el aspecto formal. La historia narrada trasciende la realidad puesto que se trata de la búsqueda de la justificación de una vida, la de Rufino Velázquez; pero adquiere las dimensiones de una reflexión acerca del misterio sin fondo de toda vida y una narración épica del fracaso y el desaliento. El conflicto entre la realidad, el deseo y la ficción está reflejado en el nivel formal en los distintos planos de lectura y en la reflexión sobre el punto de vista y la creación del personaje central.

El deseo y sus constantes desplazamientos es otro ingrediente constante en la obra de Bianco. Los personajes conforman la realidad a partir de sus deseos; Bernardo dice que ha hecho regresar a Jacinta porque ése era su deseo, pero Jacinta está presente por su deseo de proteger a Raúl; Delfín recrea a su hermano a imagen de sus deseos y cuando la realidad choca bruscamente con su creación imaginaria, Delfín acaba con la vida de su hermano. Por un lado, el deseo genera nuevas realidades, y, por otro, siempre hay un contraste entre la realidad y los deseos de los personajes. Así mismo, los personajes sólo alcanzan aquello que quieren a través de otros seres.

Los personajes de Bianco son siempre conflictivos, seres incompletos y, a veces, atormentados, pero muy creativos y capaces de inventar nuevas realidades. Una constante en la obra de nuestro autor, que se relaciona con la falta de plenitud de los protagonistas, es la atracción vicaria de unos personajes sobre otros; una persona ejerce una especial atracción sobre aquellos que la rodean y se convierte en objeto de deseo y eje principal de los hechos. El mejor ejemplo es Raúl, el inocente, que se convierte en catalizador de las obsesiones de todos los demás personajes.

En resumen, José Bianco se aleja del planteamiento tradicional de lo fantástico para revelar con sutileza las contradicciones y los resquicios latentes

en una realidad esquiva y múltiple. Así mismo, prescinde de planteamientos metafísicos pero ofrece una reflexión sobre la complejidad de la realidad y lo inexplicable e inasible del mundo. Luis Chitarroni considera que Bianco accede mediante su exploración de los límites a respuestas de carácter filosófico que otras corrientes no lograron discernir: “Por el silencio sesgado que elige siempre el temblor, la apariencia de un mundo a tientas, Bianco encuentra una respuesta a las preguntas que los existencialistas, contemporáneos de su pesquisa intelectual, buscaron, tal vez con menos posibilidad de éxito porque eran afanosos y enfáticos.”¹⁸⁸

Estas constantes desarrolladas configuran el universo literario de Bianco; un universo en el que nada es sólo lo que parece y en el que los lectores deben implicarse activamente para interpretar los relatos. El estilo de Bianco es transparente y clásico, pero esta aparente sencillez en la expresión oculta una importante complejidad formal. El autor maneja con maestría los componentes del texto literario, tales como el punto de vista, el tiempo y el espacio, con la finalidad de construir mundos autónomos en los que impera la incertidumbre. La complejidad formal de los relatos tiene siempre su correspondencia en el plano psicológico; los personajes mantienen a menudo visiones contradictorias de los hechos y sus deseos y aspiraciones son complicadas de apreciar por los lectores. La interpretación de los hechos y de sus motivaciones se convierte en una aventura para el lector, que debe prestar atención a todos los elementos contribuyendo de esta manera a la construcción de los textos.

¹⁸⁸ Luis Chitarroni: “José Bianco. El mundo a tientas”, Daniel Balderston: *Las lecciones del maestro*, op. cit., pág. 67.

Capítulo 5. Silvina Ocampo

La figura de Silvina Ocampo en la cultura argentina ha estado durante muchos años difuminada y semioculta por la trascendencia de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; así como por la relevancia en el ámbito literario de la época de su hermana Victoria. Su lugar en la historia y en la crítica literaria se ha visto limitado a las referencias a sus relaciones familiares y afectivas hasta una época muy reciente.

En 1937 publica su primer libro de cuentos, *Viaje olvidado*. Lo primero que escribió fueron relatos y son éstos los que muestran a la autora más genial y singular, capaz de desestabilizar todos los pactos literarios y de escandalizar a los lectores convencionales. No obstante, la poesía es muy importante en su obra y en 1942 comienza a publicar su obra poética con *Enumeración de la patria*. En 1940 y 1941 se publican la *Antología de la literatura fantástica* y la *Antología poética argentina* respectivamente, fruto de la colaboración entre Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Obtiene el premio municipal por *Espacios métricos*, un libro de poemas publicado en 1945. Un año después aparece la novela policial *Los que aman, odian*, escrita en colaboración con Bioy Casares y el libro de poesía *Los sonetos del jardín*. Once años después de la aparición de su primer libro de relatos, en 1948, publica *Autobiografía de Irene*, libro en el que puede observarse un importante

cambio en la concepción de la narrativa. En 1949 publica *Poemas de amor desesperado*, y en 1953 obtiene el Segundo Premio Nacional de Poesía por el libro *Los nombres*. Tres años después escribe en colaboración con Juan Rodolfo Wilcock la obra de teatro *Los traidores*. En 1959 y 1961 se publican *La furia y otros cuentos* y *Las invitadas* respectivamente. Se le otorga el Primer Premio Nacional de Poesía en 1962 por la publicación de *Lo amargo por lo dulce*; años después, en 1972, aparece otro libro de poesía, *Amarillo celeste*. La obra poética de Silvina Ocampo se cierra con dos libros más: *Árboles de Buenos Aires*, de 1979; y *Breve santoral*, de 1985. En 1966 aparece una antología de sus relatos con el título de *El pecado mortal*; cuatro años después se publica otra antología con el título de *Informe del cielo y de la tierra*, con prólogo de Edgardo Cozarinsky y un nuevo volumen de cuentos, *Los días de la noche*. En Francia se edita en 1974 una colección de relatos con prólogo de Borges e introducción de Italo Calvino con el título de *Faits divers de la terre et du ciel*. En 1984 aparece *Páginas de Silvina Ocampo*, antología seleccionada por la autora con prólogo de Enrique Pezzoni; *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo* son los últimos libros de relatos publicados en 1987 y 1988 respectivamente.

Silvina Ocampo es también autora de numerosos relatos infantiles recogidos en los volúmenes: *El cofre volante*, *El caballo alado*, *Canto escolar* y *La naranja maravillosa*. Así mismo, realiza traducciones del francés y del inglés entre las que destacan las de Charles Baudelaire, Paul Verlaine y Emily Dickinson. La actividad literaria de Ocampo atraviesa cincuenta años de la literatura argentina durante los cuales su dedicación a la escritura fue exclusiva y prolífica. Muere en 1993, a la edad de noventa años, dejando inédita una parte de su obra y sin haber obtenido el reconocimiento merecido. Recientemente, en 2006, la editorial Lumen ha publicado una antología de relatos hasta el momento inéditos a cargo de Ernesto Montequin bajo el título de *Las repeticiones y otros cuentos inéditos*.¹⁸⁹ En ese mismo año la editorial

¹⁸⁹ Silvina Ocampo: *Las repeticiones y otros cuentos inéditos*, Lumen, Barcelona, 2006.

Sudamericana ha editado un libro de memorias escrito en verso, titulado *Inventiones del recuerdo*, que también permanecía sin publicar.¹⁹⁰ De igual modo, apareció en el año 2000 una edición que reúne sus cuentos completos y, en 2003, una antología de relatos y poemas seleccionados por Mercedes Güiraldes y Daniel Gigena con prólogo de Edgardo Cozarinski, ambas en la editorial Emecé.¹⁹¹ Esto demuestra el renovado interés por la obra de esta autora en los últimos años. Es principalmente a partir de la década de los ochenta cuando la crítica se ocupa más profusamente de su obra; ya que en su época no tuvo la misma recepción que la de otros autores debido a la discriminación sexista y a su propio desinterés en la promoción de su figura y de su obra.

La personalidad de Silvina Ocampo era tan compleja y enigmática como su literatura. Su inteligencia y su sensibilidad admiraban a todos aquellos que la conocían; para Jorge Luis Borges o Juan Rodolfo Wilcock es la sibila capaz de anticipar acontecimientos y averiguar los secretos más profundos de las mentes. Danubio Torres Fierro ofrece una descripción de su atrayente personalidad marcada por la libertad y la feminidad:

Su figura, y la irradiación de esa figura, fue decididamente privada y nunca pública. Acaso de esa elección le venía la libertad que de ella dimanaba y que ejercía con tanta capacidad de plenitud. Parecía estar en desplazamiento permanente sin dejar de ser, permanentemente, ella misma. Espíritu travieso y burlón, al que sobrevolaba la ironía, corrosivo hasta no dejar títere con cabeza, incluida la suya propia, era celosa de su persona y de sus atributos, a los que mimaba sin exponerlos a una intemperie que debía conjeturar al acecho y quizás pernicioso para su integridad. Inteligente, orgullosa, astuta, provocadoramente femenina si se lo exigía la circunstancia, es probable que su aspiración más acusada fuera la de crear un centro singular de irrisación en el que convergieran su simpatía espontánea hacia los

¹⁹⁰ Silvina Ocampo: *Inventiones del recuerdo*, Sudamericana, Buenos Aires, 2006.

¹⁹¹ Silvina Ocampo: *Antología esencial*, Emecé, Barcelona, 2003.

otros y su sensibilidad ladeada, tan de gatos encerrados, esa que en sus escritos junta la emoción y la crueldad.¹⁹²

Silvina Ocampo se mostró siempre reacia a conceder entrevistas y a cultivar una imagen de sí misma como figura literaria o como personaje de relevancia social. Por ello, sintió que no era reconocida y tampoco comprendida: “Mis compatriotas no aprecian mis libros excepto, tal vez, los jóvenes, porque soy demasiado argentina y represento al escribir todos nuestros defectos. Me salvo de las virtudes. Pero, quién no tiene virtudes de las cuales se salva y defectos atractivos.”¹⁹³ Además, Silvina se encontraba siempre más a gusto en el ámbito privado, solitaria y esquiva, evitaba los encuentros sociales. La escritura le proporciona la posibilidad de multiplicarse en diversas facetas y crear todos los mundos; sobre todo, hace fluir ese manantial capaz de descubrir la magia del universo. La autora confiesa en numerosas ocasiones su vertiente marginal; Silvina Ocampo escribe, se esconde y oculta lo que ha escrito:

Me alejé de una pasión que también me resultaba una tortura. ¿Qué me quedaba? ¿Escribir? ¿Escribir? Estaba la música, pero tan lejana de mí como la luna. Hacía mucho que escribía y escondía lo que había escrito. Tanto que se hizo en mí una costumbre el escribir y esconder: como si Dios me pudiera aliviar y darme una buena noticia, que nunca llegaba. El mundo es mágico. Lo hacemos mágico, de pronto, dentro de nosotros, y nadie se da cuenta, hasta que pasan muchos años. Pero yo no esperaba ser reconocida: me parecía la cosa más horrible del mundo. Nunca sabré qué fue lo que me esperaba. Un mendigo que duerme bajo un árbol sin nada en el mundo que lo proteja es más feliz que un hombre famoso, alguien reconocido por su encanto o talento. Lo que importa es lo que escribimos: eso es lo que somos, no un muñequito inventado por los que hablan y nos encierran en una cárcel tan distinta de lo que habíamos soñado. ¿Es que siempre seremos estudiosos de nosotros mismos?¹⁹⁴

¹⁹² Danubio Torres Fierro: “Silvina Ocampo. Un retrato parcial”, *Vuelta*, n° 224, julio de 1995, pág. 30.

¹⁹³ Danubio Torres Fierro: “Correspondencia con Silvina Ocampo. Una entrevista que no osa decir su nombre”, *Plural*, n° 2, noviembre de 1975, pág. 60.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pág. 8.

La extraordinaria complejidad de la obra de Silvina Ocampo, así como esa marginalidad que impregna su narrativa, produjo en principio el desconcierto de los críticos y de sus contemporáneos. Además, no hemos de olvidar que los primeros cuentos de Ocampo se adelantan a la obra posterior desarrollada por Jorge Luis Borges y por Adolfo Bioy Casares; su obra supone una ruptura con lo establecido y un anticipo del proyecto literario de renovación de la narrativa argentina. Los cuentos de Silvina Ocampo se insertan en el ámbito de actuación del grupo literario que rodea a la revista *Sur* y a José Bianco; si bien la opción estética seguida por Ocampo, así como su poética de lo fantástico, resulta especialmente particular.

La literatura de Ocampo es un campo de búsqueda de órdenes distintos en el que se manifiestan rupturas y desvíos de lo establecido. Los límites de la realidad se estiran y la realidad sufre distorsiones; los paradigmas de la razón son sometidos a distintas alteraciones que provocan una visión contradictoria y extraña del mundo. La anomalía, la transgresión, la paradoja, la negación de referentes o la agramaticalidad son algunos de los procedimientos recurrentes que conforman el universo endeble y arbitrario de sus cuentos. Por otro lado, el horror y el humor como elementos fundamentales propician la aparición del elemento grotesco que socava los cimientos de la burguesía porteña.¹⁹⁵ Las debilidades y los pecados de la sociedad burguesa son objeto de parodia y de caricatura de manera recurrente; la sátira será uno de los elementos principales de su obra.

5.1. Desarrollo de la narrativa ocampiana

Silvina Ocampo publica su primer libro de relatos, *Viaje olvidado*, en el año 1937 en la editorial Sur. El volumen es recibido por la crítica con cierta indiferencia y suscita algunas opiniones negativas quizá debido a la

¹⁹⁵ Mónica Zapata: "Deformaciones de lo real en los cuentos de Silvina Ocampo: del estereotipo a la inquietante extrañeza", Milagros Ezquerdo (comp.): *Aspects du récit fantastique rioplatense*, L'Harmattan, París, 1997, págs. 61-73.

marginalidad del libro en el momento en el que se da a conocer. *Viaje olvidado* aparece tres años antes de la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*; además, los principales cuentos de Jorge Luis Borges y de los autores que conforman el grupo literario que emprende la renovación se publican entre los años 1939 y 1943. Este primer libro contiene pocos textos que puedan calificarse de fantásticos; se trata más bien de un conjunto de relatos en los que se presenta una visión poética y no convencional del mundo narrado. Se opera cierta desnaturalización de los objetos y de los personajes mediante la transmutación poética como estrategia de composición.¹⁹⁶

Viaje olvidado presenta muchos de los materiales básicos sobre los cuales volverá a lo largo de su obra, tales como el poder de lo sobrenatural, el amor, la memoria, la incomunicación, la dicotomía establecida entre el mundo de los adultos y el de la infancia, entre otros. Los cuentos tienen una notable influencia surrealista; los sueños y las alucinaciones se suceden a través de imágenes de gran plasticidad en las que se advierten pinceladas de corte impresionista.

La fría acogida de la crítica quizá se debió a la influencia de la opinión de Victoria Ocampo, que escribió en *Sur* una reseña en la que se dejaba entrever un cierto tono displicente. Por un lado, Victoria Ocampo descubría el pasado común de la infancia vivida, pero hace referencia a un diferente tratamiento de los recuerdos: rostros sin nombre y voces extrañas hacen aparición entre los recuerdos comunes y conocidos. La hermana mayor cree que la autora se ha disfrazado de sí misma enmascarando sus evocaciones tras la imagen de sueños; además, destaca el lenguaje propio de la infancia, tan cercano al de la poesía y el sueño:

Estos recuerdos, relatados bajo forma de cuentos y mezclados de abundantes invenciones, habrían podido ser los

¹⁹⁶ Graciela Tomassini: *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1995, pág. 25.

míos; pero eran distintos, muy distintos de tono, muy distintos de *découpage*, “como las hojas, todas iguales y sin embargo distintas en las láminas del libro de Ciencias Naturales”. Desde el fondo de un pasado común, vivido en la misma casa, inclinado sobre el mismo catecismo, abrigado por los mismos árboles y las mismas miradas, estos recuerdos me lanzaban señales en el lenguaje cifrado de la infancia, que es el del sueño y el de la poesía. Cada página aludía a cosas, a seres conocidos, en medio de cosas y seres desconocidos, como en nuestros sueños. Como en nuestros sueños, rostros sin nombre aparecían de pronto en un paisaje familiar, y voces extrañas resonaban en un cuarto cuya atmósfera era ya un tuteo.

Este juego de escondite, esta coalición de una realidad que se ha vuelto irreal y un sueño que se ha vuelto realidad nunca me ha impresionado tanto como en el *Viaje olvidado*. Precisamente porque conociendo el lado de la realidad e ignorando la deformación que esa realidad había sufrido al mirarse en otros ojos que en los míos y al apoyarse en otros sueños, me encontré por primera vez en presencia de un fenómeno singular y significativo: la aparición de una persona disfrazada de sí misma.

Los cuentos de Silvina Ocampo son recuerdos enmascarados de sueños; sueños de la especie de los que soñamos con los ojos abiertos. [...] La amistad o la enemistad de las cosas inanimadas pueblan estos relatos como poblaban nuestra infancia o como poblaban la vida de las tribus salvajes.¹⁹⁷

Por otro lado, Victoria Ocampo critica la actitud negligente en la expresión de la autora, reconoce el acierto del lenguaje hablado y de imágenes logradas; pero ve un desequilibrio provocado por expresiones e imágenes “atacadas de tortícolis”. Quizá la peor crítica está en lo que podemos entender como la actitud de primogénita censora que le aconseja a la hermana menor que no se deje vencer por la pereza y sea más exigente consigo misma:

Se tiene la impresión de que los personajes son cosas y las cosas personajes, como en la infancia. Y todo eso está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y de desaciertos que molestan, lleno de imágenes felices –que

¹⁹⁷ Victoria Ocampo: “Viaje olvidado”, *Sur*, nº 35, agosto de 1937, pág. 119.

parecen entonces naturales— y lleno de imágenes no logradas —que parecen entonces atacadas de tortícolis. ¿No serían posibles las unas sino gracias a las otras? ¿Es necesaria esta desigualdad? Corrigiéndose de unas, ¿se corregiría Silvina Ocampo de las otras? Es ése un riesgo que a mi juicio debe afrontar. Antes de renunciar a la destreza, es preciso que se haya tomado el trabajo de investigar qué porcentaje de negligencia entra en la composición de sus defectos y qué pereza la lleva a no ser más exigente consigo misma cuando todo nos muestra que puede serlo.¹⁹⁸

José Bianco escribe también una reseña en *El Hogar* sobre el libro en la que destaca el surrealismo de los relatos, atenuado por la autenticidad y la espontaneidad. Bianco destaca la unión de lo visible y lo oculto y la plasmación de dos planos, en los que el de la fantasía sirve para aproximarse a la realidad que ciertas convenciones y el paso de los años han dejado oculta:

¿En qué consiste el atractivo de este primer libro de Silvina Ocampo? Es difícil clasificar dentro de un género dado los veintiocho relatos que lo componen. Algunos se acercan al surrealismo, pero en ellos predomina un elemento de autenticidad por lo general ausente en las obras de esta escuela literaria. Silvina Ocampo no acumula extravagancias para desconcertar al lector, ni se esfuerza en reducir el universo a su oscuro caos primordial. 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 realidad, y nos interna en ese segundo plano que los años, la costumbre y los prejuicios parecían haber ocultado definitivamente a nuestros ojos.¹⁹⁹

José Bianco destaca el asombro del lector ante la atmósfera mágica en la que se desarrollan algunos de los relatos y el hallazgo de la infancia como espacio en el que puede recobrase todo lo misterioso y ambiguo. Además, Bianco se refiere a la preferencia de Silvina Ocampo por la marginalidad, por

¹⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 120.

¹⁹⁹ José Bianco: “Viaje olvidado”, *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 148.

los seres humildes y privados de estatus para llevar a cabo una devaluación de la inteligencia y la razón:

En los relatos de *Viaje olvidado* palpita la infancia intacta. Silvina Ocampo nos pone de nuevo en contacto con los sufrimientos exquisitos de la niñez, con todo lo misterioso y equívoco que hay en su pureza. Para ello se vale de giros astutos y risueños, de imágenes de una frescura encantadora. El libro entero es un solo ejemplo. Y cuando se ocupa de los adultos, ejercita una especie de depreciación evangélica de la inteligencia. Elige los seres humildes, los simples de entendimiento y de corazón, los que están más cerca de los niños. Entonces escribe esas pequeñas obras maestras que son “Esperanza en Flores”, “El retrato mal hecho” o “La calle Sarandí”.²⁰⁰

En los relatos de *Viaje olvidado* predomina la tercera persona narrativa con distintos procedimientos de focalización y perspectivismo. La voz narrativa se funde en ocasiones con las voces de los personajes para ver el mundo a través de sus ojos; en estas ocasiones, se transparenta la existencia de un orden distinto, quizá el propio de la marginalidad. En algunos cuentos el discurso del narrador y el del personaje se amalgaman de tal modo que resulta imposible distinguir cuál es la subordinación de uno respecto del otro. La estructura narrativa aparece liberada de tensiones y el discurso es lírico y evocativo; los argumentos están en un segundo plano y se privilegia el encadenamiento de sucesos a través de figuras como la metonimia y la antítesis. Las voces narrativas ofrecen a menudo textos desintegrados que deben ser reconstruidos por un lector que llene los espacios de sentidos posibles.

El motivo más recurrente es la inaccesibilidad de los mundos; con frecuencia se presentan espacios opuestos: el mundo de la infancia frente al de los adultos, el mundo de los pobres o los sirvientes y el de los ricos y los patrones, la locura contra la razón, la enfermedad frente a la salud. La antítesis

²⁰⁰ *Ibidem*, pág. 149.

y la paradoja presentan un universo escindido de oposiciones irresolubles y de variantes inconmensurables. La marginalidad, siempre presente, parece ser la vertiente privilegiada en *Viaje olvidado*: niños, enfermos, ancianos, pobres y excluidos son los personajes principales de los cuentos. Uno de los cuentos que mejor expone estas características es “Esperanza en Flores”, que presenta a dos personajes, la viuda Esperanza y el niño Florián, que se refugian el uno en el otro de sus respectivos entornos. Florián tiene diez años y vive con su madre y sus hermanas prostitutas. El niño pide limosna por las calles y Esperanza vive en la soledad; ambos personajes viven en la marginalidad, Florián por su origen social y Esperanza por su destino de mujer viuda. Existe en el texto una contraposición entre lo que los personajes dicen y lo que piensan pero callan; esto es, entre el discurso interior y exterior, el discurso indirecto libre revela a los lectores los pensamientos de los personajes y lo que se ocultan el uno al otro. La alianza entre Esperanza y Florián es efímera ya que la mujer verbaliza sin querer su prejuicios y el niño se retira “silenciosamente en dirección a la cama de su hermana, con la esperanza de encontrar sitio para él”. Florián se aleja de Esperanza para volver a sus orígenes humildes y la mujer vuelve a quedar sola.

Por otro lado, predomina la creación de un espacio de búsqueda y reconstrucción de la personalidad sobre los sucesos y anécdotas narrados. El libro se encuentra muy cercano a la vanguardia y, en especial, al surrealismo. Los rasgos más relevantes son la evocación fragmentaria y el tono poético y onírico de los textos. Así mismo, es cierto que se establece una división entre el orden real y cotidiano y el orden misterioso y sobrenatural; pero son pocos los cuentos que pueden adscribirse al género fantástico sin discusión. Más bien, encontramos espacios en los que los límites de la realidad se difuminan entre los sueños y los deseos.

“Viaje olvidado” es un relato especialmente representativo por su expresión del espacio de ambigüedad que separa el recuerdo de la imaginación. En este cuento, la voz narrativa parece adherida a la conciencia

de la niña protagonista, desdoblada por la distancia temporal: “Quería acordarse del día en que había nacido y fruncía tanto las cejas que a cada instante las personas grandes la interrumpían para que desarrugara la frente”. La niña rememora el pasado, imagina orígenes e identidades, pero los recuerdos dispersos marcan la dificultad de acceder a la reconstrucción de la memoria. El cuento es un viaje a la infancia que con un tono impresionista se acerca a la percepción de la memoria.

Los relatos parten de los recuerdos pero la memoria no es únicamente una vía de reconstrucción del pasado sino que es, además, un modo de recrearlos mediante la imaginación. Los recuerdos se transportan a una dimensión onírica en la que lo oído y vivido adquiere otras dimensiones. Según Judith Podlubne, existe un vínculo entre los cuentos de Ocampo y el recuerdo de las historias de circulación tradicional que forman la memoria de infancia de la autora; si bien los relatos de *Viaje olvidado* se distancian de las narraciones funcionales propias de los relatos infantiles en las que los narradores tienen pleno dominio sobre aquello que narran.²⁰¹

En 1948 Silvina Ocampo publica *Autobiografía de Irene*, un libro con el que abre una nueva etapa en su obra cuentística, después de once años en los que no publica obra narrativa, con la excepción de dos cuentos que aparecen en la revista *Sur*: “Sábanas de tierra”, que aparece en el número 42 de marzo de 1938; y “La inauguración del monumento”, publicado en el número 49 de octubre del mismo año. *Autobiografía de Irene* es el libro en el que Silvina Ocampo está más comprometida con la estética de grupo cercana a Jorge Luis Borges; la voz de la autora es en estos relatos menos personal y característica, ya que investiga las posibilidades de la poética del artificio iniciada por los textos ya publicados con anterioridad por su compañero Adolfo Bioy Casares y por Jorge Luis Borges. Así, por ejemplo, la idea expresada en “El impostor” y en “Autobiografía de Irene” de que todos los

²⁰¹ Judith Poudlubne: “El recuerdo del cuento infantil”, Dossier Silvina Ocampo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 622, abril de 2002, págs. 29-38.

hombres son el mismo hombre es un tópico literario propio de los cuentos de Borges.

El libro está compuesto por cinco relatos de diferente extensión y con un marcado carácter fantástico. La elaboración de los textos es más consciente que en *Viaje olvidado* y las formas narrativas son de mayor complejidad. La autora lleva a cabo una experimentación formal y técnica y una exploración de los límites de todos los recursos y códigos literarios. Las estructuras formales están entretejidas con el contenido y las tramas argumentales con gran acierto; las historias se imbrican en un marco de referencia que las engloba y que provoca una sutil intertextualidad entre los relatos. Se exige la colaboración activa del lector constantemente porque los niveles del enunciado han sido sometidos a procedimientos de gran complejidad, como narraciones con perspectiva doble y procesos de inversión; además, la presencia de microrrelatos, las múltiples alusiones y referencias y la erudición del léxico y de las citas precisan de un lector atento que admita entrar en el mundo literario y tomar parte en el juego del artificio literario.

Los cuentos de *Autobiografía de Irene* están envueltos de una atmósfera misteriosa y evanescente que acentúa el contraste entre los excluyentes órdenes de la realidad. Así mismo, la experimentación formal, los temas fantásticos orientados a lo filosófico, y el exotismo de los temas multiplican las connotaciones y complican el sistema de referencias.²⁰²

La publicación de *La furia y otros cuentos*, publicado en 1959 por la editorial Sur, inicia una etapa nueva en la narrativa de Silvina Ocampo. La autora alcanza la madurez literaria con esta obra en la que se aparta sensiblemente de la complejidad estructural de *Autobiografía de Irene* y recupera el subjetivismo de *Viaje olvidado*. Según Graciela Tomassini, *La Furia y otros cuentos* forma, junto a sus dos libros siguientes, *Las invitadas* y

²⁰² Graciela Tomassini: "Complejidad de las formas narrativas en *Autobiografía de Irene*, de Silvina Ocampo", *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 12, 1983, págs. 145-157.

Los días de la noche, un conjunto narrativo regido por el estatuto paradójico y una mirada sinuosa y ambigua sobre la realidad. Así, cada cuento puede interpretarse como la expansión narrativa de un enunciado paradójico.²⁰³

La Furia y otros cuentos es un contario formado por relatos cortos con tramas argumentales relativamente sencillas en apariencia. El diseño de los cuentos es más informal, a pesar de la complejidad que entrañan algunos textos. El mundo de las relaciones humanas es el ámbito representado en los cuentos; la ironía y la paradoja siempre están presentes en estas complejas relaciones de parentesco, amistad, amor, trabajo. Así mismo, la crueldad y la perfidia se manifiestan entre los personajes con frecuencia, infiltrándose entre los demás comportamientos y sentimientos. Blas Matamoro afirma que los cuentos de *La Furia* se refieren a un mundo que se derrumba y que aparece, por ello, como insólito y extraño.²⁰⁴ El universo narrativo se encuentra desarticulado y regido por la incomprensión; la fragmentación y la incompletitud se convierten en una técnica literaria en esta obra. Así, los lugares y las épocas son borrosos y el desarraigo se presenta junto con el horror como el fundamento de la realidad. Además, las historias se captan en el momento de tensión máxima, lo que acentúa la imprevisibilidad y la sorpresa.²⁰⁵

El tratamiento del lenguaje varía también con respecto a las obras anteriores; las formas coloquiales ocupan un lugar preeminente y los cuentos se llenan de clichés lingüísticos, dichos populares e incluso vulgarismos. El lenguaje informal apuntala la representación de determinados tipos sociales. Silvina Ocampo comparte con Julio Cortázar este interés por reproducir el

²⁰³ Graciela Tomassini: *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, op. cit., pág. 59.

²⁰⁴ Blas Matamoro: “Apuntes para un derrumbe”, Milagros, Ezquerdo (comp.): *Aspects du récit fantastique rioplatense*, op. cit., págs. 37-44.

²⁰⁵ Rosalba Campa: “Sobre La Furia, otros cuentos y sorpresas de lo previsible”, VV.AA: *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, América, Cahiers du CRICCAL, Université de la Sorbonne Nouvelle, París, 1997, págs. 189-197.

registro oral rioplatense; así como por llevar a cabo una transposición irónica de éste. La autora presenta una visión muy crítica de las conductas sociales mediante la descripción de lugares comunes y estereotipos que aparecen exagerados hasta la caricatura. Así, la representación hiperbólica del estereotipo asume las formas de lo grotesco y la narración se acerca al ámbito de lo absurdo.

La fragmentación tiene su máxima expresión en las técnicas utilizadas con las voces narrativas y con el modo de la enunciación. Existe con frecuencia una incongruencia entre el tono discursivo y la importancia y gravedad de los acontecimientos narrados que da lugar a una lectura irónica de los textos. Las contradicciones se derivan, en ocasiones, de los narradores no dignos de crédito o hipócritas que ofrecen una visión incompleta o torticera de la historia.

La Furia y otros cuentos está ordenado de manera significativa, aunque no es fácil discernir los motivos del lugar que ocupa cada relato. Entendemos que el volumen se abre y se cierra con relatos de corte alegórico en los que la autora se aparta de manera significativa del mundo cotidiano en el que los demás relatos están insertos. El primer relato, “La liebre dorada”, es una parábola en la que una liebre establece un pacto con la divinidad: “Las innumerables transmigraciones que había sufrido su alma le enseñaron a volverse invisible o visible en los momentos señalados para la complicidad con Dios o con algunos ángeles atrevidos” (pág. 169). Un narrador se dirige a un narratario infantil, Jacinto, y le cuenta la historia de una liebre dorada que es perseguida por una jauría; el cansancio derriba a los perros y la liebre, mimetizándose con ellos, los reanima para que puedan escuchar las voces de sus amos y obedezcan. “Dios o algo parecido a Dios la llamaba, y la liebre acaso revelando su inmortalidad, de un salto huyó” (pág. 171). En “Informe del cielo y del infierno” hay una voz que describe el cielo y el infierno como unas galerías cargadas tanto de objetos triviales y cotidianos como de vientos y mares:

A ejemplo de las grandes casas de remate, el Cielo y el Infierno contienen en sus galerías hacinamientos de objetos que no asombrarán a nadie, porque son los que habitualmente hay en las casas del mundo. Pero no es bastante claro hablar sólo de objetos: en esas galerías también hay ciudades, pueblos, jardines, montañas, valles, soles, lunas, vientos, mares, estrellas, reflejos, temperaturas, sabores, perfumes, sonidos, pues toda suerte de sensaciones y de espectáculos nos depara la eternidad.²⁰⁶

El narrador explica cómo cuando mueres los ángeles y los demonios disfrazados se acercan a tu lecho cuando estás adormecido para enseñarte las cosas que has preferido durante tu vida. Las cosas que hayas elegido determinan que vayas al cielo o al infierno pero ninguna ley ni ningún precepto asegura qué debes elegir para dirigirte hacia un lugar y otro: “Las leyes del Cielo y del Infierno son versátiles. Que vayas a un lugar o a otro depende de un ínfimo detalle” (pág. 304).

“La raza inextinguible” es el último cuento del libro y es uno de los más enigmáticos. Un narrador encuentra un lugar en el que todo es “perfecto y pequeño” y supone que una raza evolucionada de pigmeos la habita. Un muchacho le explica que todo está dispuesto a la medida de los niños porque son ellos quienes organizan todos los aspectos de la sociedad y trabajan mientras los adultos juegan a las cartas, conversan, aman y odian. En este mundo todos están destinados a mantenerse en una infancia indefinida, si bien a los niños les preocupa que los adultos quieran volver a ocupar el lugar privilegiado que han perdido para siempre. Las últimas palabras del relato afirman que esta inversión puede suponer un cambio en la perspectiva sobre el mundo: “Es verdad que algunos, entre nosotros, afirman que al reducirnos, a lo largo del tiempo, nuestra visión del mundo será más íntima y más humana” (pág. 306).

²⁰⁶ Silvina Ocampo: *Cuentos completos I y II*, Emecé, Buenos Aires, 1999, pág. 303. Todas las referencias están tomadas de esta edición.

La obra de Silvina Ocampo se caracteriza, sobre todo a partir de *La Furia*, por el rechazo de las convenciones genéricas y de las normas establecidas con respecto a las formas literarias. Las categorías narrativas se borran y se combina la estilización y la parodia. En algunos cuentos podemos apreciar una posible lectura alegórica siempre imprecisa. Otros cuentos que serán analizados posteriormente se sitúan en el ámbito del realismo mágico porque nos encontramos la maravilla integrada en el seno de la realidad, como “Los sueños de Leopoldina”; la atmósfera onírica es muy relevante en textos como “La creación”, o “Informe del cielo y el infierno”. Los cuentos tienen una lectura literal que debe conjugarse con un sentido oculto. Aparecen numerosos elementos que remiten al esoterismo como los juegos onomásticos, los símbolos numéricos de “La liebre dorada”, los símbolos como los peces, el color rojo del infierno del impermeable de Winifred o el dormitorio en el que muere Cornelia Catalpina, el color violeta que simboliza la transmigración de las almas. Silvina Ocampo recurre a elementos tanto orientales como occidentales de la simbología religiosa y popular.²⁰⁷

El mundo de *La Furia* es un ámbito cerrado que existe sólo en sí mismo; la autora crea un mundo extraño, más allá de la realidad en el que, sin embargo, encontramos numerosos signos y elementos reconocibles.²⁰⁸ El universo esperpéntico plagado de superstición, terror y alucinación se corresponde con una ciudad de Buenos Aires convertida en un lugar subyugante y poético.

En el año 1961 Silvina Ocampo publica el volumen *Las invitadas* en la editorial Losada. En este libro, como en el anterior, abundan los relatos de corte fantástico y los sucesos extraordinarios que emanan de lo cotidiano. Las perturbaciones en las mentes de los personajes se imbrican con elementos

²⁰⁷ Ricardo Romero Rozas: “Aspectos esotéricos en *La Furia* y otros relatos de Silvina Ocampo”, VV.AA: *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, op. cit., págs. 309-318.

²⁰⁸ Mario Lancellotti y Eugenio Guasta: “Dos juicios sobre *La furia*”, *Sur*, nº 264, mayo-junio de 1960, págs. 62-66.

sobrenaturales y fuerzas extrañas. La ambigüedad se acentúa en este libro, en el que el horror y la indiferencia, la ironía y la ingenuidad aparecen con mayor intensidad. *Las invitadas* presenta un mundo enajenado descrito con descarnada lucidez; la clase media surge representada por una galería de argentinos deformados por la codicia, el arribismo y la cursilería.²⁰⁹

Significativamente el relato que da nombre al volumen aparece como una alegoría paródica de este mundo presentado por el resto de los relatos. En “Las invitadas” siete niñas acuden a la fiesta de cumpleaños de un niño cuyos padres están ausentes. El niño está enfermo y sus amigos no acuden a la fiesta por miedo al contagio; pero las niñas desconocidas invaden la casa y hacen gala de un comportamiento desinhibido y poco decoroso. El relato es una alegoría de la pérdida de la inocencia, se trata de un ritual iniciático sin la tutela de los adultos en el que las niñas parecen representar los distintos pecados capitales. Puede pensarse en una lectura irónica ya que no hay un antagonismo entre fuerzas positivas y negativas sino más bien una ridiculización de los símbolos.

Las historias y anécdotas narradas son sometidas a un prodigioso tratamiento expresivo dando lugar a un volumen de cuentos en el que la autora desarrolla las líneas emprendidas en *La Furia*. La distancia adoptada frente a lo narrado en el proceso de enunciación multiplica las posibilidades de la ironía y, así, los sentidos e interpretaciones de los relatos. El distanciamiento privilegia el discurso y sitúa la palabra en el centro de todas las discusiones.

El nuevo libro de relatos de Silvina Ocampo, *Los días de la noche*, aparece en la editorial Sudamericana en 1970, después de un período de silencio narrativo. El título contiene un enunciado contradictorio, un oxímoron que es un prelude de las múltiples contradicciones y paradojas que se encuentran en el contario. Cada relato está provisto de sus propias leyes y

²⁰⁹ Mario Lancelotti: “Silvina Ocampo: *Las invitadas*”, *Sur*, n° 278, septiembre-octubre de 1962, págs. 74-76.

sólo puede ser leído según los parámetros del universo creado. Ahora bien, estas normas van más allá de la suspensión del juicio y del descreimiento porque la ironía y la paradoja subvierten todos los órdenes de la realidad. Silvina Ocampo presenta una vez más en este volumen un conjunto de comportamientos anómalos y de rarezas humanas donde la sátira y lo grotesco son elementos preponderantes.

El volumen cierra un ciclo en la narrativa de Silvina Ocampo que abarca más de diez años de su producción más personal. El discurso del estereotipo se somete en esta etapa a una elaboración compleja; distintos modelos de realidad se muestran mediante este discurso próximo a lo convencional generando una tensión que lleva a los lectores a la constante búsqueda de significados ocultos. Las situaciones más insólitas, los comportamientos anómalos y los elementos fantásticos se mezclan con la más absoluta naturalidad creando textos en los que la paradoja es el elemento central.

Los dos últimos libros que Silvina Ocampo publica en vida, *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, suponen una nueva concepción del cuento. La primera lectura de los relatos provoca en el lector un estado de perplejidad; el discurso se llena de contradicciones e incluso incoherencias que dificultan la comprensión y el lector debe participar muy activamente en la creación de los textos y la reconstrucción de los sentidos dispersos, eludidos o implícitos.

Los cuentos de esta época muestran la crisis de confianza en el poder comunicativo del lenguaje y en su condición de instrumento de conocimiento. Por este motivo, la narrativa resultante es similar a la de Julio Cortázar, Felisberto Hernández y Virgilio Piñera, que también se mueven en los márgenes de la palabra. Como en el caso de estos autores mencionados, la obra de Silvina Ocampo resulta inclasificable por su exploración del cuento

fronterizo y de las posibilidades estéticas que quiebran todas las convenciones.²¹⁰

Y así sucesivamente es publicado en 1987 por la editorial Tusquets. Los cuentos de esta etapa retoman algunas temáticas desarrolladas anteriormente en *Viaje olvidado*, como lo onírico y lo surrealista. La memoria que se reinventa, y lo autobiográfico unido a lo absurdo y a la paradoja vuelven a aparecer con insistencia. En esta obra se incluyen dos cuentos escritos en 1938: “Sábanas de tierra” y “La inauguración del monumento”. Martha Cerda considera que el hermetismo es el tema principal de los cuentos de *Y así sucesivamente*. La obra de Silvina Ocampo se caracteriza por ser enigmática, pero en esta obra el enigma se revela y se asume a sí mismo.²¹¹ La palabra secreto se reitera numerosas veces, en títulos como “El secreto del mal” y “Memorias secretas de una muñeca”, y en el interior de los relatos como tema principal. La autora parece estar en constante búsqueda para comunicar lo secreto; la fragmentación de la realidad recrea las dudas en cuentos en los que nada es lo que parece.

En su último libro, *Cornelia frente al espejo*, publicado en el año 1988, Silvina Ocampo radicaliza los rasgos más transgresores de su literatura creando una estética del límite. Estos límites bordeados sistemáticamente son, por un lado, la unidad del relato y, por otro, la relación entre la historia y el discurso, entre el enunciado y la enunciación. Se produce una dispersión de los textos y una desarticulación del discurso que de nuevo recurre al exceso verbal; proliferan las digresiones en forma de sentencias filosóficas y reflexiones sobre la vida, la muerte, la memoria, el olvido, que cobran mayor importancia que las anécdotas.

²¹⁰ Graciela Tomassini: *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, op. cit., pág. 98.

²¹¹ Martha Cerda: “El secreto como fuente de poder en la literatura femenina”, *Texto Crítico*, nº 10, Nueva época, enero-junio de 2002, págs. 255-261.

“Cornelia frente al espejo” es un relato de mayor extensión que la mayoría de los textos que forman sus colecciones. Se trata de unas treinta páginas en las que el personaje principal, Cornelia, desgrana frente a un espejo una serie de diálogos dislocados y desarticulados en los que da cuenta de múltiples aspectos de su vida y de su personalidad. La enunciación se fragmenta en extremo en una sucesión de intervenciones en estilo directo y en segunda persona. Cornelia recibe la visita de otros personajes que son, en realidad, caracterizaciones que asume su rostro reflejado en el cristal. El espejo posibilita el desdoblamiento de personajes que aparecen y desaparecen para conversar con la protagonista; en principio, el espejo recuerda a Cornelia sus pecados propiciando una confesión personal a partir de recuerdos. Los personajes que aparecen son principalmente tres: una niña de diez años, un ladrón y un estudiante de ingeniería. Las conversaciones son la antesala del suicidio de la protagonista. El encuentro más absurdo es el que mantiene con el ladrón y la conversación sobre el método más apropiado para la muerte de la protagonista. La autora traspone la importancia del tema tratado utilizando un lenguaje familiar y ridiculizando la situación del asesinato y del suicidio. Finalmente, Cornelia asesina al ladrón para vengarse de su cobardía dándole para beber el veneno que tenía preparado para ella misma. Así, la protagonista es víctima y asesina de su propio yo ya que el ladrón es un reflejo de sí misma.

Paralelamente a la desvalorización de temas como la muerte o la personalidad, se elevan a cuestiones importantes trivialidades como los múltiples objetos que aparecen como elementos fundamentales a lo largo del texto. El relato transgrede todas las normas de la comunicación lógica y el lenguaje se vuelve un instrumento desconcertante y cercano al absurdo. La protagonista muere entre los cristales del espejo roto; las imágenes multiplicadas por los trozos de cristal son un símbolo de las proyecciones de la

protagonista trasmutadas por la memoria o por el deseo con la mediación del espejo.²¹²

Felices los que murieron o vivieron en la época en que no existían los espejos. Nada les impedía quitarse la vida como yo quisiera con este inocente vaso. Vete. Quiero verme a mí misma en el espejo. Lo que más me gustó en el mundo fue el agua: beberla, mirarla, imaginarla. En este vaso la tengo presa, aunque esté mezclada con otra cosa menos pura. Me acercaré a besarte, espejo. Qué fresca, qué incontaminada, qué parecida a nadie eres. Pego mis labios a tus labios como si nadie pudiera separarnos jamás. Todas las fotografías son espejos de lo que fuimos, pero no de lo que somos ni de lo que seremos. Deja que me mire. Soy lo único que no conozco. Voy a beber algo mejor que la vida. Por suerte ya sé todo lo que no soy yo. Me acercaré al espejo. Quiero besarme. Nada me impedirá besarme. Nada me impedirá arrodillarme. Tu boca, espejo, es fresca como el agua. Me da miedo. No existe la distancia que nos separa, ni el frío helado de tu superficie lisa. Voy a morir ahora mismo. [...] Moriré bajo tus cristales. Me arrodillaré a tus pies. Me taparé la cabeza con mis brazos para no ver caer tu cascada de vidrios. Qué porquería eres. Me buscaré a mí misma en todos tus pedazos: un ojo, una mano, un mechón de pelo, mis pies, mi ombligo, mis rodillas, mi espalda, mi nuca tan querida, nunca podré juntarlos (pág. 255).

“Anotaciones” cierra el libro y, como colofón, es una meditación sobre la muerte donde el espejo aparece ahora como línea divisoria entre la vida y el fin de la existencia y el barco que se aleja como símbolo de la muerte. La frase final del cuento y del libro es: “Quisiera escribir un libro sobre nada”, en la que se muestra el deseo de la autora de expresar la paradoja que se encuentra en el fondo del arte; esto es, el intento de crear mundos autónomos que no pueden desprenderse del todo de la realidad.

Si consideramos *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo* como una unidad, podemos percibir un entramado global de sentidos y referencias

²¹² Graciela Tomassini: *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, op. cit., pág. 110.

que proyecta una cierta coherencia sobre la sensación de caos que puede sufrir el lector en una primera lectura de ambos libros. Graciela Tomassini expresa esta misma opinión cuando define el estatuto paradójico de los cuentos de Silvina Ocampo:

Por detrás de un discurso dudosamente conectado y ramificado en digresiones absurdas, la lectura del conjunto de estos cuentos deja la impresión de una extraña sistematicidad. Su coherencia global es la de un rompecabezas donde cada pieza reproduce, como un cosmos en miniatura la imagen de un todo. Esta recurrencia, perceptible en los motivos y procedimientos, proyecta un texto sobre los otros y otorga a cada uno la unidad de un modelo de mundo: su estatuto de cuento.²¹³

Así mismo, encontramos una continuidad con la obra anterior en los motivos y en las estrategias; además, se presenta una cierta circularidad en el universo narrativo de Silvina Ocampo mediante la vuelta al modo de narrar de *Viaje olvidado* en algunos relatos y las referencias y reescrituras de cuentos de épocas anteriores. El cuento “Miren cómo se aman” es una reescritura de “Paisaje de trapecios”, “La nave” es la contracara de “El pasaporte perdido”, y el motivo del viaje marítimo aparece, además, en otros relatos como “Amor” o “La divina”. El suceso narrado está subordinado, como en *Viaje olvidado*, a una visión no convencional y poética del mundo; la materia narrativa se transmuta a través de la reelaboración de la memoria y de las estrategias de desestructuración del pensamiento racional.

²¹³ Graciela Tomassini: “La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 21, 1992, pág. 384.

5. 2. Las historias de Silvina Ocampo: una estética de la transgresión

La literatura de Ocampo es una constante búsqueda en la que no se facilitan definiciones ni conclusiones. Los cuentos muestran una aspiración desasosegante por descubrir algo oculto que impregna todas las narraciones y el deseo de encontrar un orden diferente al que impone la vida.²¹⁴ La realidad en la obra de Silvina Ocampo es un mundo degradado y trastornado; la autora somete el mundo real a una constante tensión entre la poeticidad y la caricatura. La indagación en los costados sombríos del engaño, la locura, la máscara y los modos de alienación suponen un acrecentamiento de la tensión. Ahora bien, la caricatura y la estética de lo grotesco no son los únicos modos de manipular la realidad, sino que la inquietante extrañeza es quizá la estrategia más importante. Ésta se desprende del motivo del doble, de situaciones desconcertantes, de la conducta de los personajes o de los acontecimientos inexplicables desde la razón.²¹⁵

Los cuentos se resisten a ser leídos como testimonios de la realidad por su carácter polisémico y sus contenidos perturbadores: la zozobra y el sobresalto junto con la ternura y la risa. Las historias conforman un laberinto indescifrable en el que los reflejos se confunden con los objetos y los personajes. En los cuentos de Silvina siempre parece haber algo oculto y escondido; el lector intuye un lado perverso que lo desconcierta. Lo más inesperado es lo que puede leerse; pero sobre todo lo que no se encuentra y ha de inferirse, un sentido que se resiste a manifestarse.²¹⁶

²¹⁴ Enrique Pezzoni: "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social", *El texto y sus voces*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986, págs. 187-216.

²¹⁵ Graciela Tomassini: "La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo", art. cit., pág. 377.

²¹⁶ Reina Roffé: "Sabia locura", Dossier Silvina Ocampo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 622, abril de 2002, págs. 17-20.

La obra de Ocampo se define y se cuestiona a sí misma y, sobre todo, se transforma y suprime barreras socavando toda verdad que se postule como unívoca. Las leyes del género se incumplen sistemáticamente: no encontramos unidad ni estructura lógica sino una deconstrucción voluntaria. A pesar de la transgresión de los géneros e incluso de los pactos de lectura, el universo literario de Silvina Ocampo está regido por un principio constructivo que aúna los textos; se multiplican las referencias de unos cuentos a otros y, en ocasiones, un fragmento condensa temas principales tratados en varios cuentos.

Sus narraciones surgen de la observación de la realidad; si bien se trata de historias instaladas en la ilegalidad y en la anomalía. La galería de personajes que pululan en los cuentos es un reflejo de la sociedad mostrada en sus excepciones. Las historias incitan al descubrimiento de la marginalidad y a menudo sugieren una incómoda rareza: el sentimiento cercano al miedo que provoca lo ambiguo e imposible de comprender. Se resisten a una lectura verista o literal; son múltiples los significados que no se pueden atrapar. Así, “el lector debe renunciar a todo intento de interpretación que se aparte de la superficie del texto y aspire a algo que esté fuera de ella: un sentido único, preciso, aleccionador, garantizado por una verdad totalizadora y por el prestigio de un trascendentalismo solemne”.²¹⁷

Ahora bien, a pesar de que los escenarios son a menudo esperpénticos o excepcionales, en ocasiones los espacios en los que se desenvuelven los personajes son inmediatos y concretos; además, están cargados de contenido simbólico y no se reducen a meros decorados. Así, en “La escalera” o en “El sótano”, los personajes no tendrían la misma dimensión literaria sin la colaboración de los espacios en los que se desarrollan.²¹⁸ En “La escalera”

²¹⁷ Enrique Pezzoni: “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden”, prólogo a *La Furia y otros cuentos*, Alianza, Madrid, 1982, pág. 9.

²¹⁸ Belinda Corbacho: “El personaje femenino y su relación con el espacio en la narrativa de Silvina Ocampo: un análisis de “La escalera” y de “El sótano”, Noemí Ulla (comp.): *Silvina*

encontramos a Isaura, una sirvienta que, mientras sube los escalones que siempre ha limpiado en busca de la ropa tendida en la azotea, recuerda en cada uno de ellos un momento de su vida y reflexiona sobre su existencia. La focalización limita el campo a la esfera de los recuerdos y de los sentimientos del personaje; la escalera encierra el rastro de todo lo ocurrido en la vida de Isaura. El ascenso de la escalera es un viaje al pasado y cada peldaño supone una prueba material de su existencia. El espacio cobra valores simbólicos con cada recuerdo y cada sensación vivida. El escalón número siete es el del remordimiento porque allí fue violada y después nadie la creyó. En el escalón número trece, Isaura muestra su dolor y su frustración: “¿Para qué tantos niños? ¡Si con uno basta! A los hombres no les importa. Es la mujer la que paga. ¿Y si la echaban de la casa donde trabajaba? A esa altura de la escalera, los escalones le hacían doler las piernas y el corazón. Sentía ganas de tirarse abajo y de caer desecha” (pág. 337). El reproche está dirigido a los hombres que convierten al sexo opuesto en seres marginados. Más tarde, Isaura recuerda a su hija muerta. El relato nos muestra la conciencia de una mujer humilde que incluso desea una pequeña enfermedad para poder descansar. El último escalón se convierte en intervalo entre la vida y la muerte: “En su mano tiene un ovillo de nieve. Lo devana como el ovillo de lana de aquella bufanda que tejió.” El monólogo de Isaura está enmarcado por la intervención, en los primeros párrafos y en el último, de una voz narrativa en tercera persona.

La narradora de “El sótano” también cuenta en primera persona algunos aspectos de su vida pasada; a los once años recibía los restos de comida de las casas lujosas, siempre ha vivido en la marginación de la miseria. En el presente es prostituta y vive en un sótano sin ninguna comodidad y junto a ratones a los que ha puesto nombre y a los que alimenta:

Hay personas malintencionadas que se alegran de esta
circunstancia y que me llaman Fermina, la de los ratones. Yo

Ocampo: una escritora oculta, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999, págs. 17-31.

no quiero darles gusto y no les pediré prestadas las trampas para exterminarlos. Vivo con ellos, los reconozco y los bauticé con nombres de actores de cinematógrafo (pág. 211).

Fermina se siente acosada y espiada por los demás; su discurso incoherente parece el de una mujer perturbada. El sótano va a ser demolido y Fermina se verá obligada a salir al exterior, pero ella ha resuelto vivir siempre en la marginalidad en la que siempre ha estado. Por ello, se siente unida psicológicamente sólo con los ratones: “Los ratones tienen miedo. ¡Pobrecitos! No saben, no comprenden lo que es el mundo. No conocen la felicidad de la venganza. Me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda” (pág. 212). El relato descansa en un proceso de construcción y destrucción tanto del espacio como del personaje, ya que están unidos por una relación patológica pero indisoluble.²¹⁹

Los lugares abarcan connotaciones y abren la posibilidad a interpretaciones psicológicas. El espacio de “La casa de azúcar” es también muy significativo: la perfecta casa que representa un lugar seguro y tradicional para un joven matrimonio enamorado pronto se convierte en un lugar extraño y peligroso.

Al igual que el espacio, el tiempo es también materia narrativa. Son numerosas las fábulas sobre el tiempo, que se convierte así en uno de los temas principales. Annick Manguin se centra en el tratamiento del tiempo como problematización de la temporalidad.²²⁰ El tiempo no es una cuestión formal ni es exclusivamente parte del marco en el que se desarrollan las historias sino que adquiere una dimensión principal cargada de significados. Además, la alteración del curso normal del tiempo es uno de los temas fantásticos por excelencia y Silvina Ocampo se ocupa profusamente de todos ellos. En principio, numerosos cuentos se refieren al carácter efímero de la

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Annick Manguin: *Temps et écriture dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*, Presse Universitaires du Mirail, Toulouse, 1996.

vida y muestran el miedo a la muerte y al paso del tiempo, como es el caso de “Las termas de Tírte”; o presentan la constatación de los cambios sufridos a través de los años, como en “La lección de dibujo”. Pero el temor al paso del tiempo no es siempre un sentimiento tan cotidiano; al contrario, el tiempo no es lineal en numerosos relatos y se comporta de manera sorprendente. El tiempo circular es motivo fundamental en “La liebre dorada”; en otros casos, el tiempo es reversible, como en “El castigo” y en “Autobiografía de Irene”. “El castigo” cuenta el diálogo de una joven pareja; el narrador señala que él y su mujer estaban frente a un espejo cuando ella comienza a hablar como una autómatas y le reprocha sus celos y la falta de libertad a la que se ve sometida:

-¿Qué te pasa?- le pregunté. Estaba pálida-.¿Me ocultas algo?

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

-Me ocultas algo –insistí-. No trates de distraerme con lamentos.

-Si crees que te oculto algo, me remontaré a mis veinte años –me dijo- y te contaré toda mi vida. Haré un resumen (pág. 277).

La mujer empieza un monólogo en el que rememora las etapas anteriores: el amor perfecto que vivieron los primeros tres años, su adolescencia, la época de su primera comunión y su infancia hasta retroceder a cuando era un bebé. En ese momento se detiene la narración de la mujer; la regresión ha anulado su personalidad, el deseo de liberación fracasa y cae en la locura como única salida. Los veinte años desandados frente al espejo que anulan a la mujer suponen una derrota en su intento de subversión, y envejecen al hombre, quien observa que el cabello se le ha puesto blanco. El

relato es una metáfora del suicidio; la mujer sólo tiene como futuro su pasado, porque el matrimonio ha anulado su personalidad y sus posibilidades de una vida plena. La inversión-regresión es un castigo para el hombre por sus celos y su violencia; las palabras tienen un efecto perlocutivo y el suicidio de la mujer también acerca a la muerte al marido.²²¹

La confrontación de temporalidades genera extrañeza. La anticipación del futuro está presente en buena parte de los textos y es tema principal en algunos, como en “El diario de Porfiria Bernal”; así mismo, la ubicuidad temporal también se da en otros cuentos, como “El bosque de Tarcos”. Éste último es un relato inspirado en el grabado de Durero *El Caballero, la Muerte y el Diablo*. Los personajes del cuadro cobran vida en el cuento de Silvina Ocampo y se mueven en la ubicuidad espacio-temporal. El relato de un narrador impersonal se entrelaza con las intervenciones en estilo directo e indirecto de los tres personajes. El narrador omnisciente se apoya en una visión general y adopta distintos puntos de vista para expresar el extrañamiento que sienten los personajes ante los cambios operados en su entorno. El relato tiene estructura circular porque empieza y termina con la evocación de una lluvia de flores violetas que caen de los árboles; en ese espacio de tiempo el bosque de Alemania se convierte en una selva americana a través de pequeños detalles y de una descripción ambigua del paisaje natural. Se conjugan elementos de Europa y de América, además de elementos propios de la época de Durero “(hará cosa de setecientos años)” y del siglo XX. En un momento determinado, el caballero sufre una metamorfosis y se convierte en un hombre del XX sentado en su despacho:

“Qué extraño me siento”, pensó el caballero. Y en verdad tenía la cara de un señor del siglo XX, sentado en su butaca, frente a un escritorio. Sólo los caballos y el perro mantenían su aspecto paciente y habitual. Cumplían con su deber de animales domésticos (pág. 156).

²²¹ Annick Manguin: “*El castigo*, de Silvina Ocampo: parole et châtiment”, *Caravelle*, n° 66, 1996, págs. 113-120.

La luz de las flores permite percibir la concomitancia de la noche y el día; todo sucede en un mundo muy lejano en el tiempo, pero parece ser un solo día. Se produce una inversión y alteración del tiempo y del espacio; confluyen dos hemisferios y dos épocas diferentes en un nuevo orden cósmico especular. El caballero está perturbado y muestra su perplejidad a los otros personajes:

Entonces el caballero clavó su mirada en los ojos del Diablo:
–¿Dónde estamos? No reconozco el bosque, los árboles violetas, los pájaros bulliciosos, el cielo con otras estrellas, las palabras que pronuncie con dificultad. Guarango, por ejemplo. Las palabras me parecieron siempre inútiles. Un gruñido me pareció más elocuente. ¿De dónde viene toda esta confusión? No me reconozco.

–Yo tampoco –respondió el Diablo–. Estoy como disfrazado.

–No me reconozco a mí misma –murmuró la Muerte–. He perdido mi poder de persuasión. Ahora no sería capaz de hacer morir ni a un piojo.

–Algo raro, sin duda, nos está sucediendo –acotó el caballero, más preocupado (págs. 156-157).

El tiempo y el espacio son los objetos de extrañamiento del personaje, que retorna al pasado con nostalgia y cuyos recuerdos se modifican y se vuelven extraños. El presente, el pasado y el futuro se superponen y coexisten haciendo sentir al caballero un desdoblamiento.²²² El cuadro representa a un cristiano que ha vencido al Diablo y a la Muerte, alegorías importantes en la imaginería de la cultura medieval; Silvina Ocampo deconstruye los personajes tradicionales mediante una inversión carnavalesca. Las alegorías resultan grotescas y se sienten absurdas porque no funcionan en el siglo XX al que han sido transportadas. El discurso final del Diablo invita a los lectores a participar en la creación del relato y a ser recreador de las interpretaciones del anacronismo y de la ubicuidad:

Lo más importante de todo para nosotros es olvidarnos del tiempo y saber que estamos viviendo en el mundo de quien

²²² Annick Manguin: *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*, op. cit., pág. 125.

nos mira en este instante. Que todo el mundo vive en cualquier instante en el mundo de quien lo mira, aunque esto me parezca estúpido y totalmente vano –y, haciéndole burla al caballero, ladró en atención al perro–: Chau, y que sigan lloviendo de los árboles flores violetas (pág. 157).

Esta afirmación prioriza la mirada del receptor o, en este caso, la lectura del texto como marco interpretativo y contexto de toda obra artística.

En otro orden de cosas, se percibe en la obra de Ocampo cierto rechazo y hostilidad hacia el canon de belleza y hacia las nociones de “buen gusto” tan defendidas por los criterios de la revista *Sur* y de Victoria Ocampo. La permanente oscilación entre la nostalgia y la sátira, entre lo poético y la ironía supone una agresión dirigida hacia las normas relativas a los géneros. La inclusión del grotesco, la crueldad y el absurdo en una obra narrativa cargada de poeticidad y fantasía difumina todos los límites y constituye la mayor originalidad de la autora.

Los cuentos de Ocampo han suscitado interpretaciones dispares entre la crítica, que se ha fijado en diferentes vertientes en sus análisis. Así, Sylvia Molloy destaca la aparente simplicidad de los cuentos de Ocampo. Títulos como “El cuaderno”, “Las fotografías”, “La boda” o “Los objetos”, dan la impresión de sencillez e incluso ingenuidad a la hora de seleccionar porciones de realidad sin demasiada complicación. Pero esta simplicidad es sólo superficial porque, en realidad, encontramos elementos esperables junto a otros insólitos, ambigüedad en las emociones, y la inquietud invade al lector cuando éste se percata de que todo es posible e imposible simultáneamente. Además, no encontramos patetismo ni juicios de valor, sino sólo curiosidad: “Básicamente no hay desdén, no hay patetismo, no hay resentimiento en estos textos. Hay sí, deleite, placer de explorar a fondo las posibilidades de un

mundo declarado de antemano deleznable, limitado, pequeñísimo: un mundo donde, gracias a Silvina Ocampo, nada tiene de malo, donde todo funciona.”²²³

La misma autora había prestado atención con anterioridad a otro aspecto relevante en la obra de Ocampo que parece estar en contradicción con lo anterior: la verbalización excesiva. Los cuentos de Ocampo, mosaico de múltiples aristas, ofrecen interpretaciones paradójicas y características diversas que ahondan en la ambigüedad de su universo literario. La exageración y la verbosidad se manifiestan en la tendencia a la exhaustividad en las descripciones, en las enumeraciones y, en especial, en las digresiones. Así, se evita a menudo la tensión entre lo verbalizado y lo sugerido; la acumulación termina con la sugerencia y la exageración corroe, mediante el comportamiento extremo de los personajes, las estructuras tradicionales.²²⁴ El cuento “Carta perdida en un cajón” es un claro ejemplo de anulación de la sugerencia ya que la narradora dirige una andanada de insultos e improperios que no deja lugar a dudas de sus sentimientos y de los hechos. El cuento muestra el odio de una mujer hacia otra que culmina en tragedia. Se trata de una carta que una mujer dirige a una antigua compañera de colegio llamada Alba Cristián, en la que se manifiesta una relación de amor-odio y se insinúan sentimientos lésbicos. La narradora comienza por insultar a Alba llamándola imbécil y bestia y le dirige profundos reproches:

¿Cuánto tiempo hace que no pienso en otra cosa que en ti, imbécil, que te intercalas entre las líneas del libro que leo, dentro de la música que oigo, en el interior de los objetos que miro? No me parece posible que el revestimiento de mi esqueleto sea igual al tuyo. Sospecho que perteneces a otro planeta, que tu Dios es diferente del mío, que el ángel guardián de tu infancia no se parece al mío. Como si se tratara de alguien que hubiera entrevisto en la calle, me

²²³ Sylvia Molloy: “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, *Lexis*, n° 2, diciembre de 1978, pág. 248.

²²⁴ Sylvia Molloy: “Silvina Ocampo: La exageración como lenguaje”, *Sur*, n° 320, septiembre-octubre de 1969, págs. 15-24.

parece que no nos hemos conocido en la infancia y que aquella época hubiera sido mero sueño (pág. 237).

La narradora da detalles de su relación con Alba durante su infancia y su adolescencia; han compartido experiencias y dormitorio en el colegio; Alba la traicionó una vez con otra compañera y después fue un hombre el motivo de la traición y de los celos. Son numerosos los momentos del discurso en los que se muestra la obsesión de la narradora por su amiga: “Ningún amante habrá pensado tanto en su amada como yo en ti”; “tus pies lascivos estaban desnudos”; “no aspiré a tu amistad sino para alejarte de otras”; “vivir así no era vivir”. El deseo de autodestrucción y el amor obsesivo transformado en odio han invadido la vida de la narradora. Ésta admite que el interés de su marido por Alba está motivado por el hecho de que ella hablara todo el tiempo de su amiga. El hombre la ha abandonado por Alba, pero no hay ninguna expresión de sentimiento hacia el marido, que simplemente aparece como L. La narradora planea envenenar a su rival poniéndole veneno en una taza de té durante una fiesta. Decide no llevar a cabo el plan y considera que su propia muerte sería una venganza mejor; el suicidio es la posibilidad abierta en el enigmático final:

Una vez que ese ser que te adorna la vida con su envidia y te embellece con su odio desaparezca, tu dicha concluirá con mi vida y la terminación de esta carta. Entonces te internarás en un jardín semejante al del colegio que era nuestra prisión, un jardín engañoso, cuidado por dos estatuas, que tienen dos globos de luz en las manos, para alumbrar tu soledad inextinguible (pág. 240).

Encontramos, entonces, según Molloy, en los cuentos de Silvina Ocampo tensión entre lo esperable y lo insólito, pero no entre lo dicho y lo implícito. En general, aparecen en los cuentos diferentes órdenes de tensión, así como diversos derribos y socavamientos que se sirven de esa exageración y verbalización característica de la autora.

El denominador común de los cuentos de Ocampo parece ser el mundo de las sensaciones, las intuiciones, los sueños y las obsesiones. La autora sigue una orientación literaria de corte antiintelectualista e irracionalista; por ello, son recurrentes elementos como la pesadilla, la locura y las premoniciones. Los escenarios extraños, la marginalidad, las obsesiones se difuminan en el territorio de la imaginación que la literatura aborda como parte de la realidad.²²⁵ En ese espacio del inconsciente realiza Silvina su búsqueda de lo escondido bajo cantidades de material amorfo que se resiste a cobrar forma. Rosario Castellanos afirma que el caos se transforma en cosmos por la obstinación de la autora en otorgar orden al abismo: “Lo que Silvina nos advierte, a fin de cuentas, es que el abismo no es un paréntesis abierto entre nuestros actos cotidianos, un hiato que rompe la continuidad de nuestros días y que nos exalta hasta la apoteosis o nos precipita a la catástrofe, sino que el abismo es el hábito cotidiano”.²²⁶

El abismo se encuentra en la cotidianidad; se trataría, pues, de una aproximación experimental a la realidad desde el extrañamiento. En el equilibrio entre la vertiente fantástica y la realista ubica Ocampo su espacio literario tan reacio a cualquier definición. Su singularidad es, precisamente, esa zona problemática de claroscuro en la que los textos “parecen deslizarse como por el filo de un cuchillo”²²⁷. Así mismo, Alejandra Pizarnik publica una nota en *Sur* acerca de la antología seleccionada por José Bianco, *El pecado mortal*, en la que profundiza en esta cuestión: los términos realidad e irrealidad resultan inadecuados para tratar los cuentos de Silvina Ocampo porque ella se traslada de uno a otro sin solución de continuidad. El mismo hecho trivial se vuelve inquietante y el mismo elemento sobrenatural se convierte en natural.

²²⁵Teodosio Fernández: “Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo”, *Anales de literatura española*, nº 16, 2003, pág. 218.

²²⁶Rosario Castellanos: “Silvina Ocampo y el más acá”, *Mujer que sabe latín...*, Sepsetentas, México, 1973, pág. 154.

²²⁷Graciela Tomassini: *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, op. cit., pág. 9.

Existe siempre un peligro acechante que deriva del hecho de que siempre se dice algo más de manera oblicua.²²⁸

Así, por ejemplo, en “Diorama” se narra la extraña relación entre un médico con tendencias suicidas y un paciente que requiere sus servicios para que cure a una mujer que sólo existe en su imaginación. El narrador ofrece un texto desintegrado en el que el lector debe recrear el relato para asimilar la paradoja. El médico acepta el mundo que el hombre ha creado; así, la realidad se presenta como un diorama, un juego de lienzos pintados por las dos caras donde el espectador percibe distintas formas según la dirección de la luz. En “El mar” se presenta a una familia de pescadores, formada por una mujer, su hermano, su marido y su hijo, que vive a orillas del mar en una casa muy humilde. La mujer trabaja en la casa y se ocupa de todos sus habitantes. Los hombres salen una noche a robar y le llevan a la mujer un traje de baño que todavía tiene el perfume de su dueña; ella se viste con el traje y se baña en el mar abandonando sus miedos en una suerte de liberación simbólica. Los hombres la miran como si nunca la hubieran visto antes y descubren el erotismo; la humilde casa se convierte en un lugar peligroso e inquietante:

Mucho tiempo después se creyó que el demonio se había apoderado de La Casa de las Hamacas. Las hamacas se columpiaban solas. Una noche los vecinos oyeron gritos y golpes y luego, después de un silencio bastante largo, creyeron ver la sombra de una mujer que corría con un niño en los brazos y un atado de ropa. No se supo nada más. Al día siguiente, como de costumbre, al alba salieron los dos hombres con la red de pescar. Caminaron uno detrás del otro, uno detrás del otro, sin hablarse (pág. 72).

“El mal” presenta un narrador adherido a la conciencia del protagonista, Efrén, que está enfermo y tumbado en una cama. El mal, la enfermedad que lo ha postrado en el lecho, se vuelve su felicidad y su tranquilidad, mientras escapa con la imaginación de la situación real.

²²⁸ Alejandra Pizarnik: “Dominios ilícitos”, *Sur*, n° 311, mayo-junio de 1968, págs. 91-95.

“Magush” está narrado en tercera persona por un personaje adulto, amigo de un chico de catorce años que tiene el don de leer el destino en las ventanas de un edificio deshabitado que está enfrente de la carbonería en la que vive. El narrador está impresionado por el don adivinatorio de Magush; ambos amigos pasan las horas contemplando las escenas de sus vidas. La capacidad de ver el futuro no tiene gran valor para los personajes, que fantasean con la posibilidad de intercambiar sus destinos o de regalárselos a otras personas. En “Tales eran sus rostros” encontramos a un grupo de niños sordomudos internos en un colegio que se aglutinan en torno a un secreto compartido que les libera de su anterior aislamiento e incomunicación. El colegio realiza un viaje en el cual ocurre un accidente: una portezuela del avión se abre en pleno vuelo y todos los niños caen al vacío. Ahora bien, las maestras aseguran que los niños sufrieron una metamorfosis y que se convirtieron en un bello conjunto de seres alados. El final se mantiene como un enigma ya que las maestras se niegan a aceptar la desaparición de los niños.

La problematización de los límites de lo real y cotidiano es fundamental en la obra de Ocampo, si bien el universo descrito por la autora no depende de bordes ni de límites por estar instalado en la ilegalidad y en la entropía, esto es, en la constante tendencia al desorden y a la aparición de información inesperada e insólita. Además, Silvina opta por la ficción como única verdad. La imaginación es la vía constante de reformulación de estructuras; las nuevas formas de narración fantástica o la reelaboración surrealista de los temas clásicos como la metamorfosis muestran la subversión de las convenciones y de la tradición.²²⁹

Ahora bien, a pesar de esta principal vinculación a la literatura como universo autónomo, lo autobiográfico es una fuente importante de los cuentos ocampianos. La narrativa breve de la autora puede leerse en clave de

²²⁹ María Bermúdez Martínez: “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia”, *Anales de literatura española*, nº 16, 2003, págs. 233-240.

referencias biográficas aunque no sean explícitas y aparezcan veladas.²³⁰ Son numerosos los cuentos en los que lo autobiográfico se muestra a través de recuerdos de infancia o referencias al presente: “Viaje olvidado”, “Los grifos”, “Nueve perros”, “El pecado mortal” y “Los enemigos de los mendigos”, entre otros. Los elementos de la vida de la autora muestran los espacios reales, imaginarios y soñados de su interior. El último libro de la autora publicado póstumamente, *Inventiones del recuerdo*, nos muestra su interés por bucear en la infancia y en la memoria. Silvina trabajó en este libro desde 1960; el punto de partida fue un extenso poema en verso libre que tuvo distintos títulos como “Poema autobiográfico”, “Poema prenatal” y “Memoria prenatal”. La última versión es una narración en verso de sus memorias de infancia en las que aparecen las tías abuelas Ocampo, la casa de Viamonte 550, las dependencias del personal de servicio en las que pasaba tanto tiempo, la muerte de Clara o las estancias en París. Son numerosos los episodios de *Inventiones del recuerdo* que aparecen diseminados en otras obras con mayor o con menor exactitud; por ejemplo, “El pecado mortal” y “Anillo de humo”.

Adriana Astutti compara las figuras literarias de Victoria y de Silvina Ocampo atendiendo a elementos familiares. El lugar de hermana menor que ocupa Silvina en la familia Ocampo podría determinar algunas de las diferencias más importantes que muestran las dos autoras. Silvina actúa como el menor, se esconde, y como “nena terrible” escapa a los estereotipos y ataca el sistema sin facilitar uno nuevo. Victoria Ocampo se esfuerza por escribir como una mujer y su literatura es inseparable de su vida; por el contrario, Silvina no renuncia a la espontaneidad, aunque se encuadra en una práctica literaria de grupo que propugna la literatura como mundo paralelo a la vida real. La hermana mayor redacta su biografía mientras Silvina reescribe sus recuerdos de infancia como islas rodeadas de un vacío que sus palabras no

²³⁰ Nacha Martí: “Un ‘algo más’ al otro lado del espejo”, *Turia. Revista cultural*, nº 65, junio de 2003, pág. 224.

parecen poder llenar; sus cuentos son el desarrollo del vacío que rodea esos recuerdos.²³¹

Silvina Ocampo lleva a cabo una constante subversión de órdenes y jerarquías establecidas. En primer lugar, intenta borrar las fronteras entre la prosa y la poesía; en su extensa obra encontramos poemas en prosa, versificaciones de cuentos, lirismo en muchas narraciones y narraciones poéticas como *Invenções del recuerdo*. La prosa y la poesía son igualmente importantes en su producción y ambas están llenas de los mismos mitos y obsesiones y las huellas del dibujo, la pintura y la música también son una presencia en ambos géneros. Algunos cuentos como “Autobiografía de Irene” fueron redactados en verso y en prosa. Encontramos, pues, similitudes, aunque en su poesía hay un mayor apego a la tradición que en la narrativa, algo que podemos observar en su preferencia por la versificación clásica en muchos de sus poemarios.²³²

La escritura de Silvina Ocampo trata de deconstruir minuciosa y sistemáticamente las oposiciones dicotómicas y de derribar las axiologías. Los cánones se desacralizan y los clichés morales, religiosos y sociales son ridiculizados. Los elementos religiosos y mitológicos son devaluados; especialmente los símbolos de la religión institucional, que son utilizados de manera irónica. Sólo la virgen de Luján parece ser el único motivo tradicional válido para Ocampo. Graciela Tomassini ha estudiado las características textuales que producen el efecto trasgresor e insólito en la obra de Ocampo.²³³ Analiza las marcas propias de Silvina Ocampo dentro de la cuentística rioplatense y su propuesta estética y llega a la conclusión de que la paradoja es la figura de pensamiento que rige el universo cuentístico de la autora. La

²³¹ Adriana Astutti: *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborgihini, Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001, pág. 157.

²³² Noemí Ulla: “Silvina Ocampo: una juglaresa rioplatense”, *Turia. Revista cultural*, nº 65, junio de 2003, págs. 205-211.

²³³ Graciela Tomassini: *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, op. cit.

organización de las tramas está sustentada en el “estatuto paradójico”, mediante el cual se exploran los límites de lo tolerable. El lenguaje está lleno de figuras literarias que conforman paradojas; el oxímoron es uno de los recursos más frecuentes: *Los días de la noche*, *Los que aman, odian*, *Lo amargo por lo dulce*, “Las esclavas de las criadas”. Las contradicciones se dan simultáneamente: los personajes son víctimas y victimarios, inocentes y culpables, amos y esclavos; lo natural se vive como milagroso y lo milagroso como cotidiano. La obediencia a la norma se convierte en ilegalidad; las conductas estereotipadas y la obsesión de los personajes por la aplicación ciega de las leyes provocan situaciones unas veces hilarantes y otras terribles.

En los relatos de *La Furia*, los vínculos pasionales aparecen supeditados a las nociones de jerarquía y poder; los personajes se atienen a los prototipos de dominados y dominadores.²³⁴ Ahora bien, estos estereotipos son cuestionados mediante la paradoja y la sátira o la ironía: los empleados adquieren poder sobre sus patrones, como en “Las esclavas de las criadas” y “El crimen perfecto”; los niños toman el poder y tienen en ocasiones omnipotencia sobre los adultos como en “La raza inextinguible”, donde la jerarquía se invierte y los adultos viven sometidos en un mundo a medida de la infancia.

La obra de Ocampo mantiene una postura subversiva y crítica que encuentra placer en la transgresión. Los patrones establecidos se rompen y los roles son intercambiables; se someten a un tratamiento satírico las oposiciones estereotípicas de la femineidad y la masculinidad, la bondad y la maldad, la belleza y la fealdad. Igualmente, el espacio y el tiempo se subvierten y se borran los límites entre las categorías mentales de espacio, tiempo, persona, animal. El borrado de contornos va deconstruyendo los valores hasta afectar a todos los ámbitos de la realidad. La transmutación y la anomalía, así como los

²³⁴ Adriana Castillo de Berchenko: “Imágenes y contra-imágenes: *La furia* y otros cuentos de Silvina Ocampo”, VV.AA: *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, op. cit., págs. 177-188.

referentes afirmados y negados contribuyen al derribo de los cimientos de los esquemas tradicionales. La temática literaria tradicional referente al amor, los sentimientos, la crítica social, el ámbito familiar se aborda mediante enfoques transgresores. La hipocresía y la perversión vuelven ambivalentes todos los demás sentimientos; la sexualidad, la religiosidad y la malicia aparecen simultáneamente. Sólo los seres humildes y simples que sufren la privación de cultura se salvan de la sátira; como afirmó José Bianco en su reseña de *Viaje olvidado*, hay en los cuentos de Silvina una “depreciación evangélica de la inteligencia”.

La autora dirige una mirada sobre la pobreza cargada de ambigüedad; por un lado, no hay ingenuidad ni excesiva estilización en el tratamiento de las clases sociales bajas; por otro, encontramos una visión menos despiadada que la que se ofrece de la burguesía. Ocampo parece fascinada por la pobreza y el hambre como potencia inquietante. La costumbre de la época dictaba que el cuidado de los niños de clase social alta estuviera destinado a institutrices y niñeras. El mundo de los trabajadores y de los sirvientes es el mundo de los niños, ya que están insertos en él a pesar de que no sea su origen. El mundo afectivo de los niños se disloca por sentir el rechazo o el abandono de la familia y el afecto de los criados.²³⁵ Esta situación se representa en numerosos cuentos como “Anillo de humo”, “La muñeca”, “El pecado mortal”, “Clotilde Ifrán”.²³⁶

Así mismo, los estereotipos de clase social aparecen caricaturizados, en especial, las clases aristocráticas y la burguesía. En “La música de la lluvia” se muestra un comportamiento social hilarante y ridículo propio de los círculos más elitistas. De igual modo, se muestra con crudeza la trivialidad y la superficialidad de la moral pequeño-burguesa, que es sometida a un proceso

²³⁵ Adriana Mancini: “Amo y esclavo: una relación eficaz. Silvina Ocampo y Jean Genet”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 575, mayo de 1998, págs. 73-86.

²³⁶ Ver Blas Matamoro: “La nena terrible”, *Oligarquía y literatura*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1975, págs. 193-221 y Elena Araújo: “Ejemplos de la “niña impura” en Silvina Ocampo y Alba Lucía Ángel”, *Hispanamérica*, vol. 13, nº 38, págs. 27-35.

de desmitificación y deformación grotesca. La hipérbole es el recurso retórico más utilizado en la creación de lo grotesco. Hiram Aldarondo se ha centrado en sus estudios sobre Ocampo en esta cuestión y afirma: “La embestida irá dirigida hacia esos personajes/marionetas que enredados en sus propios cordeles irán tropezando y tambaleando hasta caer en la caricatura burlesca, caricatura que pretende desenmascarar y señalar la catarata de estereotipos generados.”²³⁷ En conclusión, las categorías y las oposiciones dicotómicas son cuestionadas sistemáticamente, así como también los paradigmas establecidos. De hecho, los cuentos proponen una ruptura con el paradigma patriarcal, que es subvertido y satirizado.

Por otro lado, los cuentos de Ocampo completan una amplia galería de personajes femeninos; hay en los textos mujeres de clase social alta, numerosas féminas pertenecientes a la burguesía tanto alta como baja, y otras que integran el proletariado. Puede observarse un punto de vista amable ante las amas de casa, niñeras, costureras, peluqueras, planchadoras y, en general, todas aquellas que desempeñan trabajos para vivir. Además, muchas de estas mujeres están instaladas en una suerte de marginalidad: la pobreza, la exclusión social, la prostitución o el sometimiento. La mirada de Silvina hacia estas mujeres víctimas de la marginación es antropológica y descriptiva, en ocasiones tierna y poética. Pero las mujeres burguesas y aristócratas son objeto de una feroz sátira en la mayoría de los casos.

En este sentido, existe una gran divergencia en la interpretación de los personajes femeninos. Noemí Ulla destaca la libertad concedida a las mujeres y la independencia con la que actúan; los personajes femeninos son capaces de adoptar roles de dominación y de asumir decisiones propias. Por el contrario, Mónica Zapata considera que el margen de actuación de las mujeres es muy limitado y que se circunscribe al papel de objeto sexual. Belinda Corbacho

²³⁷ Hiram Aldarondo: “Embestida a la burguesía: humor, parodia y sátira en los últimos relatos de Silvina Ocampo”, *Revista Iberoamericana*, nº 201, octubre-diciembre de 2002, pág. 978. Del mismo autor, véase *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*, Pliegos, Madrid, 2004.

ofrece una lectura transversal de la obra de Ocampo para clasificar las distintas imágenes de mujeres; el imaginario femenino es muy variado y la autora encuentra distintos mecanismos de construcción/deconstrucción de lo femenino.²³⁸ Algunos relatos ofrecen una visión de la femineidad como un engaño y una creación artificial, como “Los celosos”, “Las vestiduras peligrosas” o “La propiedad”. Son muchos los personajes femeninos que hacen cualquier cosa para satisfacer el deseo masculino y que intentan justificarse constantemente para mantener una imagen de ingenuidad o de pasividad. Abundan también las mujeres que perpetúan los estereotipos y son incapaces de desafiar las reglas, como las señoras de “Las esclavas de las criadas” o la protagonista de “El crimen perfecto”. Por otro lado, la autora muestra mujeres mentirosas, manipuladoras, superficiales y perversas. Se ofrecen casos de mujeres destructivas y autodestructivas; las disputas entre mujeres alcanzan un alto grado de violencia, como en “Rhadamantos”, “La furia” y “El lazo”. El sacrificio personal en forma de suicidio como venganza o rebelión aparece en “Carta perdida en un cajón”, donde la narradora decide su propia muerte para asegurarse de que su rival siempre será infeliz. Las narradoras son presentadas como personajes más crueles e insensibles que los masculinos y aquellas mujeres que tienen opiniones y deseos propios se convierten en extraños monstruos para los otros personajes. Ocampo crea mujeres complejas y ambiguas; la duplicidad del personaje femenino se muestra a través de recursos como el artificio y de la máscara. Los relatos presentan el lado oscuro de la feminidad; la múltiple representación femenina muestra una ambigüedad que anula la visión unidimensional del personaje femenino.²³⁹

En otro orden de cosas, la narrativa de Ocampo se sirve de todos los discursos de la subversión; uno de ellos es la reflexión acerca del poder

²³⁸ Belinda Corbacho: *Le monde féminin dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*, L'Harmattan, París, 1998.

²³⁹ Marcia Espinoza-Vera: *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*, Pliegos, Madrid, 2003, pág. 211.

transgresor de la literatura. La autora utiliza la fantasía y otros recursos como un espejo deformante y se sitúa al otro lado de la realidad para observar el rompecabezas creado. Para Patricia Kingenber, Ocampo se ubica entre el modernismo y el posmodernismo por su recurrente evocación de los orígenes del arte. Igualmente, el poder performativo de la escritura es motivo de reflexión en algunos cuentos como “El diario de Porfiria Bernal” y “Epitafio romano”.

En este marcado carácter autorreferencial, la recursividad y la circularidad están muy presentes; son numerosos los textos reescritos y las historias recreadas en cuentos y poemas. La autora establece un juego de complicidad con el lector que es un desafío en el que las múltiples conexiones pueden ser descubiertas siguiendo distintas claves. El diorama conformado por la obra de Silvina es un inmenso compendio de recursos literarios y discursos dirigidos a diferentes objetivos. El conjunto narrativo de la autora responde a los parámetros de la literatura autorreflexiva o metaliteratura. El texto concebido como laberinto o rompecabezas y la inclusión de meditaciones acerca del corpus narrativo, así como el ejercicio de la libertad lingüística, son rasgos comunes en su obra.

Esta dimensión metatextual revela una constante preocupación por la génesis de la ficción, la recepción y las características y límites de la literatura. Esta reflexión teórica no se limita al ámbito literario sino que abarca toda la creación artística en general, sobre todo, el dibujo, la pintura y la música. La autora se cuestiona las características especiales del artista y se interroga acerca de la complejidad del proceso creativo, especialmente la noción de originalidad.²⁴⁰ Las reflexiones y metáforas que refieren el credo estético de Ocampo aparecen en distintos relatos de manera más o menos explícita. El momento de inspiración artística es narrado en el relato de carácter onírico “La creación”. El narrador del cuento explica que ha asistido a un extraño y

²⁴⁰ Sophie Dupouy: “Silvina Ocampo: un discours sur la création”, *Bulletin Hispanique*, vol. 109, n° 1, 2007, págs. 263-285.

maravilloso concierto cuya música intenta describir para materializar su belleza. El narrador muestra gran perplejidad y no es consciente de que la música nace de su imaginación en un momento de trance creador. En este cuento, como en “Fragmentos de un libro invisible”, hay una reflexión sobre el fracaso de la materialización de la obra de arte, que no puede quedarse en una mera abstracción.

“Los libros voladores” presenta una meditación sobre los libros malos hechos por quienes no saben escribir y los buenos, que adquieren la capacidad de volar. La metamorfosis de los libros en seres voladores es una metáfora de la verdadera creación y de la verdadera obra de arte. Además, los libros que invaden la casa del narrador se unen y copulan entre ellos engendrando pequeños libros nuevos. Así, la autora presenta una concepción de la literatura como parte de una cultura en la que se juntan múltiples facetas del conocimiento. La creación programada y razonada no surte efecto porque las obras se fecundan unas a otras en función de parámetros que pueden escapar al artista. Los relatos muestran la complejidad de la relación entre las obras de arte, los artistas y el mundo que los rodea. Igualmente, algunos cuentos problematizan la unión entre arte y realidad; el arte transgrede la realidad y va más allá porque su función no es representar la realidad con fidelidad sino captar la esencia del ser. Ocampo considera que la creación participa de la búsqueda de la interioridad y de la identidad. Por ello, trata la cuestión de la mimesis en “La lección de dibujo”, “El vestido verde aceituna” y “El goce y la penitencia”. La narradora de “La lección de dibujo” recuerda la frustración que sentía ante el fracaso recurrente de la mimesis. La autora muestra cómo la falacia de la mimesis puede ser un obstáculo para la verdadera creación. Del mismo modo, otros elementos relacionados con la creación artística son el artificio exagerado en “La música de la lluvia”, el plagio en “La pluma mágica”, y la hibridez y el pastiche en “Del color de los vidrios”. En este último relato, el narrador decide dar forma a las botellas que invaden su casa; el texto es una alegoría de la obra literaria como constructo obtenido por collage de retazos de otros textos.

La preocupación por la recepción de la obra de arte aparece en “Autobiografía de Irene” y, sobre todo, en “El cerrajero”, donde se dan las claves a partir del motivo de la caja cerrada: son la sensibilidad y la intuición las cualidades necesarias para comprender el arte. Pero es en la génesis donde Ocampo insiste más en sus reflexiones; así, en “La sinfonía” observamos una problematización del concepto de autor. La obra literaria es el resultado de la interiorización y asimilación de obras anteriores. La música del cuento está en el ambiente como pensamiento difuso que cada uno puede percibir. El arte es corriente de energía y de influencias en perpetua transmisión. El cuento habla de la música pero se puede extrapolar a la literatura como libro infinito al que se suma la obra de todos los autores.²⁴¹

Su obra narrativa reflexiona en muchas ocasiones acerca de la idea de que la literatura se elabora a partir de literatura y se inserta en el ámbito de la cultura como un entramado de símbolos de los que forma parte. De esta manera, elabora una poética de la literatura en segundo grado y de la intertextualidad. La concepción del palimpsesto y del diálogo textual es el centro de numerosos relatos de la autora, por lo que aquí se recoge la reflexión de Gérard Genette a este respecto:

La hipertextualidad, a su manera, se relaciona con el bricolaje. Es un término cuya connotación es generalmente peyorativa, pero al que ciertos análisis de Lévi-Strauss han dado algunas cartas de nobleza. No me detendré en ellos. Digamos solamente que el arte de “hacer lo nuevo con lo viejo” tiene la ventaja de producir objetos más complejos y sabrosos que los productos “hechos *ex profeso*”: una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto. [...]

Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo

²⁴¹ Annick Manguin: “L’air du temps dans un conte de Sivina Ocampo”, *Caravelle*, nº 76-77, 2001, pág. 565.

sino que lo deja ver por transparencia. Pastiche y parodia, se ha dicho justamente, designan la literatura como palimpsesto.²⁴²

La hipertextualidad es la relación que une a un texto con una obra anterior en la que se injerta de alguna manera diferente al comentario. Por ejemplo, el relato “La furia” tiene como paratexto la referencia a las Erínias esquíleas. Winifred es presentada con ojos de hiena y el pelo crespo, como las serpientes de la cabeza de las Erinias. Estos seres mitológicos eran seres vírgenes destinados a atormentar a los culpables de crímenes de sangre; Winifred es una mujer obscena que siente la necesidad de su propia expiación por el crimen cometido con Lavinia. El cuento lleva a cabo una desmitificación de las divinidades mitológicas y cobra espesor metaficcional con la referencia al texto de Esquilo.²⁴³ De igual modo, “Amada en el amado” es una reescritura y recreación del poema de Juan de Yepes a partir del cual se ofrece una lectura diferente del discurso amoroso. Las digresiones y meditaciones incluidas en los relatos, sobre todo las de los dos últimos libros, están también al servicio del pastiche o de la recreación burlesca de textos y códigos.

En la obra de Ocampo el diálogo textual con otros textos y otros géneros literarios se efectúa principalmente a través de la metatextualidad y la parodia. La parodia como forma de intertextualidad requiere una lectura doble por ser una forma de reelaboración del acervo literario. La deformación de las normas literarias tiene una función desfamiliarizadora que rompe la automatización de la percepción. Así, la concepción moderna de la parodia convierte el sistema cultural en algo dinámico y heterogéneo.²⁴⁴ La parodia es

²⁴² Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, pág. 495.

²⁴³ Brenda Sánchez: “Resonancias de las Erinias esquíleas en “La furia” de Silvina Ocampo”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, nº 22, noviembre de 2002.

²⁴⁴ Elzbieta Sklodowska: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, John Benjamins, Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1991.

una superposición de textos en la que se realiza una transgresión del modelo a partir de estrategias como la hipérbole, la condensación, la inversión carnavalesca, la deformación grotesca, la ironía y los juegos de palabras. En “El bosque de Tarcos”, la descontextualización temporal y geográfica sirve como eje de la parodia de los símbolos tradicionales. “Miren cómo se aman” parodia el cuento de “La bella y la bestia” mediante la inversión burlesca del hecho de que un animal reemplaza al hombre como amante y la transformación se realiza múltiples veces sin que pueda alcanzarse ninguna plenitud. “Jardín del infierno” es una reescritura del cuento de Charles Perrault “Le Barbe Bleu”, en el que la inversión genérica es el núcleo generador del relato. Además, Silvina Ocampo estiliza la estructura narrativa eliminando los personajes secundarios y otorgando al infierno referido en el título la categoría de metáfora del amor de la pareja, lleno de secretos y de angustia.²⁴⁵

En conclusión, la obra de Ocampo muestra un conjunto laberíntico que esconde una elaboración de su poética y de su concepción del arte y la literatura. La autora propone una revisión lúdica de los distintos géneros y discursos literarios advirtiendo así del peligro de realizar análisis con categorías estáticas; los elementos de la tradición literaria se subvierten y recrean para ofrecer al lector el abanico de elementos que conforman la ficción literaria.

²⁴⁵ Milagros Ezquerro: “Barba Azul en el jardín de invierno”, Dossier Silvina Ocampo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 622, abril de 2002, págs. 39-47.

5. 3. El acto de enunciación y el punto de vista: los narradores

El tratamiento del punto de vista es esencial en la obra de Silvina Ocampo, ya que es un resorte en la formación del multiperspectivismo y de la visión caleidoscópica de los hechos.²⁴⁶ Es a partir del acto de enunciación donde, en un gran número de casos, la autora logra el efecto de incertidumbre y siembra las dudas en el lector. Marcia Espinoza-Vera califica a un conjunto de narradores ocampianos bajo la etiqueta de “narradores bajo sospecha”²⁴⁷. Estos narradores provocan incertidumbre debido a la percepción de los lectores sobre su grado de implicación con los hechos relatados. En general, se trata de narradores en primera persona, bien personajes principales o narradores intradieгéticos, bien personajes testigos o narradores homodieгéticos. Dentro de este conjunto de narradores que generan alguna ambigüedad y recelo en los lectores, hay un subgrupo que merece menos crédito aún. Se trata de personajes que asumen la voz narrativa para intentar aparentar lo que no son y para presentar una perspectiva parcial, sesgada y torticera de los hechos que relatan. El cinismo es la característica más sobresaliente de estas narradoras, junto con sentimientos negativos como la envidia o la perfidia. Así, por ejemplo, las narradoras de “La propiedad”, “La oración” y “El incesto” mienten deliberadamente para justificar sus actos delictivos o inmorales. En estas ocasiones, la ambigüedad desaparece al final, cuando los lectores perciben con claridad la catadura moral de las narradoras.

En “La propiedad” la narradora y protagonista es la sirvienta de una casa que está a orillas de la playa. Afirma ser muy feliz y tener una patrona elegante y generosa; pero la relación entre las mujeres es ambigua según se observa en sus palabras: “La señora me trataba bien, salvo cuando se enojaba y eso sucedía todos los días”. Ambas mujeres están obsesionadas por su

²⁴⁶ Ver Enrique Anderson Imbert: *Teoría y técnica del cuento*, Marymar, Buenos Aires, 1979.

²⁴⁷ Marcia Espinoza-Vera, op.cit.

aparición física; la patrona vive para engordar y adelgazar, mientras que la sirvienta se somete a operaciones quirúrgicas. Silvina Ocampo parece burlarse de la superficialidad y frivolidad de estas mujeres sometidas al culto al cuerpo: “Bonita como nadie, yo salía esos días y bajaba a la playa, con el kimono y las sandalias puestos; no llevaba uña sin barniz, ninguna pierna sin depilar”. La situación cambia con la aparición en la casa de Ismael Gómez, quien empieza a ocuparse de la señora y de todos sus cuidados. La sirvienta se ve desplazada, la “sacaron de la cocina sin decir agua va”, y deja de recibir los regalos de la patrona. A partir de la narración, los lectores pueden inferir que Ismael Gómez envenena a la señora poco a poco, aunque la sirvienta no hace explícitas sus sospechas. Cuando la señora muere, el hombre, cínicamente, dice: “¡Ya ves lo que es la vida! No quiso ser mi novia y ahora es la novia de la muerte, que es menos alegre que yo.” El final es ambiguo porque la narradora ha expresado con anterioridad su animadversión hacia Ismael Gómez; pero cuando es el dueño de la casa se arroja en sus brazos y comprende “que era un señor muy bondadoso”.

En “La oración” hay un narrador extradiegético que comienza el relato situando a la protagonista en la iglesia rezando; el resto del relato es el discurso que ella dirige a Dios. Laura no es una mujer piadosa que va a rezar sino que es una mujer falsa e hipócrita que se oculta en el confesionario a la espera de que se realice el asesinato de su marido. Su narración pretende justificar sus relaciones adúlteras con un albañil; relata los motivos que la llevaron a visitarlo varias veces con abundancia de detalles que tienen la finalidad de convencer al narratario de su inocencia. Así mismo, admite algunos defectos como ser impaciente y mentirosa pero pide una recompensa por una buena acción que ha realizado. La autora permite a la narradora mostrar su verdadero ser insensible e hipócrita y de sus palabras se desprende el juicio moral a partir de la ironía: “¿Alguien se habrá escondido alguna vez en uno de tus confesionarios? Es el lugar ideal para que se esconda un niño. ¿Y acaso no me parezco yo a un niño, en estos momentos?” (pág. 287).

La narradora de “El incesto” es inmadura, simple y superficial; además, no es digna de crédito, intenta engañar al lector y a los destinatarios con su relato pero es delatada por algunos indicios. La mujer aporta algunos datos sobre ella: se trata de una mujer joven casada que espera un hijo y que trabaja en un taller de costura propiedad de Dionisia Ferrari. La autora introduce una característica que sirve para mostrar los prejuicios sexistas de la época: la narradora dice ser muy aficionada a la lectura y dice no avergonzarse de ello: “Soy aficionada a la lectura. He gastado más velas en leer que en rezar, no me da vergüenza decirlo. Soy franca y digo las cosas feas, con naturalidad” (pág. 386). La mujer afirma ser franca y sincera en su relato, y muy sensible con las personas debido a su embarazo. Ahora bien, los lectores pueden comprobar cómo su discurso muestra contradicciones entre los sentimientos que dice tener y el comportamiento y las palabras que muestra:

¿Acaso la desventura de los demás debe de ser también nuestra? ¿Acaso debemos sentirnos siempre tan solidarios con el género humano? Yo atribuía mi estado de sensibilidad al hecho de estar encinta. ¿Qué podría importarme del drama que se desarrollaba en la familia de Dionisia Ferrari? Si bien Dionisia me trataba como una madre, dándome chocolate con crema y vainillas por la tarde, ofreciéndome, para coser, un asiento junto a la ventana, prestándome a veces su dedal de oro con perlititas y su tijera de sastre, la verdad es que no le preocupaba que mi marido perdiera su empleo, que mi madre tuviera flebitis. Hay que ver las cosas como son: en el fondo me hacía mala sangre por motivos egoístas. Iba a ser madre y tal vez todo lo que sucedía a una madre o a una hija tenía, en cierto modo, que preocuparme, y como todas las mujeres son madres e hijas, me preocupaba por todas las mujeres, cosa que nunca me había sucedido, pues antes la humanidad me era indiferente (págs. 385-386).

El drama que se desarrollaba en casa de Dionisia Ferrari consistía en una relación matrimonial problemática. Según la narradora, la hija de la pareja era la responsable de la ruptura, pero los lectores pueden inferir la relación sentimental entre ella y el marido de su jefa. La mujer dice no ser responsable del adulterio: “Lo miraba ya sin verlo y lo veía sin mirarlo. Ningún asomo de coquetería hubo en mí. Si se enamoró no fue por mi culpa” (pág. 387). Un día

Dionisia le dice que planea escaparse con su hija a España porque Horacio tiene interés sexual hacia la niña. La narradora no muestra sorpresa ni espanto sino desprecio hacia la niña y en ningún momento manifiesta su opinión acerca de la veracidad de la acusación. Se mantiene la incertidumbre acerca de los verdaderos sentimientos de la narradora y sobre el motivo de las lágrimas que vierte al final del relato.

De igual modo, Winifred, la narradora de la historia incluida en “La Furia”, justifica de manera retorcida la crueldad que ejerció sobre su amiga Lavinia e incluso su implicación en la muerte de la niña. En el cuento encontramos una narración imbricada en otra más amplia. El narrador principal es un hombre que cuenta su historia desde la cárcel y que se dirige a un narratario llamado Octavio. Escribe para evitar la locura o el suicidio; relata cómo conoció a Winifred, la mujer que originó los sucesos por los que se encuentra encerrado. Winifred es de origen filipino; el narrador la describe como una mujer que ya no es joven con unos ojos brillantes como los de una hiena que le recuerdan a una de las Furias. La mujer dice que tiene veinte años, lo que constituye una primera mentira que pone bajo sospecha su discurso. Pasea con un niño al que cuida; pero su relación o parentesco no se explica en ningún momento.

La narración intradiegética es más importante que la extradiegética que le sirve de marco. Winifred relata un episodio de su infancia que hace referencia a una de sus compañeras de colegio que se llamaba Lavinia; cuenta que un día las dos se vistieron de ángeles y que una de las alas de su amiga se prendió con el cirio que ella llevaba en la mano. Lavinia murió quemada y hubo mucha gente que creyó que Winifred había incendiado a propósito las alas de su amiga. La mujer da muestras de ser una narradora no digna de crédito cuando pretende que el hombre vea las lágrimas que son prueba de su falso dolor: “Para que tocara sus lágrimas, puso mi mano sobre su mejilla”. El odio hacia Lavinia es evidente en el relato; Winifred cuenta todas las maldades que le hizo a Lavinia, aunque afirma que fueron por su bien y que siempre la

quiso mucho. Las palabras y los hechos se contradicen, y Winifred utiliza expresiones que pretenden dar muestras de veracidad para ocultar sus mentiras y justificar su comportamiento.

La verdad es que sólo puedo jactarme de haber sido bondadosa con una persona: con ella. Yo vivía dedicada como una verdadera madre a cuidarla, a educarla, a corregir sus defectos. Todos tenemos defectos: Lavinia era orgullosa y miedosa. Tenía el pelo largo y rubio, la piel muy blanca. Para corregir su orgullo, un día le corté un mechón que guardé secretamente en un relicario; tuvieron que cortarle el resto del pelo, para emparejarlo. Otro día, le volqué un frasco de agua de Colonia sobre el cuello y la mejilla; su cutis quedó todo manchado (pág. 232).

El narrador le reprocha lo cruel que fue con su amiga Lavinia, ante lo cual Winifred afirma que es cruel con el resto del mundo y que será cruel con él. El narrador comprende estas palabras en su reflexión en la cárcel: “Ahora comprendo que sólo quería redimirse para Lavinia, cometiendo mayores crueldades con las demás personas. Redimirse a través de la maldad” (pág. 234). Winifred desaparece y abandona al niño con el hombre. El niño Cintito toca un tambor de juguete y grita; el hombre, llevado por los nervios, lo ahoga con una almohada. El final del relato es una ironía difícil de interpretar: “Siempre fui así: por no provocar un escándalo fui capaz de cometer un crimen”. Los lectores no saben con certeza los motivos que llevaron a Winifred a abandonar al niño, así como tampoco la razón última del crimen en el que la responsabilidad es compartida.

La ambigüedad se mantiene en aquellas ocasiones en las que el discurso de la voz narrativa muestra contradicciones e incoherencias. Numerosos relatos están a cargo de narradores cuya perspectiva es limitada a causa de falta de conocimiento, de educación o de raciocinio. Las mujeres que toman la palabra en los cuentos con frecuencia sufren cierta falta de acceso a la educación; los niños y niñas narran desde una ingenuidad ambigua o desde la falta de madurez. Predominan las voces femeninas que muestran un

discurso descoordinado como en “La boda”, “El árbol grabado”, “El chasco” o “Las vestiduras peligrosas”.

En “La boda” encontramos una narradora infantil, Gabriela, una niña de siete años, que siente una profunda admiración por su amiga Roberta, de veinte años. La pequeña se siente orgullosa y halagada por que una chica mayor le hiciera confidencias y le hablara a veces como si fuera adulta. El relato deja claro que Roberta tiene una poderosa influencia sobre Gabriela: “Es misterioso el dominio que Roberta ejercía sobre mí: ella decía que yo adivinaba sus pensamientos, sus deseos. Tenía sed: yo le alcanzaba un vaso de agua, sin que ella me lo pidiera. Estaba acalorada: la abanicaba o le traía un pañuelo humedecido en agua de Colonia” (pág. 262). Una prima de Roberta, Arminda López, va a casarse, lo que provoca la envidia de la muchacha “porque a los veinte años las mujeres tenían que enamorarse o tirarse al río”. La narradora cuenta que la noche anterior a la boda había encontrado una araña venenosa y la había guardado en una caja que Roberta le facilitó. Roberta le había dicho: “Es la esperanza, Una señora francesa me contó una vez que *La araña por la noche es esperanza.*” A la mañana siguiente, en la peluquería, tiene la ocurrencia de colocar la araña en el rodete del peinado de la novia. La niña le pregunta a Roberta si pone el animal en el rodete, ésta no contesta, quizá porque el ruido del secador no le dejaba oír, pero “inclinó la cabeza como si asintiera”. Al salir de la peluquería, Roberta le retuerce el brazo a la niña mientras le dice que eso debe ser un secreto entre ellas; Gabriela dice no recordar qué secreto debe guardar pero contesta que será una tumba. Arminda muere a causa del veneno y Gabriela, cargada de culpabilidad, se acusa de la muerte de la novia durante días pero nadie la cree. Roberta no vuelve a salir con la niña y ésta cree que su antigua amiga le ha tomado antipatía y repulsión. La narración mantiene hasta el final la ambigüedad acerca de la responsabilidad de Roberta en la muerte de Arminda, así como las dudas sobre la inocencia de la niña cuando decide colocar la araña que causó la muerte de la chica. Las contradicciones del relato hacen imposible establecer las culpas y los motivos.

La narradora de “El chasco” se dirige a un narratario a quien le cuenta cómo fue llamada para identificar el cadáver de una mujer que se ha encontrado ahogada en un río pues se cree que pertenece a Eleodora Albert, una de sus amigas. El discurso de la mujer está lleno de incongruencias; por un lado, la narradora afirma que Eleodora era muy importante para ella y; por otro, parece decepcionada cuando descubre que la mujer ahogada no es su amiga: “Yo la sentí mucho, créame. Con decirle que la lloré por teléfono, antes de saber que no era ella. Fue un chasco”. La ambigüedad se encuentra en la relación entre ambas mujeres, narradora y desaparecida; las incoherencias se derivan del desconocimiento de los lectores de los lazos que las unen. De nuevo el amor aparece como posible elemento desestabilizador, ya que se insinúa una relación sáfica entre ellas:

El amor de ella era la de Panseco. Ahora ella quiso vivir conmigo. Yo me reía carcajadas. Le juro que Eleodora era todo para mí. Cuando alguien hace algo por ella se acuerda. Tenía mujeres y varones, pero Herminia no le daba las mujeres para las clases de dibujo. Porque usted sabe que hay mujeres que se enamoran de chicas, chicas de conventillo, pero monas. Lo disimulaba bien. Eran como beatas, pero yo me di cuenta (pág. 82).

La narradora de “Las vestiduras peligrosas” es Régula Portinari, una mujer que trabaja como costurera para una mujer ociosa llamada Artemia. Régula se describe a sí misma como una mujer trabajadora, honesta y con gran moralidad; en cambio, sobre Artemia dice algunas cosas contradictorias. Por un lado, dice que Artemia era una mujer perezosa y superficial con muchos vicios; por otro, que podía ser buenísima. Los vestidos que Artemia exhibía por las noches eran muy provocativos y dejaban su cuerpo al descubierto; al día siguiente los periódicos anunciaban las violaciones en distintos lugares del mundo de mujeres que llevaban los mismos vestidos. La reacción de Artemia ante los extraños sucesos provocaba siempre el desconcierto de Régula; Artemia se mostraba disgustada porque otras mujeres obtenían lo que debía corresponderle a ella.

El éxito al que se refiere Artemia es el interés y la atracción sexual de los hombres; la violación es, para la protagonista, la finalidad de los vestidos provocativos que pueden desatar el deseo de los hombres. Las mujeres como Artemia llevan al extremo la intención femenina de despertar el interés masculino; además, transgreden los límites de lo socialmente aceptable. Finalmente, Régula aconseja a Artemia que se vista sobriamente con pantalón oscuro y camisa de hombre. Esta misma noche Artemia es violada y asesinada “por tramposa”; el atrevimiento de travestirse provoca la muerte de la mujer por haber infringido las normas de la configuración genérica. Así mismo, se insinúa la responsabilidad indirecta de la narradora en la muerte de Artemia, como también existe la posibilidad de que las creaciones sirvan para provocar la muerte.

El elemento fantástico se relaciona con la capacidad de los objetos para influir en la vida y en la muerte de las personas. Los vestidos provocan la muerte; pero, en realidad, es la exageración de Artemia en su intento por atraer a los hombres lo que provoca la muerte de otras mujeres y la usurpación de la identidad masculina lo que provoca su propia muerte. Por otro lado, la aparición de mujeres en otros lugares del mundo que tienen vestidos idénticos a los que Artemia estrena es un hecho sobrenatural que no tiene explicación lógica y que mantiene la incertidumbre hasta el final.²⁴⁸

En otros relatos, la narración es incompleta debido a la ingenuidad del narrador infantil o adolescente, como en “La casa de los relojes,” “Las fotografías” y “El vestido de terciopelo”. Las elipsis y los silencios acentúan la ambigüedad porque los lectores deben llenar los espacios dejados y decidir quién es el verdadero culpable o cuál es la naturaleza de los hechos.

En “La casa de los relojes”, un niño de nueve años escribe una carta a su profesora en la que le relata los acontecimientos ocurridos en una fiesta a la

²⁴⁸ Ana Silvina Galán: “Las vestiduras peligrosas”, Dossier Silvina Ocampo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 622, abril de 2002, págs. 55-63.

que ha asistido la noche anterior. Estanislao Romagán muere en esa fiesta, víctima de la crueldad de un grupo de invitados a la fiesta. Estanislao es el relojero, amigo del narrador infantil, que es jorobado y vive en una casa que el niño llama la casa de los relojes. El ambiente de la fiesta es similar al de un desfile carnavalesco con un rey bufón; la gente se dirige a Estanislao como si fuera el rey de la fiesta.²⁴⁹ El relojero se disculpa por llevar el traje muy arrugado, palabras que serán fatales porque se produce un desplazamiento del lenguaje: el traje arrugado permite a los demás centrarse en el cuerpo deforme. Unas personas deciden planchar el traje del relojero y también su joroba; se insinúa que los hombres se encuentran bajo los efectos del alcohol porque tropiezan y se caen. El narrador también ha bebido, incluso se ha sentido mal, ha vomitado y lo tuvieron que llevar a casa inconsciente. Antes de ello, tuvo tiempo de ver la tortura del relojero, que “parecía una operación quirúrgica”:

Estanislao se acomodó sobre una mesa larga, como le ordenó Nakoto que estaba preparando las planchas. Un olor a amoníaco, a diferentes ácidos, me hicieron estornudar: me tapé la boca, siguiendo sus enseñanzas, señorita, con un pañuelo, pero alguien me dijo “cochino”, lo que me pareció de muy mala educación. ¡Qué ejemplo para un chico! Nadie se reía, salvo Estanislao. Todos los hombres tropezaban con algo, con los muebles, con las puertas, con los útiles de trabajo, con ellos mismos. Traían trapos húmedos, frascos, planchas. Aquello parecía, aunque usted no lo crea, una operación quirúrgica. Un hombre cayó al suelo y me hizo una zancadilla que por poco me rompo el alma. Entonces, para mí al menos, se terminó la alegría. Comencé a vomitar. Usted sabe que tengo un estómago muy sano y que los compañeros de colegio me llamaban el avestruz, porque tragaba cualquier cosa. No sé lo que me pasó. Alguien me sacó de allí a tirones y me llevó a casa (pág. 196).

El relojero desaparece y el narrador infantil dice no saber nada de él. El niño no parece esconder nada intencionalmente; en realidad, no comprende por qué no ha vuelto a ver al relojero. La ingenuidad del narrador hace que su

²⁴⁹ Milagros Ezquerdo: “El traje arrugado”, Milagros Ezquerdo (comp.): *Aspects du récit fantastique rioplatense*, op. cit., págs. 89-99.

punto de vista y su comprensión de los hechos sean limitados. El niño permite presentar tanto la inocencia como la perversión; por un lado, el narrador es víctima de la crueldad de los adultos que permiten que presencie los terribles sucesos; por otro, el niño se siente seducido por el ambiente perverso y cruel que precede a la tortura del relojero.

“Las fotografías” es un relato narrado por un personaje femenino que parece joven que presencia los hechos de los que habla. Adriana es una niña de catorce años para quien sus familiares han organizado una fiesta después de un año de convalecencia tras un accidente debido al cual ha quedado paralítica. La narradora describe numerosos detalles de la celebración, como la comida y los adornos; las trivialidades invaden su relato de la fiesta, llena de desmesura y cursilería. Los invitados muestran una terrible desconsideración hacia los sentimientos de Adriana y crueldad con los disminuidos y con las deformidades físicas. Una invitada baila en tono paródico *La muerte del cisne*, y todos se divierten contando accidentes en los que las víctimas han quedado discapacitadas. La narradora muestra un discurso inconsciente y un lenguaje ingenuo y coloquial; su interés se centra en los detalles insignificantes y no presta atención a la ferocidad de los invitados y al trágico suceso que tiene lugar. La atmósfera de dramatismo va creciendo hasta culminar con la muerte de Adriana, anunciada en el baile caricaturesco. Así mismo, la tía de la niña comenta todo lo que han debido preocuparse por la niña y los cuidados que han tenido que darle. Esta muestra de cinismo es el mejor ejemplo de lo que Borges llamó “crueldad oblicua” en la obra de Silvina Ocampo. Cuando todos prueban la tarta y brindan a la salud de la homenajeada, se percatan de que Adriana parece dormida:

La cabeza colgaba de su cuello como un melón. No era extraño que siendo aquella su primera salida del hospital, el cansancio y la emoción la hubieran vencido. Algunas personas se rieron, otras se acercaron y le golpearon la espalda para despertarla. La desgraciada de Humberta, esa aguafiestas, la zarandeó de un brazo y le gritó:

-Estás helada.

Ese pájaro de mal agüero, dijo:
-Está muerta.
Algunas personas alejadas de la cabecera, creyeron que se trataba de una broma y dijeron:
-Como para no estar muerta con este día (pág. 216).

La muerte de Adriana es el resultado de una sesión fotográfica que se convierte en una sesión de tortura en un ambiente festivo que acentúa el escarnio sufrido por la víctima. Algunos invitados siguen comiendo y bebiendo, otros esconden la comida en los bolsillos, y la narradora dice que la vida es injusta porque debería haber muerto la desgraciada de Humberta en lugar de Adriana.

El discurso de los narradores masculinos también genera ambigüedad por su visión distorsionada de las cosas; algunos hombres parecen observar los hechos desde algún tipo de patología o perturbación mental, como los narradores de “La casa de azúcar”, “El automóvil” y “Azabache”. Estos personajes manifiestan obsesiones que dominan sus mentes provocadas en la mayoría de los casos por el deseo de posesión del ser amado. La incertidumbre se resuelve cuando el lector se percata de la incompetencia del narrador para percibir los hechos de manera racional.

En “La casa de azúcar”, el narrador relata la historia de su fracasada relación con su esposa, Cristina. La mujer es muy supersticiosa y no quiere vivir en una casa que hubiera sido habitada anteriormente para que el destino de sus anteriores ocupantes no influyera sobre sus vidas. Cuando el narrador encuentra una casa “que parecía de azúcar” oculta a su esposa que una mujer llamada Violeta había vivido allí. Hay en la narración muestras de que el marido es tan supersticioso e inestable como su mujer:

Le hice notar que tenía un espejo roto en su cuarto y que por más que yo le insistiera en la conveniencia de tirar los espejos rotos al agua, en una noche de luna, para quitarse la mala suerte, lo guardaba; que jamás temió que la luz de la casa bruscamente se apagara, y a pesar de que fuera un

anuncio seguro de muerte, encendía con tranquilidad cualquier número de velas; que siempre dejaba sobre la cama el sombrero, error en el que nadie incurriría (pág. 186).

El narrador señala los cambios operados en la personalidad de Cristina desde que viven allí y otros sucesos extraños como la llegada de un vestido de terciopelo que después sabemos que había pertenecido a Violeta o la aparición de un perro que también fue de Violeta. Cristina recibe la visita de una mujer que cree que es Violeta y así se lo hace saber: “Para nosotros usted es Violeta. Siempre será la misma misteriosa Violeta”; además, un hombre vestido de mujer entra en la casa y confunde a las mujeres. La misma Cristina dice haber cambiado y sentirse diferente: “Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los aciertos. Estoy embrujada. [...] Soy otra persona, tal vez más feliz que yo” (pág. 191).

En narrador encuentra a su mujer cambiada, triste, reservada y nerviosa; expresa su temor de que su esposa se transforme en otra mujer, enloquece de celos y de ansiedad. El estado psicológico del narrador empeora a medida que avanza su relato. La obsesión se acentúa cuando averigua que Violeta ha muerto y que fue una cantante famosa que tuvo muchos amantes. La profesora de canto de Violeta le cuenta cuáles eran las palabras que repetía antes de morir:

Murió de envidia. Repetía sin cesar: “Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto será de ella; los hombres no se disfrazarán de mujer para entrar en mi casa sino en la de ella; perderé la voz, que transmitiré a esa garganta indigna; no nos abrazaremos con Daniel en el puente de Constitución, ilusionados con un amor imposible, inclinados como antaño, sobre la baranda de hierro, viendo los trenes alejarse” (pág. 192).

La transformación de su esposa quizá esté únicamente en la cabeza del narrador, que ha mostrado con su relato su inestabilidad y su capacidad para mentir: “Desde ese día Cristina se transformó, para mí, al menos, en Violeta.”

Finalmente, Cristina desaparece, quizá transformada en otra mujer, quizá para escapar de la obsesión compulsiva de su esposo. El relato puede verse desde la perspectiva de la narrativa fantástica o desde la desconfianza hacia un narrador obsesionado y perturbado.

Igualmente, en “Azabache” un narrador masculino habla desde un manicomio en el que se encuentra recluido. Su locura está marcada por la huida física y psicológica, ya que escapa de su tierra y de las circunstancias pero en realidad huye de sus recuerdos. La historia de amor que no puede olvidar se convierte en una cárcel; esta historia convierte a los amantes en seres que sufren el aislamiento provocado por el rechazo social. La amada, Aurelia, era una criada que apenas sabía leer; el narrador la describe con atributos propios de los caballos: “Sus ojos eran negros, su pelo negro y lacio como las crines de los caballos”, su risa era como un relincho. Según el narrador, Aurelia está obsesionada por los caballos, pero la obsesión más evidente en el discurso es la del amor posesivo del hombre. La mujer dibuja caballos sin descanso, hablaba con los animales y, en ocasiones se comportaba como uno de ellos comiendo terrones de azúcar de la mano del narrador. Finalmente, la mujer huye y se suicida con su caballo favorito, Azabache, con el que se hunde en los cangrejales. Esta muerte puede ser interpretada como una metamorfosis o como una muerte ritual que persigue la liberación. En la novela *Los que aman, odian* aparecen también los cangrejales como un elemento cargado de misterio.

Ahora bien, son muchos también los cuentos con una voz narrativa en tercera persona que adopta distancia con respecto de lo narrado. En ocasiones la omnisciencia del narrador heterodiegético se respeta hasta el final; pero es frecuente que los personajes asuman la voz narrativa o que la focalización varíe. La voz del narrador se confunde a menudo con las voces de los personajes en un juego de perspectivas de tono lúdico que establece complicidad con el lector. Los personajes toman la palabra y sus voces se amalgaman y confunden. El resultado es el perspectivismo y la polifonía en la

enunciación que da lugar a un universo creado por múltiples facetas, miradas y percepciones. Las historias imbricadas dentro de otras historias, esto es, la metadiegesis, es un recurso también frecuente que anima al lector a participar en el juego de perspectivas. Por ejemplo, en “La Furia”, el lector debe considerar la importancia de la historia de la infancia de Winifred en los hechos que se relatan de la actualidad. “La red” presenta una focalización intercalada; la narración está a cargo de la amiga de Kêng-Su pero el relato está focalizado por la protagonista de la historia, Kêng-Su, quien sufre una crisis ética y existencial en la que se manifiesta el orden moral oriental. La focalización, en este caso, transmite el conflicto cultural, que escapa a la narradora de los hechos.²⁵⁰

La narradora de “La red” relata lo que Kêng-Su le ha contado y lo que ella misma ha visto. Kêng-Su atraviesa con un alfiler el cuerpo de una mariposa pero la mariposa desaparece y después persigue a la muchacha en forma de fantasma. La mariposa se convierte en un ser sobrenatural con rostro humano que convierte al verdugo, Kêng-Su, en una víctima de la venganza. La protagonista lee un texto apócrifo y simbólico, *El Libro de las Recompensas y de las Penas*, en el que aparecen con frecuencia párrafos señalados que envían mensajes y amenazas a Kêng-Su: “Aquel que recibe un castigo injusto conserva un resentimiento en su alma”. Las palabras representan la conciencia atormentada de la muchacha perseguida por la mariposa. Finalmente, Kêng-Su muere ahogada en el mar por la persecución de la mariposa que quiere clavarle el alfiler en el centro de los ojos. Las palabras finales de la narradora introducen la ambigüedad: “Cuando pienso en Kêng-Su, me parece que la conocí en un sueño”. En el relato se conjugan la escritura simbólica y la metamorfosis; el elemento extraordinario tiene una lectura simbólica cuya clave está en el texto apócrifo que propone un código moral. Kêng-Su se ha condenado por su falta de respeto por la naturaleza y por utilizar su libertad

²⁵⁰ Alejandra Rosarossa: “Espacio y acontencimiento en la focalización de ‘La red’ de Silvina Ocampo”, en Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués (comp.): *Estudios de Narratología*, op. cit., págs. 123-135.

para anular la de otro ser; se trata de un acto de crueldad que recibe un castigo. Esta censura es algo anómalo en la obra de Silvina Ocampo, en la que suele estar ausente cualquier código ético mediante el cual se distinga el bien del mal o la bondad de la crueldad. Así mismo, se produce cierta identificación entre la protagonista y su víctima; ya que la mariposa, emblema del alma, es también portadora de la culpa y el remordimiento.

En “La continuación” la narración principal se entreteteje con el texto escrito por la narradora y el lector debe establecer las diferencias y las implicaciones. El cuento presenta tres niveles narrativos: el cuento de Ocampo, la carta, y la narración de Leonardo. Cristinta Ferrera Pinto se refiere a este relato como el más representativo de la narración intimista; la narradora y su doble, Leonardo Morán, establecen una relación de intimidad con el receptor.²⁵¹ El cuento está narrado en primera persona pero no hay marcas gramaticales a partir de las cuales inferir el sexo de la voz de la enunciación. La crítica ha considerado que se trata de una voz femenina a partir de los estereotipos de construcción del género; en primer lugar, el relato es una carta y el género epistolar se asocia a la femineidad. Además, durante la lectura surgen una serie de caracterizaciones que remiten a las construcciones de género: la inestabilidad emocional de la voz narradora, el amor posesivo, las dudas, la seguridad del otro personaje, así como el éxito profesional y el dinero.²⁵² Esta indefinición sitúa a los lectores en el terreno de la ambigüedad y les obliga a participar activamente en la construcción del argumento. Además, el lector debe interpretar el significado a partir de los márgenes de la carta y rellenar los silencios que invaden el relato. La carta está dirigida a un narratario que podemos suponer su cónyuge y se trata de una despedida cargada de reproches: “Me iré para siempre de este país. Mi conducta te habrá parecido extraña, aún absurda, y tal vez seguirá pareciéndote absurda después

²⁵¹Cristina Ferrera Pinto: “El narrador intimista de Silvina Ocampo: *La continuación*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 17-18, 1990-1991, págs. 309-315.

²⁵² Andrea Ostrov: “Silvina Ocampo: Las escrituras peligrosas”, *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Alción Editora, Córdoba. 2004, págs. 40-41.

de esta explicación. No importa, nada me importa ahora” (pág. 172). La narradora acusa a su interlocutor de no haberse interesado por sus tareas literarias; la literatura parece separar a los protagonistas: “Mi modo de pensar te distanciaba de mí, como tu distracción, en lo que atañe a la literatura, me distanciaba de ti”. La protagonista se ve agobiada por la falta de reconocimiento personal y profesional y se refugia en la necesidad imperiosa de escribir. “Mi trabajo no te inspiraba ningún respeto: decías que había que trabajar por el bien de la humanidad y que todas mis obras eran patrañas o modos abyectos de ganar dinero” (pág. 173).

La narradora habla de su afición por la literatura y del argumento que concibió y empezó a escribir con entusiasmo. Empieza a intercalar pasajes del relato que escribe, cuyo protagonista es Leonardo Morán, que tiene en el texto una relevancia similar a la de la voz narradora. La narradora empieza a identificarse y confundirse con su personaje y afirma haber perdido la voluntad: “Yo vivía dentro de mi personaje como un niño dentro de su madre: me alimentaba de él”. Michèle Ramond considera que Leonardo Morán es la figura invertida de la narradora; la carta-testamento es una historia que se deconstruye para llegar a la metamorfosis del cambio de sexo; la aventura de ausentarse del mundo tiene como finalidad viajar a un mundo andrógino y utópico.²⁵³ La narradora es víctima de un amor obsesivo y de unos celos enfermizos; se encierra en su cuarto y concibe su “liberación”; las palabras de Leonardo se confunden con las de la narradora: “A veces morir es simplemente irse de un lugar, abandonar a todas las personas y las costumbres que uno quiere. Por ese motivo el exiliado que no desea morir sufre, pero el exiliado que busca la muerte, encuentra lo que antes no había conocido: la ausencia del dolor en un mundo ajeno” (pág. 178). Finalmente, la narradora abandona el mundo real para vivir en su relato y expresarse con libertad, lo que borra los límites entre la ficción y la realidad.

²⁵³ Michèle Ramond: “L. M. y sus máscaras (“La continuación””, VV.AA: *Le fantastique argentin*. Silvina Ocampo, Julio Cortázar, op. cit., págs-75-87.

Es frecuente la indefinición genérica de los personajes y, en especial, de los narradores. Los juegos con el sexo del narrador acentúan la ambigüedad de los textos y también pueden formar parte de la materia narrativa. En ocasiones no existen marcas que permitan decidir si el personaje es un hombre o una mujer; por una parte, se problematiza la construcción genérica de los personajes; por otra, se desconcierta al lector que tiene dudas en la interpretación de algunos detalles. Algunos textos presentan narradores que cambian de género o marcas gramaticales deliberadamente ambiguas, como en “La continuación” o en “Hombres animales enredaderas”.

La ambigüedad se provoca a través de ataques al pacto de lectura establecido. La desconcertante enunciación narratológica establece un juego de complicidad con el lector. Las cartas y diarios son un recurso frecuente que logra un autobiografismo nebuloso en el que quedan solapados narrador y lector. Las técnicas de entrecruzamiento de sujetos e intercambio de identidades, las fluctuaciones de la historia, y los vaivenes en la fuente de información complican los recursos y crean un efecto de incertidumbre sobre el curso de los acontecimientos, sus causas y sus resultados.²⁵⁴

Ocampo crea textos con una organización deliberadamente compleja; los narradores dan información incompleta o contradictoria y su credibilidad es puesta en duda constantemente. La autora muestra narradores bajo sospecha como estrategia narrativa que ofrece la posibilidad de dirigir la atención del lector hacia la enunciación y no solo hacia la historia narrada. Además de las características morales de los personajes a cargo de la narración, existen otros recursos relacionados con la enunciación que conforman la singularidad de los cuentos ocampianos, como son la ironía y la parodia. Se percibe una ironía subyacente que mantiene al lector alerta porque su papel será descubrir las incongruencias y resolver las situaciones paradójicas generadas por la ironía. La ironía se manifiesta en la distancia adoptada por el narrador con respecto a

²⁵⁴ Nacha Martí: “Un ‘algo más’ al otro lado del espejo”, *Turia. Revista cultural*, nº 65, junio de 2003, pág. 225.

los hechos narrados. Con frecuencia existe una falta de correspondencia entre el tono utilizado y la índole de las historias; así, el tono ingenuo de algunos narradores, como el niño de “La casa de los relojes”, matiza y acentúa lo terrible de los sucesos. La ironía aparece también cuando el estado psicológico del narrador permanece inalterable ante la muerte o la crueldad; este es el caso de la niña de “El vestido de terciopelo”, que sigue encontrando graciosa la situación después de la muerte de Cornelia Catalpina. Ahora bien, la ironía como figura retórica no es el único tipo presente en los cuentos, ya que son numerosas las situaciones irónicas en el plano de la historia, como en “Fuera de las jaulas”, y las llamadas ironías del destino que suceden en “La inauguración del monumento” o “El médico encantador”.

Por otra parte, la ironía consiste en ofrecer dos significados simultáneamente, uno literal y explícito y uno implícito que se ha de inferir y que además es opuesto al anterior. Por ello, la ironía está relacionada con la ambigüedad, que es uno de los ejes principales de la obra de Ocampo. Además, se aúna con la sátira y la parodia y, por tanto, con el humor, que constituye otro importante pilar en sus cuentos.

5. 4. El humor y la perversidad

El humor enfatiza la complicidad entre autor y lector. En la obra de Silvina Ocampo, el humor es siempre negro, oscuro, confuso, y generalmente ligado al horror. El recurso humorístico se alimenta de la deformación caricaturesca, de la ironía y de la parodia; de igual modo, la hipérbole sirve para ridiculizar a los personajes, en especial a las protagonistas femeninas, obsesionadas por la decoración y el vestuario. El humor satírico desmitifica las actitudes burguesas y los estereotipos sociales; por ejemplo, las numerosas descripciones de adornos, escenarios y preparativos de fiestas sirven para ridiculizar los rituales sociales. El cliché y la cursilería apuntalan la destrucción del estereotipo mediante el humor.

En ocasiones, la contradicción entre el sentido explícito y sentido implícito genera la risa amarga que sirve para huir del sentimentalismo. El humor en Silvina Ocampo está vinculado al horror y al grotesco, de ahí las alusiones a la crueldad, la deshumanización, la muerte y lo escatológico. El escándalo de la razón es la finalidad última del humor. La escritura cómica de Ocampo es cruel y perversa porque surge de la inadecuación entre la situación que se describe y la risa.

La denuncia social adopta la forma de la sátira; la crítica asume el modo de la crueldad, el humor negro y la ironía. El absurdo muestra el carácter irracional de las actitudes de la sociedad burguesa. La mirada sarcástica provoca mayor ambigüedad y subvierte la moral, que supone un escándalo para el lector. Enrique Pezzoni habla de la “nostalgia del orden” que surge de los cuentos de Ocampo; la ausencia de orden es una amenaza, que sólo es percibida por los marginados, los niños, los enfermos, los moribundos o los animales.²⁵⁵

La obra de Silvina Ocampo podría entenderse como un tratado acerca de los sentimientos que entran en juego en la comunicación interpersonal y aquellos que afectan al interior del individuo y su relación con el mundo exterior. Son numerosos los sentimientos que aparecen aludidos en los cuentos: el miedo, la vergüenza, la pena, la envidia, la compasión, la piedad, el odio, el despecho, los celos, etcétera. Los hechos se narran sin ningún tabú y los personajes rara vez muestran remordimientos ni sentimientos de culpa ante sus crímenes o ante sus actos desleales o crueles. Además, no existen, generalmente, juicios de valor sobre los hechos; el bien y el mal son conceptos entre los que no se establece una división clara. A menudo se muestra una perversidad oculta que se mantiene latente y que perciben los lectores.

²⁵⁵ Enrique Pezzoni: “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden”, prólogo a *La Furia y otros cuentos*, op. cit., pág. 18.

El tratamiento de todo lo referente a los sentimientos se muestra mediante la adopción de una distancia unas veces objetiva y en otras ocasiones irónica. En todo caso, según afirma Edgardo Cozarinsky, Silvina Ocampo no es una escritora sentimental, y añadimos que tampoco se muestra conmovida o empática con el análisis psicológico de sus personajes:

El horror y la pena son dos emociones frecuentes en los relatos de Silvina Ocampo, aunque ella no las convoca. Quizá no hay escritora menos sentimental en el idioma; tan ajena a conmoverse con sus propias invenciones como a complacerse en una presunta rudeza, en ese escribir “como si fueran hombres” que algunas autoras contemporáneas cultivan empecinadamente sólo para confirmar con la truculencia del resultado lo femenino de la empresa. Hay un pudor en las emociones de Silvina Ocampo que, si rehúsa satisfacerse con la tristeza o la gracia de sus personajes, no vacila en acceder a un tono grave.²⁵⁶

El horror y la pena no son convocados, sino que surgen de la conjunción de los distintos elementos que forman los textos. Para Silvina Ocampo, el dolor es parte de la vida y se agazapa en cada instante; por ello, no es necesario el propósito de mostrarlo porque será evidente para los lectores. Así lo afirma la autora en una entrevista concedida a María Esther Giglio: “En la vida hay dolor, sólo dolor. También en la dicha hay dolor. No somos dioses. En la dicha hay algo aterrador”.²⁵⁷

Subyace a la obra de Ocampo cierta perversidad que muy a menudo se manifiesta explícitamente en forma de crueldad. La autora no parece preocupada por esta cuestión que ha suscitado tantas opiniones controversiales y considera falso que su mundo esté lleno de crueldad. En la entrevista concedida a Mempo Giardinelli afirma que no se trata de crueldad sino de paradojas y alusiones que vienen de su intenso mundo onírico, que en

²⁵⁶ Edgardo Cozarinsky: “Introducción”, *Informe del cielo y del infierno*, Monte Ávila, Caracas, 1970, pág. 10.

²⁵⁷ María Esther Giglio: “Entre el orden y el desorden. Entrevista con Silvina Ocampo”, *Revista de la Universidad de México*, 39, Nueva época: 25, mayo de 1983, pág. 6.

ocasiones casi llegaba a impedir su vida normal.²⁵⁸ Pero lo cierto es que los cuentos están llenos de personajes hipócritas que muestran una absoluta falta de compasión y que los actos crueles son muy abundantes.

Los personajes ignoran las nociones del bien y del mal, ya sean víctimas o victimarios. Ejercen la crueldad los adultos, tanto hombres como mujeres, así como también los niños muestran comportamientos perversos y crueles. La crueldad de los adultos se percibe como cotidiana e institucionalizada, sobre todo la ejercida por hombres. Las mujeres muestran tendencias destructivas y autodestructivas y la crueldad que ejercen está relacionada con la marginalidad, excepto cuando se trata del trato vejatorio o el abandono de los hijos. La crueldad en la infancia tiene tintes subversivos, los niños toman el poder mediante la perversidad o la violencia. Tienden a la falta de comprensión ante los otros seres que sufren; los narradores adultos no muestran tampoco ninguna empatía con los personajes ni ninguna emoción. La familia es el primigenio lugar de la violencia; el hogar es un microcosmos en el que todos los lazos afectivos y los vínculos sociales se representan de manera intrincada y cruel. La violencia y la crueldad son irradiadas desde el núcleo familiar al resto de la sociedad. Sus cuentos muestran en numerosas ocasiones familias desarticuladas, madres egocéntricas que descuidan a sus hijos, padres ausentes o inexistentes, hermanos que se odian. El universo narrativo ocampiano está regido por la incomprensión y la incomunicación.

La hipocresía es quizá la crítica más recurrente en los textos; multitud de personajes muestran actitudes hipócritas. La vertiente del ser humano cínica, hipócrita y cruel parece ser el objeto de la exploración más exhaustiva de Silvina Ocampo. Así, el retrato de los seres humanos y sus relaciones es más fiel, puesto que recoge todas las aristas sin evitar el lado oscuro de la naturaleza humana.

²⁵⁸ Mempo Giardinelli: "Entrevista con Silvina Ocampo", *Puro cuento*, nº 8, enero-febrero de 1988, págs. 1-6.

Son muchos los cuentos en los que aparecen la crueldad, la perversidad y la violencia; pero quizá “La casa de los relojes” y “Las fotografías” sean los más representativos de este aspecto. En “La casa de los relojes” el lector no puede prever el carácter del cuento al principio, por lo que siente después una confusa sensación de asco ante su lectura completa. La crueldad y la inocencia se unen en la distancia irónica que existe entre la ingenuidad del narrador infantil y la crueldad de lo narrado. El cuento “Las fotografías” ilustra la extrañeza que produce el papel del narrador *voyeur* que muestra además una malicia y una absoluta falta de compasión. El desagrado creado en el lector es causado sobre todo por la crueldad de los personajes hacia Adriana, que es víctima de un sacrificio ritual acompasado por las siete fotografías tomadas. El maestro de ceremonias es el fotógrafo y todos los demás invitados convierten el rito social pequeñoburgués y cursi del cumpleaños adolescente en la tortura que acaba con la vida de la niña. El estereotipo acatado hasta el extremo se convierte, como en otras ocasiones, en un sacrificio que tiene fatales consecuencias.²⁵⁹

Daniel Balderston se ha ocupado de este aspecto concreto de Silvina Ocampo y de Juan Rodolfo Wilcock, afirma que ambos se sirven de elementos de crueldad sádica para huir de la idea establecida del buen gusto. Según Balderston, la crueldad de estos autores se acerca al estilo teatral de Antonin Artaud; crean escenarios irreales a través de la exageración, de lo grotesco o de la fantasía para después incluir un elemento de crueldad que devuelve la realidad a los lectores.²⁶⁰ Es característica de muchos cuentos la narración ingenua de hechos crueles y, en ocasiones, el placer incluso sexual en el acto de espiar. La violación del secreto ajeno produce placer; las voces narrativas utilizan verbos como entrever, vislumbrar o espiar, que hacen referencia al acto de presenciar lo ajeno.

²⁵⁹ Annick Manguin: “Fotos de familia”, Noemí Ulla (comp.): *Silvina Ocampo: una escritora oculta*, op. cit., págs. 49-60.

²⁶⁰ Daniel Balderston: “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, *Revista Iberoamericana*, nº 125, 1983, págs. 743-752.

5. 5. Lo grotesco y lo absurdo: irracionalismo y carnavalización

Mijaíl Bajtin presenta el concepto de lo grotesco inserto en un proceso amplio dentro de la cultura popular cómica medieval y renacentista. El grotesco pasa a la literatura a través de autores como Montaigne, Rabelais o Quevedo, entre otros. Se trata de la oposición a la cultura oficial, que saca a la superficie las imperfecciones de la vida cotidiana y del ser humano y que libera a éste de las necesidades convencionales. Así mismo, el grotesco relativiza la oposición entre la vida y la muerte ya que se sitúa en el ámbito del carnaval, que disfraza, temporalmente, la conciencia de lo efímero del hombre. Bajtin define lo grotesco como lo extraño, cómico y caricaturizado donde encontramos una deformación significativa. La degradación, la deformidad horrible o hilarante es una de las marcas de lo grotesco. Incluido en el proceso de carnavalización, el grotesco se sirve de la risa para distorsionar lo terrible y vencer el miedo a la muerte o a lo desconocido. El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en la risa como triunfo de una liberación transitoria y de la abolición de las relaciones jerárquicas. El carnaval ignora las diferencias entre clases sociales y elimina tabúes y reglas; la anulación de distancias y de relaciones desiguales vuelve la jerarquía yuxtaposición. Esta situación, en la que incluso la parodia del culto religioso es posible, es inconcebible en condiciones normales; pero supone un tránsito de renacimiento y renovación.²⁶¹

Podemos establecer una correlación entre el carnaval y los rituales de inversión practicados en numerosas culturas. La metamorfosis, la ironía, la parodia y la sátira son elementos que forman parte tanto del carnaval como de los rituales en los que se manifiesta la antiestructura y la inversión jerárquica. Encontramos útil la referencia al término antropológico de *communitas* o

²⁶¹ Mijaíl Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987.

antiestructura porque la inversión paródica y el mundo al revés surge en el ámbito de la liminalidad, de los umbrales.²⁶² Es precisamente en los márgenes sociales, en los límites y en el espacio entre ellos, donde se ubican los relatos de Silvina Ocampo. La marginalidad de los personajes y la excepcionalidad de los sucesos que se narran propician la aparición de lo grotesco y carnavalesco, así como la inversión paródica.

La parodia es, por tanto, inherente a la percepción carnavalesca del mundo. Esta perspectiva está presente en la obra de Ocampo; la realidad aparece hipertrofiada y sometida a las estrategias de lo grotesco. Como se vio anteriormente, el humor negro y la risa amarga son elementos principales en la cuentística ocampiana; la parodia y el grotesco son las estrategias principales para lograr el efecto humorístico. Según Mónica Zapata, la inquietante extrañeza altera la realidad a través de situaciones desconcertantes y creando un vacío contrario al estereotipo. Así mismo, el estereotipo formado para verificar la realidad y acomodarse a ella es transformado en grotesco.²⁶³ Lo extraño y lo grotesco son estrategias paralelas con fines similares dirigidos a la búsqueda de un orden diferente. Además, cierto barroquismo, con sus numerosos pliegues, puede percibirse en los cuentos ocampianos. El gran principio motor del neobarroco es la libertad, lo que lleva consigo la crítica y la transgresión del mundo regido por la razón. El neobarroco es revolucionario, la inestabilidad de las formas simboliza la inestabilidad del orden y del dogma. El barroco es también sensualidad, sonoridad y erotismo; además, la inestabilidad y el exceso de las formas son máscaras que ocultan el horror del vacío y de la muerte.

²⁶² Víctor W Turner: *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Taurus, Madrid, 1988.

²⁶³ Mónica Zapata: "Deformaciones de lo real en los cuentos de Silvina Ocampo: del estereotipo a la inquietante extrañeza", Milagros Ezquerdo (comp.): *Aspects du récit fantastique rioplatense*, op. cit., págs. 61-73.

La máscara es motivo carnavalesco que, según Bajtín, expresa la relatividad de los sentidos y de las identidades, y encarna el principio del juego vital reflejado en los diversos rituales:

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y los espectáculos antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable.²⁶⁴

En los cuentos de Ocampo, la máscara es también símbolo de los estereotipos y de la belleza ilusoria. La inestabilidad de la apariencia física y la imposibilidad de basar la identidad en el aspecto exterior son algunos de los valores de las máscaras en relatos como “La máscara”, “El banquete” o “Los celosos”. “La máscara” sugiere que caretas, disfraces y, en general, las ropas y accesorios son constitutivos del cuerpo y de la persona. El tema de las máscaras y de los disfraces está relacionado con el motivo del doble y con las sucesivas capas de la personalidad y las aristas con las que las personas se muestran ante los demás y ante sí mismas. El tema aparece en clave irónica; la protagonista afirma ser un “mero disfraz” de sí misma y, poco después, su rostro se funde con una máscara dando lugar a una nueva belleza reflejada en un espejo:

Se estaba derritiendo mi careta. Me miré en un espejo. No me reconocí. En vano cambié la posición de la careta sobre mi cara: a la altura de la boca, para poder tirar la lengua, quedaron los ojos, para ver mejor. La máscara impávida no condescendía a obedecerme y seguía mirándome sin verme, con sus ojos ocultos. Las mejillas palidecían, el dibujo de los párpados también. Debajo del cartón, el sudor cayó de mi

²⁶⁴ Mijaíl Bajtín, op. cit., págs. 41-42.

frente a mis ojos, prorrumpiendo casi en llanto, pero nadie veía lo que pasaba detrás de ese cartón, duro e interminable como la máscara de hierro. Poco a poco la careta embelleció un poco; la miré de nuevo en el espejo, creyendo que el cambio se debía a que entonces me miraba en un espejo diferente. Pensé que habría obrado la magia. Me acerqué hasta tocarlo, lo sentí frío sobre mi frente, tierno de pronto como un abrazo. La humedad del sudor me refrescó. Sentí renacer el triunfo de una pequeñísima belleza en aquella máscara extraña, porque se había humanizado. Nunca fui tan linda, salvo algún día de extraordinaria felicidad en que tuve una cara idéntica a otra cara que me gustaba (págs. 280-281).

“El banquete” es un relato futurista en el que la humanidad se enfrenta al peligro de sucumbir ante la falta de aire y de alimentos. Se celebra un banquete para celebrar un suceso que ha salvado la humanidad: un maremoto en el que había fallecido el número de personas necesario para que la humanidad no tuviera que afrontar las privaciones. Esas muertes suponían, por tanto, la resurrección del mundo. Élide Faisjus es una de las organizadoras del banquete; mientras se viste para el banquete, podemos saber a través de los comentarios del narrador que es una mujer amargada porque se siente fea a pesar de la costumbre extendida de llevar máscaras. Las caretas han hecho que la belleza, la juventud, la fealdad y la vejez dejen de tener importancia; por ello, cuando el gobierno quiere prohibir el uso de las máscaras, la gente se manifiesta en contra de esa decisión. La celebración es, de pronto, truncada por una nueva catástrofe que acecha a los hombres: una peste producida por el agua podrida transmitida por los mosquitos. Élide, que al contrario de la mayoría quería morir, “se arrancó la máscara para que Dios le viera la cara, la edad de su piel y el color, y para que uno de los mosquitos la picara, pero se preguntó en los últimos momentos ¿por qué ese afán de morir? Y su propia voz ronca le respondió: “Ya ves, la eternidad no es distinta” (pág. 293).

Las celebraciones y rituales sociales, tales como fiestas de cumpleaños, bodas, entierros y otros festejos, son el escenario de muchos de los cuentos en los que se produce la aparición del grotesco. El proceso basado en la degradación y la deformación aúna lo macabro y lo ridículo. La mezcla de lo

trágico y lo cómico es la característica determinante; los temas serios se convierten en absurdos y grotescos a través de la caricatura y la ridiculización. Eugenio Guasta califica los cuentos de *La Furia* de caricaturas similares a los *Caprichos* de Francisco de Goya.²⁶⁵ La esperpentización se obtiene a partir de las debilidades ridiculizadas, de la vulgaridad en los diálogos degradantes y del cuerpo físico y sus necesidades. Son elementos propios del grotesco la atención a lo corporal y a lo escatológico, así como el sexo. Lo escatológico está presente en “La venganza”, el sadismo y el placer en el dolor ajeno es ejemplificado en “Celestina”. Éste último es un relato narrado por una niña que percibe la importancia desmesurada que la criada tiene en su casa. Celestina subsiste gracias a los sucesos terribles que le ocurren a los demás: terremotos, maremotos, muertes, crímenes. Los elementos grotescos se instalan en las descripciones de las desgracias que los miembros de la familia le dan a la sirvienta para mantenerla contenta hasta que un día, agotados de buscar malas noticias, los dueños de la casa deciden suministrar a Celestina buenas noticias inventadas hasta hacerla morir de angustia. Así, el espíritu maligno de la criada es superado por el sadismo con el que la hacen sufrir quienes antes se esforzaban por complacerla.

Numerosos cuentos ofrecen una suerte de bestiario humano en el que la animalización y la degradación son ingredientes importantes. “La peluca”, “Malva”, “El sótano”, “Okno, el esclavo”, entre otros cuentos, muestran ejemplos de animalización de los personajes. El canibalismo que aparece, por ejemplo, en “La peluca”, donde el personaje masculino devora a una de sus amantes, es metáfora de la voracidad humana. “La peluca” trata de la pasión fetichista de un hombre por la cabellera postiza de una mujer. El relato tiene forma de carta escrita por la narradora a su novio; ésta le acusa de haberse dejado seducir por la peluca de Herminia, una mujer con la que realizaban intercambio de idiomas. Un día, Herminia comienza a comportarse de modo similar a un animal: trepaba a los árboles, caminaba a cuatro patas y comía

²⁶⁵ Mario Lancelloti y Eugenio Guasta, art. cit., págs. 62-66.

como los perros. La metamorfosis no parece sorprender a la narradora, que dice haberse sentido fastidiada y la califica de cambio de modales para llamar la atención o parecer graciosa. El hombre se va a vivir con ella a las sierras de la provincia de Tucumán; cuando la narradora vuelve a verle, éste confiesa de modo natural que ha devorado a Herminia. A pesar de esta confesión, la mujer convive con el caníbal hasta que empieza a sentir miedo. Las últimas líneas del relato son un tanto enigmáticas porque la mujer manifiesta cierta comprensión ante la antropofagia de su novio: “Los hombres se comen los unos a los otros, como los animales: que lo hagas de un modo físico y real, no te volverá más culpable ante mis ojos, pero sí ante el mundo, que registrará el hecho en los diarios como un nuevo caso de canibalismo” (pág. 401). El texto contiene elementos fantásticos y grotescos cercanos al absurdo que se sitúan al mismo nivel porque la narradora no muestra estupor ni ante la metamorfosis ni ante el canibalismo.

Lo grotesco y lo absurdo proporcionan mayor ambigüedad a los textos porque el mundo descrito es incoherente y contradictorio. Ambos conceptos son cercanos, pero lo absurdo tiene una raíz literaria diferente y más moderna. El teatro del absurdo es introducido en Argentina por la revista *Sur*, que publica artículos y traducciones de Albert Camus, Antonin Artaud, Ionesco y otros vanguardistas. Silvina Ocampo recoge las influencias de la literatura del absurdo y las funde con la tradición de lo grotesco y de lo fantástico. El absurdo se obtiene mediante técnicas de inversión, la caricatura, y figuras retóricas como la hipérbole y el oxímoron. Así, la realidad se distorsiona transformando los estereotipos. Son numerosos los ejemplos de conductas extremas y de obediencia ciega al estereotipo que conducen a obsesiones absurdas.

En este contexto, es necesario incorporar la muerte como uno de los temas principales. La muerte está oculta tras las máscaras y tras el proceso carnavalesco de deformación. La muerte aparece de formas muy diversas, en ocasiones, se convierte en algo ridículo, otras veces, presenta su cara más

grave y seria. En la entrevista llevada a cabo por Danubio Torres Fierro, Silvina Ocampo se refiere a la muerte como algo inevitable por estar siempre agazapada en esa realidad de cuya observación parten sus textos:

La muerte ocupa en mis escritos lo que la muerte ocupa en la vida de los hombres, es inútil que trate de evitarla. Siempre espera en algún sitio de mis relatos. Para evitarla hice vivir a los protagonistas en el tiempo al revés: empezar la vida desde la muerte y morir en el nacimiento pues en el momento culminante, cuando creo evitarla, aparece con algún veneno o con un arma o con alguna treta. Me preocupa como me preocupa Dios desde que existe mi memoria.²⁶⁶

La muerte de los personajes es un tema recurrente y es también una estrategia narrativa que permite al texto ofrecer múltiples niveles de realidad. La muerte es umbral de acceso a un nuevo estado de existencia como en el caso de “Keif”; en “La sinfonía” la muerte y resurrección ofrece a la protagonista una visión más certera del mundo.

Lo grotesco y lo absurdo son lo contrario de la razón y, por tanto, desembocan en el irracionalismo, que es un rasgo característico de la narrativa ocampiana. El mundo es un universo en pleno derrumbe en el que reina la más completa arbitrariedad. Es constante el cuestionamiento de las categorías racionales; los cuentos presentan una constante imposibilidad de distinguir la información relevante de la información absurda. La audacia y la originalidad exploran los límites de la comunicación, sobre todo, en los dos últimos libros de cuentos. Además, la incomunicación y las dificultades que suceden en las relaciones interpersonales son exploradas.

El extrañamiento provoca el escándalo de la razón; muchos cuentos están enmarcados en el surrealismo y el existencialismo. Ocampo utiliza el lenguaje de manera impresionista en cuentos de marcado carácter onírico. Una

²⁶⁶ Danubio Torres Fierro: “Correspondencia con Silvina Ocampo. Una entrevista que no osa decir su nombre”, art. cit., pág. 60.

atmósfera proclive a lo irracional, al sueño y a las intuiciones enmarca numerosos textos. Además, el subjetivismo tan característico de *Viaje olvidado* y la tendencia a recrearse en los gestos, las miradas y los silencios propios de la intimidad está también presente en los otros libros. El terror de procedencia onírica aparece, por ejemplo, en “La cabeza pegada al vidrio”; la locura está presente en “La familia de Linio Milagro” y “Diorama”.

Ocampo recurre a la tradición cultural ajena a la razón y basada en potencias oscuras.²⁶⁷ Se sirve de los símbolos referentes a impulsos reprimidos por la cultura occidental que forman un sustrato ritual previo al racionalismo. Así, por ejemplo, el personaje de Winifred en “La Furia” es comparada con una de las furias; las niñas sordomudas de “La creación” parecen Erinias; las Euménides aparecen como personajes en *Los traidores*.

5. 6. La fantasía en los cuentos de Silvina Ocampo

Silvina Ocampo se aparta de lo fantástico intelectual propio de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y sus cuentos se relacionan más con lo fantástico psicológico. Debido a esta vertiente psicológica y a la fantasía en lo cotidiano se la ha vinculado con Julio Cortázar. Este último establece esta correlación en un artículo en el que enumera algunas de las tendencias de lo fantástico rioplatense:

Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente “gótico” es con frecuencia perceptible. Algunos célebres relatos de Leopoldo Lugones, las atroces pesadillas de Horacio Quiroga, lo fantástico mental de Jorge

²⁶⁷ Teodosio Fernández: “Horror y fantasía: los relatos de Silvina Ocampo”, Guadalupe Fernández Ariza (coord.): *Literatura hispanoamericana del Siglo XX. Imaginación y fantasía*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, pág. 201.

Luis Borges, los artificios a veces irónicos de Adolfo Bioy Casares, la extrañeza en lo cotidiano de Silvina Ocampo y del que esto escribe, y, *last but not least*, el universo surreal de Felisberto Hernández, son algunos ejemplos suficientemente conocidos por los amantes de esta literatura, quizá la única, dicho sea de paso, que admite ser calificada de escapista *strictu sensu* y sin intención peyorativa.²⁶⁸

Ahora bien, en los cuentos de Julio Cortázar lo insólito irrumpe bruscamente en lo cotidiano; mientras que en las narraciones de Silvina Ocampo lo excepcional o lo extraño nace de lo cotidiano, emana de la realidad creada o descrita en las historias. La fantasía se acompaña de realidad y las descripciones tienen la finalidad de crear ambientes reconocibles y personajes con los cuales el lector puede incluso identificarse. De hecho, el ambiente pequeño burgués aparece como el escenario más apto para las narraciones, retratado con minuciosidad y distancia. Pero pronto aparece la negación de la verosimilitud y la fisura entre lo natural y lo anormal que permite atisbar dimensiones ocultas. Según Diana París, lo fantástico ya no es lo desconocido como algo sobrenatural sino que se postula como una nueva realidad a partir de la cual se establece el juego de la escritura y la lectura.²⁶⁹ Si tomamos como ejemplo los objetos, podemos afirmar que ayudan a crear un ambiente de normalidad, hasta que se cubren de elementos extraños y cobran poderes sobre los personajes, como en “El vestido de terciopelo”, “Las vestiduras peligrosas”, “El sombrero metamórfico”, “Los objetos”, “Los libros voladores” o “Del color de los vidrios”.

Lo fantástico y lo extraño surgen de la realidad porque la autora se acerca al mundo con la misma actitud con la que el antropólogo examina cualquier entramado de símbolos culturales con los que no está familiarizado: el extrañamiento. La autora se aleja de la realidad, bien adoptando la postura

²⁶⁸ Julio Cortázar: “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Obra crítica / 3*, Alfaguara, Madrid, 1994, pág. 79.

²⁶⁹ Diana París: “El diario íntimo en clave *fantasy*”, *Dossier Silvina Ocampo, Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 622, abril de 2002, págs. 49-54.

del creador de esperpentos descrita por Valle-Inclán, bien explotando la ingenuidad del curioso investigador. La misma autora afirma encontrar extraordinaria la realidad observada con una mirada sorprendida:

Es cierto que la realidad cotidiana es más extraña que la ficción para mí y por eso me parece nimia en mis relatos; yo la veo extraordinaria. Paso una mirada sorprendida por el mundo y ella me revela su intensidad y viceversa, según los casos. Para indagar el mundo empleo el diálogo con gente primaria que es la que más me interesa. No vacilo en preferir el diálogo con un obrero o un campesino al diálogo con una intelectual o un hombre refinado.²⁷⁰

Además, la literatura fantástica es esencialmente transgresora porque está siempre relacionada con el posicionamiento adoptado frente al mundo vivido. Rosemary Jackson, en su obra *Fantasy. The literature of subversion*, destaca la importancia de la subversión sociopolítica de la literatura fantástica. Por ello, se aparta de la teoría de Todorov, que no atiende a las implicaciones históricas y sociales; además, considera que lo fantástico emerge de deseos inconscientes y tiene en cuenta el psicoanálisis freudiano para su análisis. Las tendencias inconscientes se muestran en la literatura fantástica junto con los condicionamientos del contexto sociopolítico; así, la obra de esta autora se basa en el presupuesto de que la literatura fantástica no es libre:

Como cualquier otro texto, la literatura fantástica se produce dentro de un contexto que lo determina. Aunque pueda luchar contra los límites de este contexto y a menudo esté articulado por esta oposición, no puede entenderse fuera de él. Las formas que toma un texto fantástico concreto se determinan por el número de fuerzas que se cruzan e interactúan de diferentes maneras en cada trabajo individual. El reconocimiento de estas fuerzas implica situar a los autores en relación con su contexto histórico, social, económico, político y sexual, así como en la tradición literaria fantástica, y hace imposible que se acepte una

²⁷⁰ Danubio Torres Fierro: "Correspondencia con Silvina Ocampo. Una entrevista que no osa decir su nombre", art. cit., pág. 60.

lectura de este tipo de literatura que la sitúe misteriosamente fuera del tiempo.²⁷¹

Ahora bien, la inclusión de la obra de Silvina Ocampo en los parámetros de la literatura fantástica ha suscitado múltiples dudas. En *Viaje olvidado*, por ejemplo, pocos cuentos pueden considerarse fantásticos; los límites de lo verosímil son rebasados sólo en algunas ocasiones. De igual modo, en *La Furia* o *Las invitadas* numerosas piezas se apartan de lo fantástico y muestran un realismo grotesco. Aunque, en realidad, la imaginación y la fantasía surcan toda su obra, otras vertientes son también igual de importantes. Pero es el ámbito de la fantasía el más propicio para la transgresión de pactos de lectura por ser el lugar de lo espurio. Sylvia Molloy se ocupa de este encasillamiento de Ocampo en la literatura fantástica y explica el elemento fantástico en sus cuentos como un elemento que pertenece a la economía del texto. Así, la autora recurre a lo sobrenatural para recalcar la situación del relato y para aportar entidad literaria. El elemento fantástico parece ser un elemento más de todos aquellos de los que Silvina Ocampo se sirve para articular su particular universo; esto es, un género literario más y un tipo de discurso que acentúa lo extraño de sus historias y la ilegalidad de su mundo.

Esta imaginación, más o menos truculenta, que la realidad incluye también en la obra de Silvina Ocampo lo fantástico. Significativamente se han situado a menudo sus cuentos dentro de ese género, a pesar de que la mayoría de ellos eluda lo sobrenatural: significativamente puesto que lo fantástico –la intrusión de lo que llamamos, con cierta superficialidad, fantástico– es cifra por excelencia de lo distinto, de lo seguro por inexplicable.

En ninguno de los relatos de Silvina Ocampo puede señalarse claramente la intrusión de lo sobrenatural en el mundo aceptado. Tampoco hay esa duda, esa suspensión de juicio del lector, que caracterizan los mejores ejemplos de la literatura fantástica, y quizá sea esa la mejor prueba de que

²⁷¹ Rosemary Jackson, op. cit., pág. 3.

lo fantástico se utiliza aquí para otros fines de los que habitualmente se atribuyen al género.²⁷²

El mundo detallado y trivial del orden burgués crea la ilusión de realidad, apuntalada por las manías de los personajes, la cursilería o la vulgaridad. En este universo familiar y trivial se encuentran signos de inquietud o elementos insólitos que destruyen ese espacio privado creado minuciosamente. Ahora bien, el mundo creado por la autora carece de convenciones y es absolutamente precario. La arbitrariedad es la única regla que siempre se cumple; de manera que el sentimiento de extrañeza se acentúa debido a la ausencia de pautas. Tras la ilusión falaz de realidad aparece la inconsistencia e inseguridad del mundo. La literatura fantástica se basa en el quiebro del mundo estable y conocido por un elemento sobrenatural que hace que se tambalee nuestra visión del mundo; pero en la narración fantástica de Ocampo este elemento no se instala en un mundo pautado, convencional y familiar sino que se encuentra inserto en un universo a priori extraño y siniestro. Por ello, creemos que lo fantástico, en la obra de Ocampo, funciona principalmente como un elemento que resalta el caos en el que se desarrollan sus cuentos y que acentúa la postulación de un orden distinto del real.

Lo fantástico en Silvina Ocampo se basa en la sospecha de que un orden oculto pone en peligro y cuestiona la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo. Fuerzas reprimidas surgen a través de las fisuras e intersticios de la razón; lo extraño aparece en la cotidianeidad como un elemento con el que los seres humanos conviven sin querer percibir pero que es evidente para aquellos con capacidades anómalas. Teodosio Fernández relaciona la literatura fantástica con la tradición cultural soterrada, primitiva, ritual y mítica, en pugna con el racionalismo:

Esta literatura trataba de acceder a una dimensión pre-lógica, capaz de conciliar lo que la cultura europea habría vuelto

²⁷² Sylvia Molloy: "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo", art. cit., págs. 245-246.

irreconciliable. Los relatos de Silvina Ocampo demuestran que esa búsqueda conjugaba convicciones diversas, casi siempre refrendadas por planteamientos antropológicos propios del momento: había que acercarse al sustrato primitivo y ritual de la cultura occidental, y también a la condición no racionalista de otras culturas; niños, locos, mujeres e indios resultarían particularmente eficaces para acceder a ese sustrato arcaico, que al aflorar, ajeno al orden o al desorden cotidianos, descubriría una extraña conjugación de belleza y horror. Quizá lo fantástico no hable tanto de las dimensiones oscuras del ser humano como de las convenciones culturales de una época concreta.²⁷³

Irene Bessièrre y Rosemary Jackson, entre otros, sostienen la importancia de tener en cuenta el arraigo cultural de la literatura fantástica. En primer lugar, el texto debe ser cotejado con los paradigmas propios del período histórico en el que está inserto; en segundo lugar, lo fantástico trata de poner en evidencia los límites de la razón humana y cuestionar la razón monológica. Además, la literatura fantástica es la expresión de la ambigüedad del escritor ante los fenómenos sociales y culturales de la modernidad. El desgarramiento espiritual se manifiesta en la expresión de los conflictos existenciales propios de este período. La literatura fantástica registra los parámetros y nociones que los seres humanos de un momento dado se forman del mundo que los rodea.

Siguiendo la reflexión basada en la represión y el soterramiento de una faceta del ser humano y de la tradición cultural, recogemos las palabras del ensayo de Sigmund Freud acerca de lo ominoso. La inquietante extrañeza es un término cercano a lo angustioso y espantable; todo aquello que es ominoso no es conocido ni familiar, pero todo lo que es insólito no es por ello espantoso. Por esto, Freud considera que lo extraño u ominoso procede de algo oculto y reprimido pero existente de la psique del ser humano:

Será oportuno enunciar aquí dos formulaciones en las cuales quisiera condensar lo esencial de nuestro pequeño estudio.

²⁷³ Teodosio Fernández: "Horror y fantasía: los relatos de Silvina Ocampo", Guadalupe Fernández Ariza (coord.), op. cit., pág. 202.

Ante todo: si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo efecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces diferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo. En segundo lugar, si ésta es realmente la esencia de lo siniestro, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo “*Heimlich*” a su contrario, lo “*Unheimlich*”, pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión.²⁷⁴

E.T.A. Hoffmann expresa en *El hombre de la arena* lo que parece una definición apropiada del efecto de lo ominoso en el ser humano, esto es, algo inefable que es a la vez maravilloso y terrible:

Y tú quisieras expresar cómo son estas imágenes que ves en tu interior con colores brillantes y sombras oscuras y no puedes encontrar palabras. Y desearías expresar con una sola palabra, que fuera como una descarga eléctrica, todo lo maravilloso, horrible, fantástico, espantoso. Pero esa palabra que apenas puedes decir, te parece incolora, helada, muerta.²⁷⁵

El ejemplo tomado de Hoffmann procede de la literatura fantástica más clásica y sirve para clarificar el aspecto de la represión en el inconsciente de algo oculto que puede aparecer en forma de angustia. Ahora bien, proponemos otro ejemplo tomado de un ámbito literario diferente, como puede ser una novela moderna que en ningún momento se aparta de la realidad y que no introduce ningún elemento sobrenatural:

²⁷⁴ Sigmund Freud: *Lo ominoso*, E. T. Hoffmann: *El hombre de la arena*, Torre de Viento, Barcelona, 2001, págs. 27-28.

²⁷⁵ E.T.A. Hoffmann: *El hombre de la arena*, op. cit., pág. 60.

Hay veces en que lo normal pasa a extraordinario así por las buenas y lo notamos sin saber cómo. De entre la sucesión no contabilizada de gestos, movimientos y vislumbres que van engrosando la masa amorfa de lo cotidiano, se separa de los demás uno de ellos, aparentemente insignificante, y salta como la nota discordante de un pentagrama, se queda resonando por el aire con zumbido de moscardón, qué pasa, ha habido una avería o esto significa el comienzo de algo nuevo, nos miramos las manos, las rodillas, qué es lo que se ha transformado, hacia dónde enfocar la atención, no sé. Y sobreviene el miedo o la parálisis.²⁷⁶

La novela de Carmen Martín Gaité, *Lo raro es vivir*, toma su título de las palabras de un personaje que describe un cuadro del *Trecento* italiano, influido por *La divina comedia*, en el que se interpreta un escenario absurdo que representa las dos caras de la moneda que son vivir y morir y la arbitrariedad que supone estar vivo. Las palabras de la protagonista reproducidas aquí muestran la sensación de extrañamiento que puede surgir de la realidad, del mero hecho de estar vivo y realizar los actos cotidianos y que puede aterrorizar a una persona de manera súbita. La obra de Silvina Ocampo muestra la inquietante extrañeza en diversos órdenes. A saber, el extrañamiento surge en ocasiones del discurso incoherente y procede de la imposibilidad de comprender el verdadero significado; surge de la intrusión de un elemento insólito que desbarata la visión coherente del mundo; o bien puede surgir de la conjunción del grotesco y el absurdo.

El elemento fantástico en la obra de Ocampo se aleja de los supuestos de Todorov. La incompatibilidad de los mundos, el ficticio o sobrenatural y el real, no es la base de lo fantástico aquí; puesto que la autora instala sus textos en un mundo caracterizado por la entropía en el que el desorden y la arbitrariedad anulan la oposición entre lo real y lo fantástico. Por ello, lo fantástico ocampiano es, más bien, un elemento que retroalimenta este mundo carente de normas en el que todo lo inesperado se puede asimilar. Ahora bien, Silvina Ocampo se inscribe en la poética de la incertidumbre junto con otros

²⁷⁶ Carmen Martín Gaité: *Lo raro es vivir*, Anagrama, Barcelona, 1996. pág. 9.

autores como José Bianco, por ser la ambigüedad una de sus líneas maestras, aunque la duda creada en el lector sea más bien desasosiego. La ambigüedad es uno de los ingredientes fundamentales en su narrativa; se trata de una cuestión temática y también de orden discursivo y literario. Esta ambigüedad presente en el texto procede de la dificultad de establecer un sentido unívoco a la modalidad del discurso, esto es, de la enunciación ambigua de algunos narradores. La incertidumbre es el efecto estilístico que aparece en el momento de la lectura e interpretación de los textos. Esta ambivalencia se provoca en el lector a partir de la incomodidad derivada del hecho de que es imposible adoptar una perspectiva única ante los hechos narrados. Esta imposibilidad se basa tanto en la inexistencia de un código moral como en la presencia de un discurso latente y oculto que el lector percibe. Así mismo, la tensión entre lo explícito y lo omitido, la personalidad diluida de los personajes, los juegos de identidad, y los constantes finales abiertos y desconcertantes conforman la ambigüedad esencial de los cuentos de Ocampo y contribuyen a generar la incertidumbre en el lector. Hay una constante presencia de secretos, otredades y desdoblamientos que configuran la indeterminación del texto. Además, existe ambigüedad en la relación de la autora con el lector, ya que tan pronto solicita su colaboración como parece intentar desviar y confundir a los receptores.

En esta línea argumental, la incertidumbre con respecto a la búsqueda de la identidad es otra vertiente de la ambigüedad ocampiana. En los cuentos de Silvina Ocampo el espejo es un elemento recurrente. Ahora bien, la autora desarrolla un juego especular diferente al concepto borgeano de lo infinito laberíntico: los espejos de Borges forman parte de sus especulaciones filosóficas, los de Ocampo expresan preocupaciones más psicológicas.²⁷⁷ Los espejos están relacionados con la búsqueda del yo y la formación de la personalidad; de hecho, Enrique Pezzoni destaca la búsqueda del propio yo en los cuentos ocampianos. Pero la obra de Ocampo rehúye la idea de

²⁷⁷ Patricia : Kingenberg: “Silvina Ocampo frente al espejo”, *Inti*, n° 40-41, otoño de 1994-primavera de 1995, págs. 271-286.

personalidad única; sus cuentos manifiestan el sujeto como algo múltiple. La contemplación no supone en todos los casos subjetividad; Ocampo rechaza el poder del espejo para construir una personalidad única o para definir la identidad.

Según Patricia Klingenberg, las obras tempranas de Ocampo parten de un concepto de la disociación entre la cara y la imagen especular como una especie de pesadilla o cuento de horror. Las caras irreconocibles en los espejos son un símbolo de locura, como puede apreciarse en “La cabeza pegada al vidrio”. En este cuento, un narrador heterodiegético cuenta la historia de Mlle. Dargère, una mujer que tiene a su cargo una colonia de niños deficientes mentales y que vive atemorizada por la aparición tras las ventanas y en el espejo de la cabeza en llamas de un hombre. En “La vida clandestina”, el personaje declara que ni su voz en el eco ni su imagen en los espejos corresponden con su verdadero ser; se trata de un ejemplo extremo de disociación entre cuerpo e imagen. El narrador protagonista es perseguido por una extraña voz y una imagen en los espejos que le impide ser feliz con su novia Magdalena y tener una vida normal:

Desde niño le había gustado la música. Tocó el clarinete en una orquesta. Pero vio la imagen reflejada en el bronce convexo del instrumento. Abandonó la orquesta. Trabajó en una fábrica de cuchillos: la vio en las hojas de los cuchillos. Trabajó en un taller mecánico, donde el eco, atesorando aquella voz, se agazapaba en los huecos del galpón... Con la esperanza de ser libre y de amar sin infidelidades a Magdalena, se fue a vivir al desierto. Rendido, se acostó a dormir. Luego vio su impronta en la arena, que no guardaba relación alguna con su cuerpo; le dibujó ojos y boca, y le modeló una reja, donde susurró el final de esta historia, que nadie sabrá (pág. 399).

El cuento rechaza la idea del poder del espejo para construir y reflejar una personalidad unida; al mismo tiempo, problematiza los recursos de la narratividad, ya que se niega la conclusión y la trama, y el personaje principal

no ocupa el espacio central del argumento.²⁷⁸ La cuestión de la imagen reflejada es sometida por Ocampo a una fuerte crítica; la preocupación por la imagen y la aprobación social genera desgracias para los personajes femeninos. En otros cuentos, como “El mar” y “El vestido verde aceituna”, se rebela contra la identidad simbolizada por el espejo de manera sutil. Los espejos sirven también para poetizar y estilizar la realidad, como las fotografías o las obras de arte; de las imágenes reflejadas surge el recuerdo o la imaginación.

Así pues, los relatos desarrollan una serie de estudios de la identidad formada por medio del desdoblamiento especular o la duplicación fantástica. Se rechaza el parámetro del personaje como centro del argumento; la identidad personal es sólo una máscara temporal susceptible de muchos cambios y de hacerse pedazos. Su cuestionamiento se centra en la multiplicidad de la personalidad. La última obra de la autora vuelve al tema del espejo y se enfrenta directamente a él. “Cornelia frente al espejo” es un ensayo acerca de la imagen especular y del fracaso de la personalidad. Se reconoce la imposibilidad de prescindir por completo de la imagen especular. “La imagen reflejada es una metáfora de la represión de la subjetividad: es una imagen falsa pero necesaria”²⁷⁹. El rostro es una máscara necesaria para existir para nosotros mismos y para los demás; es necesario asumir una identidad aunque siempre estemos dispuestos a modificarla cuando reconocemos lo provisional de nuestras identidades.

Ahora bien, la incertidumbre como efecto fantástico genera el cuestionamiento de los límites de lo real y desestabiliza la visión monológica del mundo; pero encontramos en Silvina Ocampo no un cuestionamiento sino una completa disolución del orden real. Lo fantástico es esencialmente

²⁷⁸ *Ibidem*, pág. 275.

²⁷⁹ *Ibidem*, pág. 284.

subversivo en la narrativa ocampiana, por lo que el análisis de Rosemary Jackson es de utilidad en este punto:

Lo fantástico moderno, la forma de fantasía literaria dentro de la cultura secularizada generada por el capitalismo, es una literatura subversiva. Existe junto a lo real y a cada lado del eje cultural dominante, como una presencia muda o otro imaginario silenciado. Estructural y semánticamente, lo fantástico apunta hacia la disolución de un orden percibido como opresivo o insuficiente. [...] Al tratar de transformar las relaciones entre lo imaginario y lo simbólico, la fantasía socava lo real, revela su ausencia, su “gran Otro”, lo mudo y lo invisible. Como escribe Todorov, “lo fantástico nos permite cruzar ciertas fronteras que son inaccesibles mientras no recurramos a ello”.²⁸⁰

Silvina Ocampo se sirve de todos los géneros y estilos que propician la subversión y la transgresión junto con lo fantástico; así, lo grotesco, lo absurdo, la parodia intertextual y el humor actúan simultáneamente enfocados al mismo fin. El irracionalismo que tiene su origen en el existencialismo y el surrealismo es reconocible en la obra fantástica de Silvina Ocampo y en la de otros autores contemporáneos con los que la autora ha sido vinculada en numerosas ocasiones, tales como Julio Cortázar, Juan Rodolfo Wilcock o Virgilio Piñera. Así lo afirma Teodosio Fernández y añade, además, que esta propuesta se aleja de los supuestos de lo fantástico en Jorge Luis Borges:

La manera de entender lo fantástico tiene en Wilcock, en Cortázar y Piñera raíces reconocibles: es indudable su relación con ese surrealismo que tras la segunda guerra mundial enriqueció su búsqueda con las inquietudes existencialistas propias de la época, sumándolas a una propuesta que en sí misma ya ostentaba una orientación decididamente irracionalista. *La furia y otros cuentos*, *Las invitadas* y *Los días de la noche* conforman una propuesta del mismo signo, en muchos aspectos rebelde a los planteamientos que Borges había defendido.²⁸¹

²⁸⁰ Rosemary Jackson, op. cit., pág. 180.

²⁸¹ Teodosio Fernández: “Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo”, *Anales de Literatura Española*, ° 16, 2003, pág. 226.

La fantasía metafísica de Borges basada en la elaboración de tramas artificiales de gran rigor constructivo exige la aplicación de la racionalidad filosófica. Los cuentos de Borges y de Bioy Casares se insertan en el género que ellos mismos pretenden instaurar trazando un arquetipo narrativo similar al desarrollado con la novela policial y el planteado por la *Antología de la literatura fantástica*. Silvina Ocampo elige apartarse de esta opción literaria por su acercamiento a la realidad psicológica. La raíz irracionalista de los cuentos de Ocampo constituye la principal diferencia entre su obra y la de sus compañeros, así como es el nexo de unión entre su obra y la de otros autores. La autora incide también en la especificidad y la autonomía de la literatura; pero su alejamiento de la realidad no es tanto la creación de un mundo ficcional autónomo como la transformación de lo real en un orden diferente ajeno al sancionado como racional.

Enrique Pezzoni, en su artículo “Silvina Ocampo: La nostalgia del orden”, que sirve de prólogo a una edición de *La Furia*, aporta ideas muy acertadas sobre sus cuentos. El sentido global es imposible de atrapar; los relatos quieren abarcarlo todo y, por tanto, no es posible aplicar una lectura basada en símbolos cargados de significados estables. Por el contrario, se insinúan múltiples sentidos que se resisten a una interpretación unívoca. La única norma real es aquella que emana del propio texto: una constante permanencia en la ilegalidad que obliga al lector a renunciar a todo pacto de lectura preconcebido:

Los cuentos de Silvina Ocampo subyugan y desarmen al lector: lo hacen verse una y otra vez desprevenido ante unos textos irresistibles y anómalos, instalados en una suerte de ilegalidad que les permite remitirse a varios referentes posibles y a la vez negarse a todos ellos. Irreductibles, las historias de Silvina Ocampo incitan a una empresa de redescubrimiento que sólo podrá iniciar un lector ya de antemano y deliberadamente desprevenido, olvidado de rótulos y pactos de lectura consabidos. Aquí es preciso renunciar a todo intento de interpretación que se aparte de la superficie del texto y aspire a algo que esté fuera de ella: un

sentido único, preciso, aleccionador, garantizado por una verdad totalizadora y por el prestigio de un trascendentalismo solemne.²⁸²

Viaje olvidado es un libro precursor que sienta algunas de las bases de su obra posterior pero es un conjunto de ensayos que posteriormente adoptarán formas más meditadas. *Autobiografía de Irene* está orientado a la fantasía filosófica y es la obra más cercana a la práctica literaria proyectada por el grupo de *Sur* en los años posteriores a la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*. La perfección y la complejidad formales de los textos y la intrincada unión de unos textos con otros, así como el tratamiento de los temas vinculan los cinco cuentos con las obras de Borges, Bioy y Bianco. A partir de *La furia y otros cuentos*, la autora emprende su obra más personal y lograda. En este libro y en *Las invitadas* y *Los días de la noche* abundan los cuentos de corte fantástico y los temas propios del género. Los dos últimos libros, *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo* contienen narraciones fantásticas, pero lo fantástico no es el elemento predominante. El tratamiento de lo fantástico en los dos últimos libros no parece ser un fin en sí mismo sino más bien un artificio literario más relacionado con la intertextualidad, la autorreferencialidad y la creación de un discurso que genera un nuevo orden en la realidad.

La realidad es por naturaleza analógica y el uso de un código digital como el lenguaje genera huecos, vacíos y espacios en los que la representación no puede ser exacta. El intento de acotar la realidad continua con unidades discretas resulta en ocasiones frustrante ya que hay ámbitos complicados de segmentar mediante el lenguaje. La narrativa de Silvina Ocampo, sobre todo en sus dos últimos libros, parece un intento de creación de un código literario de unidades continuas con el que poder abarcar los espacios ocultos y los vacíos propios de lo no expresado e implícito. Los elementos fantásticos y el discurso irracional desempeñan la labor de extender los límites realidad y de

²⁸² Enrique Pezzoni: “Silvina Ocampo: La nostalgia del orden”, art. cit., pág. 9.

verbalizar el ámbito de lo oculto. En esta labor, Silvina Ocampo cuenta con la comprensión y colaboración de lectores dispuestos a recrear la lengua como instrumento de indagación.

Entre los temas fantásticos recurrentes en los cuentos de Ocampo están los objetos mágicos, el tiempo alterado, las duplicaciones fantásticas, las metamorfosis, los poderes sobrenaturales, etcétera. Los objetos adquieren poderes sobre los personajes sin que éstos puedan evitarlo. Elementos de vestuario, libros o adornos producen cambios en la vida de las personas e incluso llegan a provocar la muerte. En “El vestido de terciopelo” y “Las vestiduras peligrosas”, las creaciones de las modistas constituyen los objetos mágicos que causan la muerte a las protagonistas; aunque en ambos casos caben otras interpretaciones más apegadas a lo real. En “Los objetos” y “Los libros voladores” encontramos ejemplos de la entrada de lo diabólico en las vidas de los protagonistas a través de la invasión de los objetos.

“Los objetos” presenta un narrador en tercera persona que adopta el punto de vista de una mujer llamada Camila Ersky; pero que a veces se muestra intrusivo, intercala comentarios en el relato y se dirige a los lectores: “Si no fuera tan patética, esta historia resultaría tediosa. Si no les parece patética, lectores, por lo menos es breve, y contarla me servirá de ejercicio” (pág. 226). Camila no concede demasiada importancia a los objetos y los considera reemplazables. El narrador expresa su opinión sobre la indiferencia de Camila hacia las cosas que va perdiendo: “Sospecho que su conformidad no era un signo de indiferencia y que presentía con cierto malestar que los objetos la despojarían un día de algo muy precioso de su juventud” (pág. 224). Los objetos que desaparecían volvían a ella de diversas maneras y Camila no se sorprende del acontecimiento sobrenatural. Cuando encuentra una pulsera de oro que le habían regalado a los veinte años se siente muy alegre y recuerda con nostalgia todos los objetos perdidos a lo largo de su vida; pero pronto experimenta una sensación de miedo ante la posibilidad de que aparezcan más objetos. Un día al llegar a su casa, ve todos los objetos alineados contra la

pared de su cuarto, se arrodilló para acariciarlos y nota que tienen caras. Las últimas líneas son desconcertantes y misteriosas: “A través de una suma de felicidades Camila Ersky había entrado, por fin, en el infierno” (pág. 226). Los objetos son diabólicos y vengativos y llevan a Camila hacia el infierno; por un lado, puede interpretarse este infierno como la pérdida de libertad o la ambición; por otro, puede leerse como la locura.

En “Los libros voladores” un narrador relata cómo desde su infancia los libros han invadido su casa y su vida. Al igual que en el relato anterior, los objetos, en este caso los libros, tienen un poder mágico que se apodera del espacio. En una ocasión, los libros se apilaron unos encima de otros para impedir el paso a unos ladrones. La familia se muda motivada por la falta de espacio y regala los volúmenes a una biblioteca; pero los mismos libros vuelven a acumularse. El narrador afirma que cuando tenía siete años podía oír hablar a los libros, unirse y conversar, incluso llega a imaginar que pueden copular. Un día, les oye moverse agitadamente y acordar un suicidio colectivo; los libros se arrojan por el balcón y el narrador dice ver cómo los libros volaban como extraños pájaros mientras en el suelo se esparcían los libros “que nadie supo escribir”. El relato describe la rebelión de los libros en un mundo en el que escribir “es más difícil que vivir”; además, en el último párrafo aparece la cultura audiovisual, que desplaza los libros de su antiguo lugar privilegiado: “Pero ahora existe la televisión. Nuestra casa se llenó de cassettes. ¡Es lo único que faltaba! Yo defiendo los libros hasta la muerte. Dejaré de ser chico, seré grande y llevaré bajo el brazo un libro. ¡Es tan decorativo! ¡Tan cómodo! Si alguien me pregunta ¿qué hacés?, contestó: Estoy leyendo. ¿Tenés los ojos bajo el brazo? Idiota” (pág. 273).

El cuento es una alegoría sobre los libros, la creación literaria en general y, sobre todo, su lugar en la sociedad con respecto a los parámetros de la cultura general. Marcia Spinoza-Vera establece una relación entre este

relato y “Carta a una señorita en París”, de Julio Cortázar.²⁸³ El narrador del relato de Cortázar vomita unos conejitos blancos que invaden su espacio hasta conducirlo al suicidio. Los conejitos han sido interpretados por la crítica como la representación de las creaciones del escritor que invaden su vida de forma agresiva y peligrosa. La diferencia entre el cuento de Julio Cortázar y “Los libros voladores” o “Del color de los vidrios”, de Silvina Ocampo, es que los protagonistas ocampianos toman la invasión con naturalidad y no son conducidos a la muerte ni a la desesperación.

De igual modo, “Del color de los vidrios” también presenta la acumulación de, en este caso, botellas de colores, que invaden la casa del narrador. En cualquier caso, las cosas que cobran poderes mágicos son objetos cotidianos a través de los cuales entra lo fantástico en las vidas de los personajes. “Del color de los vidrios” muestra el proceso de construcción de un relato; un narrador cuyo género no se especifica comienza diciendo que ha perdido un cuento titulado “El cuento de vidrio” e intenta recuperarlo: “Lo más terrible es sentir en nuestra vida, en la que todo parece repetirse, la incapacidad de volver a escribir un cuento que hemos perdido” (pág. 263). Un espacio tipográfico da paso a un cambio de narrador; un hombre que dice tener quince años y un aspecto envejecido cuenta cómo una multitud de botellas de vidrio de colores invade su espacio y su vida. La acumulación de botellas le produce, en principio, cierta incomodidad, aunque pronto descubre la belleza de esos objetos y decide conservarlos. Pero la invasión se hace insostenible y el narrador rompe los vidrios y se construye con ellos una casa donde crea una familia con hijos que tienen “ojos del color de los vidrios más preciosos”. La casa tiene una peculiaridad fantástica: se desplaza de un lugar a otro. El primer elemento fantástico aparece de manera abrupta en la vida del narrador: los objetos parecen cobrar vida e invaden la cotidianidad de los personajes; después, el narrador asume lo sobrenatural y lo convierte en parte amable de su vida. Graciela Tomassini propone que el cuento es una parábola del proceso

²⁸³ Marcia Espinoza-Vera, op. cit., pág. 137.

de producción textual; la metáfora de la casa construida con los vidrios puede leerse como una estética de la creación literaria en la que “el texto es un constructo intertextual”.²⁸⁴

Así mismo, son numerosos los relatos de anticipación, en los que los protagonistas adelantan hechos futuros y poseen el don de la clarividencia. En “El cuaderno” y “El goce y la penitencia” las protagonistas predicen o crean el rostro de sus futuros hijos. Los niños, las mujeres, y otros personajes marginales están más cerca de la magia o pueden percibirla mejor; por ello, son ellos quienes pueden tener premoniciones. La narradora protagonista de “El goce y la penitencia” es una mujer de la alta burguesía que acude al taller de un pintor para que éste realice un retrato de su hijo de cinco años. Podemos observar cómo ella se justifica antes de comenzar el relato: la obediencia es su disfraz; recurre a la manipulación de las palabras para crear ambigüedades. Cuenta con naturalidad que tuvo una relación erótica con el pintor y quedó embarazada; cuando el niño tuvo cinco años, era igual al retrato. El pintor nunca supo que había retratado inconscientemente a su futuro hijo y la narradora quedó con la duda de si la imagen formó a su futuro hijo o si el pintor había imaginado el rostro de su hijo. La narradora se sirve de la oposición y de los silencios para contar su historia de transgresión; el nuevo hijo es una venganza secreta contra el marido y lo que representa el matrimonio. Los miembros de la familia quedan así atrapados por la penitencia: el hijo mayor, condenado al olvido; la mujer sigue bajo el modelo de su marido; el marido tiene un hijo que no le pertenece. El cuento es una crítica sutil del matrimonio como institución en el que la autora expresa una mirada sobre la situación de opresión de las mujeres.²⁸⁵

²⁸⁴ Graciela Tomassini: *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, op. cit., pág. 118.

²⁸⁵ Claudia Hartfiel: “Silvina Ocampo: un secreto, una escritura, una mujer. Una hipótesis de lectura de *El goce y la penitencia*”, *Feminaria Literaria*, año XI, n° 17, julio de 2001, págs. 55-62.

Las protagonistas de “Autobiografía de Irene”, “La muñeca”, “La sibila”, “Los sueños de Leopoldina”, “Soñadora compulsiva”, entre otros, son clarividentes sin que ellas puedan evitarlo o servirse de sus poderes de manera voluntaria. La narradora de “Soñadora compulsiva” es una mujer joven que cuenta su historia y su formación como adivina en su infancia. La niña relata todas las cosas que soñó antes de vivir; los sueños premonitorios no son, para la protagonista, algo voluntario sino más bien una imposición del don sobrenatural. La adivinación es un medio de autoafirmación para la narradora hasta que empieza a soñar con su propia muerte a manos de Armino y sus premoniciones se convierten en pesadillas.

En “La sibila” un hombre narra después de morir su encuentro con Aurora, una niña pequeña que cambia su destino. El hombre comienza su narración contando algunas peripecias de su vida: su origen humilde, cómo quedó sordo a los dieciséis años, y otros hechos. Trabajaba en una farmacia y realizaba entregas a domicilio, así conoció la casa de Aníbal Celino, donde encontró por primera vez a Aurora, mientras curioseaba en su interior. Algún tiempo después el narrador decide entrar a robar en la lujosa casa de Aníbal Celino junto a otros hombres. Así se produce el encuentro definitivo entre el narrador y la misteriosa niña: “Hice girar el redondel de luz a mi alrededor y lo detuve sobre la escalera: en uno de los escalones estaba sentada Aurora. Creo que fue la primera vez en mi vida que me asusté: parecía una verdadera enana, porque llevaba puesto un camisón largo y el pelo recogido en la punta de la cabeza” (pág. 209). Como en el primer encuentro, Aurora vuelve a mencionar a un señor a quien está esperando para que la lleve junto a Clotilde Ifrán. Esta mujer es una costurera que cuidaba con frecuencia a Aurora cuando sus padres no estaban; Clotilde era adivina y le había leído las manos. Sus palabras antes de morir fueron: “El Señor vendrá a buscarme, también vendrá por ti: y entonces nos encontraremos en el cielo”. Aurora las había interpretado al pie de la letra y esperaba reunirse con la adivina. El narrador escucha sorprendido y permite que Aurora le eche las cartas; la niña predice su muerte cercana. El

narrador, aturdido, “como un borracho” se acerca a la puerta y se asoma: “Alguien hizo fuego; caí al suelo como un muerto y no supe nada más”.

La protagonista de “Los sueños de Leopoldina” es una mujer mayor que tiene el don de extraer objetos de sus sueños. Leopoldina tiene sueños modestos y cotidianos; por ello, cuando despierta tiene junto a ella objetos sin importancia como piedras, ramas o plumas. Sus hijas, Ludovica y Leonor, siempre le piden que saque de sus sueños objetos de valor y no le prestan importancia a la anciana. Un día, Leopoldina sueña que su perro Changuito había escrito su historia en unas páginas que les entrega a las hijas, pero como ellas no leen el relato del perro no se enteran de la existencia de los objetos de valor ambicionados y los pierden. El final del relato descubre a los lectores el verdadero narrador del cuento, el perro Changuito, que es arrollado por el viento junto a Leopoldina en una suerte de vendaval mítico:

Inmediatamente comenzó a soplar el viento Zonda. Para los cristianos se había anunciado siempre con anticipación, con un cielo muy limpio, con un sol desteñido y bien dibujadito, con un amenazador ruido de mar (que no conozco) a lo lejos. Pero esta vez llegó como un relámpago, barrió el piso del patio, amontonó hojas y ramas en los huecos de los cerros, degolló, entre las piedras, los animales, destruyó las mieses y en un remolino levantó en el aire a Leopoldina y a mí, su perro pila, llamado Changuito, que escribió esta historia en el penúltimo sueño de su patrona (pág. 257).

Es frecuente que el don sea inservible o incluso una fuente de dolor para quien lo posee. El niño Magush y Valentín Brumana, el protagonista de “La revelación”, son ejemplos de personajes marginales que están en contacto con la magia. Este personaje es un tonto que tiene el don de la adivinación. Todos se complacían en torturarlo y en reírse de él cuando decía que se casaría con una estrella. Valentín enferma y en su lecho de muerte ve una mujer que se acerca a él y que le proporciona un último momento de alegría. Los presentes se mofan y toman algunas fotografías; tiempo después, cuando el narrador las revela, puede comprobar que una mujer “cubierta de velos y de

escapularios, un poco vieja ya y con grandes ojos hambrientos” está junto a Valentín. Aunque el narrador llega a la conclusión de que la muerte fue a buscar al moribundo, la mujer de la fotografía resultó ser la conocida actriz Pola Negri.

“El diario de Porfiria Bernal” es un relato de gran complejidad constituido por dos partes diferenciadas con dos narradoras femeninas: la institutriz inglesa Miss Antonia Fielding y su alumna Porfiria Bernal. La primera es el relato de los hechos narrado por Antonia Fielding; la institutriz se declara “torpemente honesta” y dice que ha estado a punto de cometer un crimen. Un día, la institutriz le sugiere a la niña que escriba un diario como las niñas inglesas; Porfiria redacta su diario durante meses y le pide a Antonia que lo lea. Miss Fielding en principio se niega pero finalmente accede: “Me repugnaba la idea de leerlo, me parecía, vuelvo a repetir, que ese diario podía herirnos, que era una especie de vínculo secreto, un objeto clandestino, que me traería disgustos; pero Porfiria insistió tanto que no puede rehusarme por más tiempo” (pág. 460).

Antonia comienza a leer el diario en el mes de septiembre de mil novecientos treinta; el terror la invade cuando comprueba que la niña se ha adelantado un año en todos los hechos que relata, ya que el diario comienza el tres de enero de mil novecientos treinta y uno. Porfiria describe su vida con sus padres, su hermano y la institutriz, comenta las opiniones de Antonia hacia ella como si las hubiera adivinado, declara que ésta está secretamente enamorada de su hermano y que el hecho de que ella sepa este secreto despierta el odio de Antonia. Así mismo, también insinúa una posible relación adúltera entre su madre y un hombre que visita a menudo la casa. Porfiria dedica muchas líneas a Miss Antonia Fielding y describe los sentimientos que el diario puede despertar en la institutriz:

Miss Fielding me ve tal vez como a un demonio. Siente un horror profundo por mí y es porque empieza a comprender el

significado de este diario, donde tendrá que seguir ruborizándose, dócil, obedeciendo al destino que yo le infligiré, con un temor que no siento por nada ni por nadie.

[...]

Confieso que la inteligente, la dulce Porfiria, me pareció presa de algún demonio. Sentí ese día horror por ella, y a la noche, en la soledad de mi habitación, leí las páginas siguientes del diario (págs. 468-469).

La impresión de que la niña es un ser demoníaco es descrita por Porfiria en el diario y vivida por Miss Fielding cuando comprende en esos momentos que está leyendo su propio destino y que su existencia será decidida por la narradora del texto que está leyendo. Porfiria posee poderes sobrenaturales y una mente perversa; se sugiere también la posesión de la niña ya que, en una parte de su diario, Porfiria declara estar dirigida por una voz que le dicta las palabras que escribe:

9 de diciembre

Podría matar a Miss Fielding sin remordimiento. Si lloré por la muerte de remo no lloraría por la de ella, como ella no lloraría por la mía.

15 de diciembre

Es como si una voz me dictara las palabras de este diario: la oigo en la noche, en la oscuridad desesperada de mi cuarto.

Puedo ser cruel, pero esta voz lo puede infinitamente más que yo. Temo el desenlace, como lo temerá Miss Fielding (pág. 470).

La institutriz, angustiada y humillada, decide guardar silencio y ceder la palabra al diario que no puede evitar terminar de leer. En la última parte, Porfiria relata cómo Miss Fielding trata de asesinarla, presa de la locura; además, escribe que la institutriz se ha convertido en gato y que su destino será vagar por las calles de Buenos Aires:

26 de diciembre

Miss Fielding trató de matarme. No se lo diré a nadie. Ella cree que duermo. Por la ventana abierta veo la plaza de San Martín, donde florecen las primeras tumbergias. Brillan las palmas y el cielo de Buenos Aires se extiende hasta el río

amarillo. Estoy en cama. Me permiten tomar una taza de chocolate. Por la puerta entreabierta veo que Miss Fielding prepara el chocolate. Hierve la leche en un calentador. Ya no podrá traerme la taza. Se ha cubierto de pelos, se ha achicado, se ha escondido; por la ventana abierta, da un brinco y se detiene en la balaustrada del balcón. Luego da otro brinco y se aleja. Mi madre se alegrará de no tenerla más en la casa. Comía mucho, sabía todos los secretos de la casa. Me arañaba. Mi madre la temía aún más que yo. Ahora Miss Fielding es inofensiva y se perderá por las calles de Buenos Aires. Cuando la encuentre, si algún día la encuentro, le gritaré, para burlarme de ella: Mish Fielding, Mish Fielding” y ella se hará la desentendida, porque siempre fue una hipócrita, como los gatos (pág. 472).

La escritura constituye aquí un elemento fantástico y se presenta como un poder maléfico. Así mismo, aparecen otros elementos fantásticos como la clarividencia y la metamorfosis. El relato entraña cierta incertidumbre; puede dudarse de su veracidad ya que es la institutriz la que presenta el diario de Porfiria y puede interpretarse como la narración de una mujer con la mente perturbada. De hecho, en el texto hay una referencia a Henry James que puede llevar a los lectores a establecer un paralelismo con *Otra vuelta de tuerca*: “Estoy segura de que la vida de usted debe ser como una novela muy romántica, como las novelas de Henry James” (pág. 456).

La posesión y la relativización de la muerte o la aparición de personajes fallecidos es también frecuente: el protagonista de “La sibila” narra los hechos después de haber sido asesinado; Cristina, en “La casa de azúcar”, es poseída por el espíritu de Violeta; “Clotilde Ifrán” es una mujer muerta que regresa al mundo para coser el disfraz de una niña.

Por otro lado, otros relatos que no incluyen elementos exactamente fantásticos tampoco son en ningún caso realistas ya que tienen condición alegórica, como “El verdugo”, “El progreso de la ciencia” y “Las invitadas”. En general, Ocampo incluye múltiples aspectos esotéricos como la simbología de los colores y los números o juegos onomásticos, recurriendo al hermetismo

oriental y occidental.²⁸⁶ “El verdugo” trata el tema de la tortura; un emperador se dispone a celebrar un ajusticiamiento masivo de traidores para alegrar al pueblo con los gritos de dolor de los atormentados. El dictador muere de manera repentina y los “ciudadanos religiosos” suponen que los remordimientos han sido la causa de la muerte. La ironía proviene del uso de la palabra remordimientos; ya que el arrepentimiento no se debe a una cuestión humanitaria sino al hecho de no haberles cortado las lenguas a los torturados. Silvina Ocampo es un miembro de la derecha liberal que desconfía del vulgo y que desprecia las multitudes capaces de comportarse macabramente. La autora proyecta la represión hacia abajo: la tortura no es solamente la aberrante voluntad del dictador, es también un recurso para el jubileo de multitudes, una suerte de perversión plural para que el pueblo se entretenga como en el circo romano.²⁸⁷ El relato puede relacionarse, siguiendo esta referencia, con otros relatos que aluden al peronismo como *La fiesta del monstruo*, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

En la obra de Ocampo se producen metamorfosis y transformaciones de distinta índole. En “El bosque de Tarcos” se da la metamorfosis de una obra de arte; así mismo, las situaciones y los objetos sufren metamorfosis la generan cambios sustanciales en los personajes, tal es el caso de “El sombrero metamórfico”. Este relato insiste en la veracidad de la historia contada recurriendo a lugares y fechas concretos. Un narrador omnisciente cuenta que el sombrero fantástico hace que las personas que se lo ponen sufran transformaciones; el objeto apareció por primera vez en el sur de Inglaterra en casa de un señor a las ocho de la noche en el mes de marzo. Existen versiones diferentes sobre el sombrero metamórfico, éste desaparece y aparece en distintos lugares alterando la realidad y perturbando las mentes de quienes lo poseen. Algunas personas afirman que el sombrero posee cualidades curativas;

²⁸⁶ Ricardo Romero Rozas: “Aspectos esotéricos en *La Furia y otros relatos* de Silvina Ocampo”, VV.AA: *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, op. cit., págs. 309-318.

²⁸⁷Ernesto Goldar, op. cit., págs. 88-89.

otros creen que, sobre todo, es capaz de alterar el sexo de las personas. Finalmente, el sombrero es destruido y el narrador cuenta que cuando le arrancan el ala dio un imperceptible grito.

La creencia en la metempsicosis es un elemento que aparece en otros cuentos: Fedora, la protagonista de “Keif”, espera reencarnarse en un animal; en “Cartas confidenciales” y “La casa de azúcar” la transmigración de las almas es un elemento importante. En “Keif” la narración está a cargo de un sujeto cuyo género no se puede establecer y que cuenta cómo conoció a la protagonista, Fedora, cuando fue a comprarle un grabador que ofrecía a través del periódico. Fedora vivía en compañía de un tigre al que adoraba llamado Keif. La mujer explica que el nombre del tigre significa en árabe “saborear la existencia animal sin las molestias de la conversación, sin los desagrados de la memoria ni la vanidad del pensamiento”. Fedora le pide al narrador que cuide del tigre porque ella pretende suicidarse para renacer en el cuerpo de una amazona de circo o una domadora. Un día, Fedora desaparece en el mar y el narrador se instala en su casa y sugiere que quizá se haya apoderado de su cuerpo ya que su comportamiento se parece al de la mujer cada vez más. Cuatro años después aparece una niña de cuatro años con sus padres, trabajadores del circo Amazonia, que quieren comprar a Keif porque la pequeña ha quedado cautivada por el animal y seguramente sea amazona o domadora de fieras. La metamorfosis de Fedora se manifiesta como un deseo cumplido y como una posibilidad de acceder a la vida anhelada.

Del mismo modo, encontramos esta metamorfosis de hombre o mujer en animal en “Azabache”, “El diario de Porfiria Bernal”, “Isis” o “El rival”; mutaciones de objeto a animal, en “La sogá”; de hombre a planta, en “Sábanas de tierra” y “Hombres como enredaderas”; una mujer en un objeto, en “El automóvil”; cambios de estado de niño a adulto o anciano y viceversa, como en “Icera” y “Ulises”. “Sábanas de tierra” está narrado en tercera persona y es la historia de un jardinero que trabaja en el jardín de una familia acomodada y que sufre una extraña transformación en elemento de la naturaleza. El suceso

sobrenatural es aceptado con naturalidad; la metamorfosis es vivida por el hombre sin angustia ni sufrimiento mientras su mujer se resigna sin cuestionarse los hechos. “La sogá” refiere la metamorfosis de una cuerda por el convencimiento del niño Antoñito López, a quien le gustaba entretenerse con ella e incluso le puso de nombre Prímula. La sogá se va convirtiendo poco a poco en algo parecido a una víbora: “Tirándola con fuerza hacia adelante, la sogá se retorció y se volvió con la cabeza hacia atrás, con ímpetu, como dispuesta a morder. [...] La sogá parecía tranquila cuando dormía sobre la meda o en el suelo. Nadie la hubiera creído capaz de ahorcar a nadie” (págs. 57). Una tarde de diciembre, la sogá culmina su transformación adquiriendo características humanas y asesinando al niño atravesándole el pecho con la lengua.

En ocasiones la metamorfosis se insinúa como una posibilidad, junto a otras de carácter más realista, como en “Malva”, donde la metamorfosis es sospechada por un personaje pero no confirmada; o en “El automóvil”, donde el marido cree que su mujer se ha transformado en un coche pero los lectores pueden pensar que lo ha abandonado. “Malva” tiene como protagonista a una hermosa mujer de la burguesía argentina, casada y con hijos, que pierde la paciencia en diversos momentos hasta perder por completo el control sobre sí misma. En esos arranques de ira se muerde partes del cuerpo y se automutila hasta la muerte. La narradora termina el relato de modo que acentúa la incertidumbre; el cadáver ha desaparecido y era imposible que hubiera terminado de autodestruirse tan deprisa. Se insinúa una posible transformación en animal, de manera que la desaparición de Malva queda en suspenso: “No ha muerto, pensé, y esta sospecha me pareció más horrible que la certidumbre de su muerte”.

Las diferentes metamorfosis permiten a la autora transgredir los límites del cuerpo y plantear una nueva concepción del sujeto como ser múltiple. Así, los personajes se dispersan y se produce un desconcierto en el lector. Las transformaciones suponen, en la mayoría de los casos, el triunfo de la

imaginación, la fantasía como recurso escapista. En relación con lo femenino, la metamorfosis aparece como una estrategia de liberación, ya que abre las puertas a vidas diferentes con más libertad.

El doble es también una presencia constante en la obra de Ocampo. Al igual que la metamorfosis, el tratamiento del doble permite la presentación del sujeto múltiple. Ahora bien, no se trata de la dispersión del sujeto, sino de la multiplicidad intrínseca del ser humano. El doble sirve a la autora para enfrentar a un personaje con sus diferentes rostros; la personalidad se dinamita en voces diferentes y los temas que afectan al interior del ser humano son expresados a través de esta multiplicidad. Así, el tratamiento del doble y el de las máscaras contribuyen a fines similares. Los aspectos que inciden en la feminidad se problematizan mediante el doble y sus varias modalidades, como por ejemplo, los cuerpos desintegrados.

El tema del doble con distintos matices aparece en “La siesta en el cedro”, “Las dos casas de los Olivos”, “Autobiografía de Irene”, “El impostor”, “Nosotros”, “El vástago”, “La última tarde”, “La vida clandestina”, “La casa de azúcar”, “La cara en la palma”, “La lección de dibujo”, “Casi el reflejo de la otra”, “Cornelia frente al espejo”, entre otros. El tratamiento del doble de la primera etapa, sobre todo en “El impostor” y “Autobiografía de Irene” es el un tema fantástico que se desarrolla literariamente; en la última etapa es un recurso preestablecido al que se acude como artificio.

En “Las dos casas de los Olivos” se conjuga la oposición entre el mundo de los adultos y el mundo de los niños con la fractura entre clases sociales. En las barrancas de Olivos había una casa muy grande con un espacioso jardín y muchas personas de servicio en el que vivía una niña; en el bajo de las barrancas, otra niña habitaba junto a su familia. Las muchachas reniegan de sus casas y de sus orígenes y van pareciéndose más la una a la otra hasta que deciden intercambiarse. “Pero los Ángeles Guardianes dormían la siesta a la hora de las confidencias y seguían ignorando todo”. Las niñas, sin

sus respectivos ángeles, mueren y se reúnen en el cielo, donde no hay diferencias entre ellas. “No había casas ni grandes ni pequeñas, ni de lata ni de ladrillos; el cielo era un gran cuarto azul sembrado de frambuesas y de otras frutas” (pág. 40).

“Autobiografía de Irene” propone un laberinto irresoluble; la conciencia de la protagonista se orienta desde la esperanza hasta el recuerdo y no al revés, como sería propio de un ser normal. El recuerdo del porvenir resulta tan melancólico como lo sería el del pasado, pero aún más descorazonador por su ineludibilidad.²⁸⁸ El texto es el relato narrado por la protagonista, Irene Andrade, de los que ella cree que serán sus últimos momentos de vida. Irene dice que escribe empujada por el temor a no morir, para poder leerla si siguiera viviendo. Su maldición es no poder almacenar recuerdos; vive olvidando todos los hechos según ocurren. El texto es la expresión de una paradoja, ya que Irene tiene la capacidad de anticipar el futuro, sus recuerdos son adivinatorios y todos sus presagios son el anticipo de un doloroso olvido. En un principio, Irene cree que tiene poder para actuar sobre el futuro, pero después se da cuenta de que su don no es poder sino desgracia:

Mis previsiones eran involuntarias. No era difícil reconocerlas; se presentaban acompañadas de ciertos signos inconfundibles, siempre los mismos: una brisa leve, una brumosa cortina, una música que no puedo cantar, una puerta de madera labrada, una frialdad en las manos, una pequeña estatua de bronce en un remoto jardín. Era inútil que tratara de evitar estas imágenes: en las heladas regiones del porvenir la realidad es imperiosa (pág. 159).

La narradora tiene la esperanza de que los instantes previos a la muerte presagiada le devuelvan sus recuerdos perdidos. Una tarde de enero, cuando Irene está sentada en un banco, una mujer se le acerca y le comunica su deseo de escribir su vida. Irene ya sabe que lo hará porque ha visto su destino. El

²⁸⁸ Eduardo González Lanuza: “Silvina Ocampo: *Autobiografía de Irene*”, *Sur*, nº 175, mayo de 1949, págs. 56-58.

relato termina enlazando con el principio, con las primeras palabras del relato de la vida de Irene. La estructura circular supone una alteración más del tiempo, al instaurar la posibilidad de un eterno comienzo, así como también una metáfora del infinito.

“El impostor” es una novela corta en la que aparecen varios elementos fantásticos como el tema del doble, la confusión entre los sueños y la realidad y las presencias fantasmales. El relato está compuesto por dos partes: la primera es el diario escrito por Luis Maidana y la segunda es un documento de estilo policial escrito por Rómulo Sagasta, que pone en duda la veracidad de la primera parte. El cuaderno de Maidana es el relato de las aventuras de su viaje a la estancia de Los Cisnes en Cacharí; un buen amigo de su padre, el señor Heredia, le ha encargado la misión de vivir con su hijo Armando una temporada y averiguar los motivos por los que se ha encerrado en el campo y no quiere volver a la ciudad con su familia. Heredia cuenta que el médico le había pedido que anotara sus sueños en un cuaderno que le entregó con tapas de cuero azul, algo que no puede hacer porque nunca tiene sueños. Maidana, por el contrario, tiene sueños premonitorios que a veces no puede distinguir de la realidad, sueños en los que se transforma en otra persona y ve lugares y objetos que no puede vincular con la realidad.

Heredia anuncia la visita de un amigo de su padre el veintiocho de enero y asocia esa visita a un crimen que va a cometer. El relato está lleno de misterios y ambigüedades, como por ejemplo la existencia de María Grismondi. Maidana se entera en el pueblo de que la muchacha murió cuatro años atrás y empieza a sospechar que Armando está perturbado y decide comunicárselo al señor Heredia. Maidana relata un encuentro con una mujer a la que llama María en una habitación a la que ha entrado por una ventana. El episodio parece ser un sueño premonitorio, que anuncia la confesión que le hará Heredia poco después. Se sugiere que Armando pudo violar y asesinar a María un día, cuatro años atrás, en el que se introdujo en su cuarto a

escondidas y forcejeó con ella hasta el amanecer. Al día siguiente anunciaron la muerte de la chica pero Armando nunca quiso aceptar su desaparición:

Durante unos días pensé que yo la había matado; luego pensé que la habían matado las personas que la creyeron muerta. Comprendí que nuestra vida depende de un número determinado de personas que nos ven como seres vivos. Si esas personas nos imaginan muertos, morimos. Por eso no le perdono que usted haya dicho que María Grismondi está muerta (pág. 136).

Estas palabras de Armando pueden relacionarse con el cuento “Epitafio romano” en el que Flavia está muerta porque todos creen que lo está y así lo afirman los epitafios escritos en su memoria. El poder de la palabra puede decidir la vida de las personas. La primera parte del relato termina cuando Heredia descubre la carta que Maidana pretende enviar a su padre. Armando se enfurece y amenaza con matarlo con un revólver; las últimas palabras del diario indican que Luis está preparando su huida.

El segundo narrador es Rómulo Sagasta, un amigo de la familia Heredia; se trata de la visita anunciada por Armando anteriormente. El texto de Sagasta empieza en el momento en el que éste ha terminado de leer el cuaderno de Maidana y se siente en la necesidad de agregarle un final. Sagasta llega a la estancia el 28 de enero y se encuentra con la trágica noticia de la muerte de Armando, quien se ha quitado la vida con un revólver. Examina el lugar donde todo había ocurrido y cree ver rastros de una lucha. Después del entierro, el señor Heredia le entrega a Sagasta un cuaderno con las tapas azules que lleva el título de *Mis sueños*. La lectura del texto aterra a Sagasta porque se ve incapaz de hallar solución al problema. El señor Heredia dice no conocer a nadie con el nombre de Luis Maidana y, además, constata que la letra es la de su hijo Armando. La conclusión a la que llegan es que Maidana es un producto de la imaginación de Armando; pero son muchos los interrogantes abiertos por el descubrimiento:

¿Por qué, suponiendo que esos relatos fueran sueños, Armando fingía ser otro personaje? ¿Fingía o realmente soñaba que era otro, y se veía desde afuera? ¿Lo obsesionaba la idea de no tener sueños, como lo dice en una de las páginas del cuaderno? ¿Se sentía como un fantasma, se sentía como una hoja en blanco? ¿La obsesión fue tan poderosa que Armando terminó por inventar sus sueños? (pág. 142)

El desdoblamiento de personalidad permite a Armando Heredia ser otra persona más normal; por un lado, el deseo de subversión de la autoridad paterna lo lleva a aislarse de la sociedad; por otro, crea mediante el doble un hijo perfecto para luego matarlo: “Armando Heredia, al suicidarse, ¿creyó matar a Luis Maidana, como creyó matar en su infancia a un personaje imaginario? ¿En vez de tinta roja empleó su propia sangre para jugar con su enemigo? ¿Quiso, odió, asesinó a un ser imaginario?” (pág. 142).

La narración presenta ambigüedades que impiden que la incertidumbre fantástica pueda ser del todo resuelta. Sagasta manifiesta un profundo malestar, no encuentra solución a la historia porque la muerte se llevó a la víctima y al asesino. Las palabras del narrador provocan en el lector nuevas dudas y mantienen la incertidumbre:

A veces pienso que en un sueño he leído y he meditado este cuaderno, y que la locura de Heredia no me es ajena.

No hay distinción en la faz de nuestras experiencias; algunas son vívidas, otras opacas; algunas agradables, otras son una agonía para el recuerdo; pero no hay cómo saber cuáles fueron sueños y cuáles realidad (pág. 143).

En “La lección de dibujo”, la narradora, Ana Vlis, cuenta que una noche la despiertan unos ruidos insólitos que venían de la sala, se dispone a inspeccionar la casa y encuentra a una niña dibujando tranquilamente. La aparición se presenta como un acontecimiento sobrenatural ya que la niña parece ser su yo más joven; el yo infantil parece ser más sabio y le da lecciones a la mujer sobre el dibujo. La conversación aborda la experiencia

negativa de la narradora con la pintura, afición que tuvo que abandonar porque no encontró el modo de hacerlo de manera satisfactoria. Las intervenciones de la niña y de la mujer se suceden de manera que resulta difícil distinguir las. La mujer descubre el amor y la ternura que le inspira su versión infantil, mientras que la niña comenta que nunca conoció a la mujer adulta y por ello nunca pudo amarla. Silvina Ocampo ha reflexionado en muchas ocasiones sobre la impronta de la infancia en nuestras vidas y sobre la relación que establecemos los seres humanos con nuestros recuerdos infantiles:

Podré olvidar muchas experiencias de la vida, pero no las de la infancia. Siempre recuerdo aquel verso que dice: ¡Oh, infancia! ¡Oh, amiga! Y lo que importa en él es lo que no se dice. Nuestra infancia es ciertamente nuestra amiga, pero nosotros no fuimos amigos de nuestra infancia porque entonces no existíamos como somos ahora. Aquel ser desvalido que fuimos a veces nos conmueve porque nadie pudo comprenderlo del todo, salvo nosotros... que todavía no estábamos a su lado.²⁸⁹

Este relato guarda similitud con “Borges y yo” en el que Jorge Luis Borges relata un encuentro con un joven en un parque que resulta ser un desdoblamiento de sí mismo con menos años.

“Casi el reflejo de la otra” está narrado por un hombre que dice haber visto a las protagonistas de la historia en la pantalla de la televisión. La narración es ambigua porque el hombre habla de una mujer que sufre un desdoblamiento de personalidad pero no lo expresa de manera explícita:

La llamaban Lila Violeta, de modo que, al llamar a la una, llamaban instintivamente a la otra y contestaba aceleradamente, cosa que no sucedía cuando llamaban por separado simplemente Lila o Violeta, sin recurrir al nombre compuesto que tanto éxito tiene desde el tiempo de María Magdalena. El nombre seducía a cualquiera. ¡Dos flores de tan bonito color, y perfumadas! Una casi el reflejo de la otra,

²⁸⁹ Entrevista con Luis Mazas, *Clarín*, 22 de noviembre de 1979, recogido en la Nota al texto de Ernesto Montequien en Silvina Ocampo: *Invenciones del recuerdo*, op. cit.

tímida, otra orgullosa, casi la coronación de la anterior. Pero estas dos flores no se entendían o, más bien dicho, nunca estaban de acuerdo en sus gustos, aunque físicamente se parecieran tanto (pág. 169).

Además, el narrador utiliza las metáforas florales que ayudan a mantener la ambigüedad sobre los referentes. Narra la muerte por suicidio de Lila Violeta de la que dice ser testigo. Mientras el narrador besa a Lila, Violeta ingiere un frasco de calmantes provocando su muerte y la de Lila. El motivo del doble permite a la autora enfrentar a un personaje con sus múltiples facetas; las personalidades que conforman a la protagonista son encarnaciones contrapuestas: Lila ama la luz del día, la ciudad y el teatro; a Violeta le gustan la oscuridad de la noche, el campo y los pájaros. Ambas se enamoran del mismo hombre y luchan hasta provocarse la muerte.

En general, los temas fantásticos y las estrategias ligadas a lo sobrenatural se desarrollan en un ámbito de marginalidad. Es en los bordes del orden establecido donde Ocampo sitúa las historias de los cuentos. Así, la infancia y la feminidad son los espacios apropiados para la deconstrucción de las convenciones y la generación de un nuevo orden. Ocampo se rebela ante las limitaciones impuestas a las mujeres y, por ello, cuestiona los arquetipos e invierte la imagen tradicional de la mujer. La fantasía y la parodia son recursos de subversión femenina. La metamorfosis y la animalización aparecen como procesos de reconstrucción del cuerpo femenino a través de lo fantástico. Patricia Kingenberg ofrece un análisis cercano al feminismo de los cuentos de Ocampo dentro de los contextos del grotesco y de lo fantástico.²⁹⁰ La autora desglosa una serie de elementos temáticos sobre la mujer que conectan con la obra de Ocampo; a saber, lo subversivo, la magia, la transgresión de los espacios de la mujer como madre, la perversión sexual, el discurso epistolar y los dobles femeninos. De igual modo, Martha Cerda resalta la facilidad de las escritoras para eludir la obviedad desde la marginalidad del código y de los

²⁹⁰ Patricia Klingenberg: *Fantasies of the Feminine. The Short Stories of Silvina Ocampo*, Associated University Press, London, 1999.

temas tratados y afirma: “La mujer escritora accede al poder que confiere la literatura por la vía del secreto”,²⁹¹.

Las mujeres y los niños se encuentran siempre cerca de los actos crueles; los personajes femeninos son perversos y capaces de asesinar. La violencia ejercida por mujeres genera la extrañeza, debido a la oposición a los paradigmas tradicionales de género. Las niñas son propensas a la maldad; las madres son controladoras, negligentes, terribles, adúlteras. Las madres que aparecen en “Voz en el teléfono” y “El goce y la penitencia” engañan a sus maridos y desatienden a sus hijos. Eponina, la protagonista de “El retrato mal hecho”, detesta a sus hijos y les deja en manos de la criada, que asesina a uno de ellos provocando así la comprensión de la madre. El fantasma de Clotilde Ifrán es madre sustituta debido al abandono de la niña por parte de su madre verdadera.

Puede observarse una parodia incesante del paradigma patriarcal y del estereotipo femenino mediante la apropiación del discurso propio de los hombres y la ambivalencia de género en las voces narrativas. Son frecuentes las transformaciones de género y los relatos en los que las convenciones genérico-sexuales deben operar como determinantes de sentido. La práctica del mal concede a las mujeres de los relatos ocampianos gran protagonismo y supone una puesta en solfa de la oposición paradigmática de los sexos. Las mujeres de los cuentos distan mucho de la actitud pasiva e inofensiva reservada a las mujeres en la tradición literaria; por el contrario, los personajes femeninos de Ocampo llevan a cabo actos que tienen consecuencias y que dejan marcas profundas.²⁹²

El territorio de la infancia es propicio para la irrupción de lo extraño o lo siniestro porque, como afirma la autora en el relato “Fidelidad”, sólo la

²⁹¹Martha Cerda, art. cit., 255.

²⁹² Andrea Ostrov: “Vestidura / escritura / sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo”, *Hispanamérica*, n° 74, agosto de 1996, págs. 21-28.

infancia mantiene secretos inviolados. Hay en la obra de Silvina una visión de la infancia cercana a lo mágico; la mirada infantil transgrede los límites de la estructura tradicional y los descubre. Así, por ejemplo, en “La música de la lluvia” y “La lección de dibujo”, la edad es un secreto relacionado con la locura y, sobre todo, con el rechazo de la realidad que la autora se cuestiona constantemente. Por otro lado, se atribuye a los niños características tales como la inocencia y la mirada prístina, de las cuales la autora se sirve para trastocar las categorías a partir de las cuales los adultos organizan el mundo.²⁹³ Ocampo privilegia la infancia sobre la edad adulta como espacio apropiado para subvertir las estructuras sociales; así, la mirada infantil será el instrumento para socavar las bases estructurales y transgredir los límites establecidos. Las estructuras de poder son objeto de reflexión y el punto en el que se concentran los esfuerzos de transgresión. Es frecuente que los niños tomen el poder por medio de la crueldad y la perversidad; la maldad institucional es ejercida por los adultos y los actos crueles protagonizados por niños produce una visión alternativa de la realidad. La perversidad infantil genera un fenómeno extraño y es una fuerza creadora para los niños. Los niños perversos son muchos, como la protagonista de “La hija del toro”, la narradora de “El árbol grabado”, la niña Winifred y, sobre todo, la inteligente y páfida Porfiria, que inflige a su institutriz un destino fatal.

Los niños discapacitados aparecen como seres visionarios con una percepción trascendental que va más allá de la lógica; así ocurre en “Tales eran sus rostros” y “Ana Valerga”. En otras ocasiones los visionarios no tienen ninguna discapacidad mental, como Magush o Irene, pero su carácter especial marca sus vidas y sus relaciones con los demás. Los niños también se relacionan también entre ellos como en “La siesta en el cedro”, “Los amigos” y “Las dos casas de los olivos”. La metamorfosis es un modo más de desestabilizar la posición de los adultos como en “Isis” y en “La sogá”, donde la fuerza creadora de un niño propicia la conversión de un objeto en un animal.

²⁹³ Marta López-Luaces: *Ese extraño territorio: la representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*, Cuarto Propio, Santiago, 2001, pág. 65.

“Icera” y “El bosque de los helechos” muestran personajes femeninos incapaces de crecer y convertirse en mujeres adultas. La diferencia física y de edad como base para establecer el poder se cuestiona subvirtiendo la oposición entre niño y adulto en “La raza inextinguible”, donde se muestra un mundo al revés en el que los niños ejercen la posición dominante.

En conclusión, la obra de Silvina Ocampo se integra en el surgimiento y en el desarrollo de la literatura fantástica rioplatense como uno de sus miembros principales. De hecho, la autora contribuyó con sus primeras obras, *Viaje olvidado* y *Autobiografía de Irene*, y con su contribución a la *Antología de la literatura fantástica*, a los comienzos del interés por la literatura fantástica desarrollados por el grupo de *Sur*. Este proyecto literario que se presenta como una ruptura con los modos literarios previos pronto se manifiesta como un núcleo heterogéneo en cuyo interior se vislumbran acercamientos diferentes a lo fantástico. Silvina Ocampo es el mejor ejemplo de ello por su peculiaridad y su carácter sorprendente. Su obra forma parte de la corriente que concede prioridad a la incertidumbre y a la ambigüedad como principio rector de la obra literaria. Ahora bien, el extrañamiento que genera desasosiego y mueve al lector a recomponer sus parámetros de interpretación es el elemento definitorio de la narrativa ocampiana. La extrañeza nace de lo cotidiano para postular una realidad subversiva; la transgresión es la función principal de lo fantástico en la narrativa ocampiana.

Así mismo, el desarrollo de lo fantástico en la cuentística de Ocampo revela elementos de interés. Si bien la subversión es la finalidad principal, encontramos diferentes vertientes en las sucesivas etapas creativas. Así, en *Viaje olvidado* observamos la yuxtaposición del plano real y el plano onírico y una reflexión acerca de la imaginación. *Autobiografía de Irene* constituye la obra más cercana al modo literario propuesto por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en el que la experimentación formal y lo fantástico metafísico están presentes. Por otro lado, los elementos fantásticos en *La furia*, *Las invitadas* y *Los días de la noche* contribuyen a la deconstrucción del orden real

y a alimentar el caos; por último, en las últimas obras encontramos lo fantástico como un artificio más mediante el cual la autora se instala en la más absoluta autonomía literaria.

Capítulo 6. María Luisa Bombal

María Luisa Bombal nace el ocho de junio de 1910 en Viña de Mar. Después de la muerte del padre, en 1923, la familia se traslada a vivir a París, donde vive y estudia María Luisa Bombal hasta 1931, cuando regresa a Chile. Su interés por la lengua francesa respondía a su deseo de convertirse en escritora. El hecho de vivir su juventud en París es significativo para explicar su alineamiento con determinadas posiciones estéticas de vanguardia. Los autores franceses del siglo XIX y la literatura nórdica son sus intereses más destacados, además de su vocación frustrada por el teatro. Sentía pasión por la novela *Victoria* de Knut Hansum y por la obra de la escritora Selma Lagerlöf. Admiraba en la literatura nórdica la penetración en los conflictos psicológicos y el perfilamiento de atmósferas irreales.

Una vez en Chile, Bombal conoce a Eulogio, el hombre con el que se embarcará en una relación desigual y tormentosa que le causará sufrimiento y que a punto estuvo de hacer que fuera condenada por intento de asesinato. En Santiago, la autora toma contacto con la intelectualidad e inicia su intensa amistad con Pablo Neruda y Marta Brunet. El abandono del amante provoca a María Luisa Bombal una depresión y un intento de suicidio. En 1933, la autora decide alejarse de Santiago y se reúne en Buenos Aires con Pablo Neruda y su

esposa. Allí conoce a Alfonsina Storni y entabla amistad con Raúl González Tuñón, Pablo Rojas Paz, Conrado Nalé Roxlo, Norah Lange, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo y José Bianco, entre otros. Pablo Neruda está trabajando en la segunda parte de *Residencia en la tierra*, y María Luisa Bombal comienza la redacción de *La última niebla*. En abril de 1934, Neruda es nombrado cónsul de Chile en Barcelona, lo que supone que la autora se queda a vivir sola en la ciudad; por ello, comienza a verse con asiduidad con el pintor Jorge Larco, con quien vive un breve matrimonio.

En 1934 la editorial Colombo publica *La última niebla*, bajo la dirección de Oliverio Girondo, con un prólogo de Norah Lange y con ilustraciones de Jorge Larco. La novela es recibida con elogios por la crítica y un año después es publicada por Victoria Ocampo. En 1938 la editorial Sur publica *La amortajada*. En febrero de 1939, la revista *Sur* publica, en el número 53, “Las islas nuevas”; en septiembre del mismo año, en el número 60 aparece “El árbol”. Además, la revista encarga a Bombal una crítica de la película *Puerta cerrada* de Luis Saslavsky. La crítica positiva de la autora mueve al director a proponerle el guión de una versión de *María* de Jorge Isaacs; el resultado de la colaboración entre ambos es *La casa del recuerdo*. En esas fechas, Bombal es designada representante del Pen Club de Buenos Aires en el Congreso Mundial del Pen Club, que se realizará en Nueva York con ocasión de la Feria Internacional de 1939.

María Luisa Bombal sufre otro desengaño amoroso; conoce a Carlos Magnini, un hombre mayor que la abandona al poco tiempo. En 1941 dispara a Eulogio, su antiguo amante, hecho que la sume en un proceso de desesperación. Fue absuelta por haber sido víctima de un impulso incontenible.

En agosto de 1940 publica *Mar, Tierra y Cielo*, que después recreará en *Lo secreto*; y en septiembre del mismo año, aparece *Trenzas*. Así mismo, *La historia de María Griselda* comienza a gestarse. Un año después, la

editorial Nascimento publica por primera vez *La última Niebla* y *La amortajada* en Chile.

Bombal obtiene un trabajo en Washington como agregada cultural de la embajada de Chile y en se instala en Estados Unidos, donde residirá durante casi treinta años. En el número 106 de *Sur* publica la crónica poética *Washington, ciudad de las ardillas*, dedicada a María Rosa Oliver. En Nueva York trabaja en un departamento de publicidad y en doblaje. En abril de 1944, se casa con el conde Fal de Saint Phalle y Chabannes; en noviembre del mismo año nace su única hija, Brigitte.

La autora sufre un bloqueo literario y comprende que nunca podrá modificar y concluir la primera versión de *La historia de María Griselda*; por ello, se resigna a enviarla a *Sur* como fue redactada en 1940. Sale publicada en el número 142, en agosto de 1946. Además, lleva a cabo las traducciones de sus obras, *House of mist* y *The Shrouded Woman*. Inicia varios proyectos literarios que abandona, escribe en inglés pero no consigue culminar ninguna obra y ocupa su tiempo en redactar guiones. Bombal se siente prisionera de su reputación como escritora.²⁹⁴ Por otro lado, sus novelas cobran prestigio y reconocimiento; se suceden las reediciones de *La última niebla* y *La amortajada*. Ésta última sufre una ampliación en la que la autora incluye unas páginas en las que resuelve la conflictiva relación de Ana María con la religión católica.

La vida de María Luisa Bombal es cada vez más solitaria y más triste, su relación con Brigitte es difícil y está marcada por la incomunicación. La angustia se ve acentuada por el alcoholismo en el que está inmersa; además, sufre varios accidentes, así como la muerte de su hermana y de su marido. La autora, en su “Testimonio autobiográfico”, se refiere a su estado de depresión recordando las veces que le han preguntado acerca de lo trágico en su obra:

²⁹⁴ Ágata Giglo: *María Luisa (Sobre la vida de María Luisa Bombal)*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1985, pág. 133.

“Cuando uno es joven le atrae lo trágico, ahora tengo una pena inmensa, pero quiero apartarme de lo trágico; es bastante trágico ya no saber qué le va a pasar a uno, qué es lo que va a venir”.²⁹⁵ El 6 de mayo de 1980, muere de un coma hepático que le produce una hemorragia digestiva general.

María Luisa Bombal fue siempre un ser atormentado y desgarrado por una fuerte contradicción entre su espíritu rebelde y lleno de sensibilidad y el arraigo de las estructuras establecidas. Ágata Giglo así lo expresa en su biografía sobre la autora:

Es indudable que María Luisa pertenece a dos mundos. No es, como muchos artistas, una rebelde de su clase social. Tiene una curiosa aceptación de las estructuras como realidades existentes. El mundo establecido se le presenta como algo inmutable, con la inmutabilidad de los mares, de las noches, del cielo [...] La rebeldía de María Luisa lleva el estigma de un conflicto entre la realidad social y la personal. Se rebela, sí, movida por su riqueza interior, por su necesidad de libertad y de vida, pero de alguna manera acepta y respeta las instituciones y formalidades cuyas normas transgrede.²⁹⁶

La obra de María Luisa Bombal ha estado mucho tiempo semioculta por los nombres de otras grandes narradoras y por su alejamiento de las letras chilenas y latinoamericanas durante largas temporadas. Sin embargo, su obra supone un quiebro con la tradición anterior marcada por el mundonovismo y el criollismo y el inicio del surrealismo en la narrativa. *La última niebla* reúne todas las características de la novela contemporánea, tales como la despersonalización del narrador, la ambigüedad que imposibilita la aprehensión de la realidad y la complicidad con el lector.

²⁹⁵ María Luisa Bombal: “Testimonio autobiográfico”, *Obras completas*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 2000, pág. 329.

²⁹⁶ Ágata Giglo, op. cit., pág. 54.

6. 1. La realidad y el deseo: *La última niebla*

La primera novela de María Luisa Bombal aparece en 1934 en Buenos Aires. *La última niebla* narra la historia de una mujer sin nombre que vive en una mansión de campo con su esposo, Daniel, un hombre que busca en ella una copia de su primera esposa fallecida. La narradora es la sucesora de otra mujer a la que debe imitar, de manera que se plantea una situación alienante para ella. La monotonía y futilidad de su existencia se encuentran simbolizadas en la niebla persistente. La mujer sufre la carencia del amor que ella considera que corresponde a su belleza desperdiciada; el desasosiego y la inquietud impiden a la protagonista comunicarse con raciocinio. El relato se abre con la llegada de los recién casados a la casa en mitad de una tormenta: “El vendaval de la noche anterior había remojado las tejas de la vieja casa de campo. Cuando llegamos, la lluvia goteaba en todos los cuartos”²⁹⁷. La mujer se percata de que Daniel no le ha comunicado a su gente nada acerca de su boda; además, parece que está “nervioso, casi agresivo”. La esposa se siente irrelevante e ignorada; nadie la llama por su nombre, es anónima. El relato gira en torno a la toma de conciencia del yo femenino y, por ello, la falta de nombre de la protagonista es un hecho relevante.

La primera esposa de Daniel falleció a los tres meses de la boda y el hombre tiene miedo de estar solo desde la pérdida de la mujer que consideraba perfecta. La protagonista y su marido son primos y se conocen demasiado; las referencias al cansancio son constantes y el matrimonio no parece producir mucha ilusión a ninguno de los dos. De hecho, el desapego de la mujer es evidente cuando escucha llorar a Daniel y prefiere permanecer ajena a su dolor: “Me aparto de él, tratando de persuadirme de que la actitud más discreta está en fingir una absoluta ignorancia de su dolor. Pero en mi fuero interno algo me dice que ésta es también la actitud más cómoda” (pág. 57). Además, la mujer asocia al hombre a la imagen de un surco vacío en el lecho conyugal.

²⁹⁷ María Luisa Bombal: *Obras completas*, op. cit., pág. 55. Todas las referencias están tomadas de esta edición.

Parece, por tanto, un matrimonio sin amor; pero las referencias a las mujeres solteras y a lo terrible de ese estado en la época justifican el matrimonio de la protagonista.

La mañana siguiente a la noche de bodas, la protagonista tiene una visión de una mujer muerta que le provoca una sensación de miedo e inquietud. Un paisaje hostil, húmedo y silencioso sigue a la visión de la muerte; ella afirma su existencia a gritos intentando rehuir la imagen:

La muchacha que yace en ese ataúd blanco, no hace dos días coloreaba tarjetas postales, sentada bajo el emparrado. Y ahora he aquí aprisionada, inmóvil, en ese largo estuche de madera, en cuya tapa han encajado un vidrio para que sus conocidos puedan contemplar su postrera expresión.

Me acerco y miro, por primera vez, la cara de un muerto.

Veo un rostro descolorido, sin un toque de sombra en los anchos párpados cerrados. Un rostro vacío de todo sentimiento.

Esta muerta, sobre la cual no se me ocurriría inclinarme para llamarla porque parece que no hubiera vivido nunca, me sugiere de pronto la palabra silencio.

Silencio, un gran silencio, un silencio de años, de siglos, un silencio aterrador que empieza a crecer en el cuarto y dentro de mi cabeza (pág. 58)

La aparición de la mujer muerta se ha interpretado como una visión de la primera mujer de Daniel; pero María Luisa Bombal ha afirmado que se trata de una primera experiencia de la protagonista con la muerte inspirada en su propia reflexión sobre ella para exorcizar el miedo y en un sueño en el que ella misma tuvo una visión similar:

Escribí *La amortajada* porque siempre, fíjate, me aterró la muerte. Me acuerdo una vez, cuando vivía con Pablo en Buenos Aires, tuve un sueño terrible, soñaba que veía los pies de alguien que estaba acostado, sólo los pies, pero yo sabía que eran los pies de un muerto y desperté espantada, entonces me fui a contarle a Pablo... La muchacha muerta que ella ve en *La última niebla* no es la primera mujer de

Daniel, los críticos se equivocan en esto, yo quería que fuera la primera vez que la protagonista se enfrentaba con la muerte.²⁹⁸

La llegada de la seductora prima Regina marca un punto de inflexión en el relato ya que supone un estímulo para iniciar el proceso de reconocimiento libidinal. Esta mujer, su esposo Felipe y otro hombre llegan a la casa; la cabellera desmadejada de Regina queda prendida en los botones de la chaqueta del hombre. La protagonista percibe este hecho y nota que son amantes; además, piensa en su cabello aprisionado en una discreta trenza. Frente al espejo se suelta el pelo, que le parece sombrío, y sin el tinte rojo que anteriormente le aportaba un brillo especial. Entre ambas mujeres se produce una comunicación no verbal y cierta proximidad física. La protagonista siente que le hubieran vertido fuego dentro de las venas y camina hasta el estanque:

Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque.

No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua.

Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua (pág. 62).

La protagonista recibe la pasión que emana de Regina y de la mirada de su amante. La pareja viene a articular lo inexpresable en la protagonista, que corre al jardín, abraza un árbol y se sumerge en el agua del estanque donde descubre la belleza de su cuerpo y su sexualidad femeninas. La mujer será consciente de sus deseos a partir de este momento. La inmersión en el agua es una sumersión en la sensualidad en la que la mujer se percibe a sí misma como cuerpo sexuado y lleno de deseo.

²⁹⁸ María Luisa Bombal: "Testimonio autobiográfico", op. cit., pág. 343.

Los hombres han ido de caza y la protagonista sigue admirando a Regina. El amante de Regina deja caer sobre la protagonista una torcaza aún caliente que destila sangre provocándole un estado de nerviosismo y turbación, así como cierta sensación de humillación. Así transcurre el relato de la narradora, entre la anécdota y las referencias a la naturaleza y a la niebla, que siente como una fuerza acechante que se filtra hasta el interior de la casa:

La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpeaban la balaustrada de la terraza. Anoche soñé que, por entre rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo... Sólo, en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos (pág. 64).

El dolor se convierte en dulce tristeza. El matrimonio viaja a la ciudad donde pasan la noche en casa de la madre de Daniel. La protagonista se despierta en mitad de la noche angustiada y sin aliento y sale a pasear; mientras camina piensa en su futuro monótono, que es una condena a vivir sin amor. La muerte es una aventura más accesible que la huida. Un joven desconocido de rostro moreno se acerca a la mujer y la guía hasta una casa:

Mi amigo corre las cortinas y ejerciendo con su pecho una suave presión, me hace retroceder, lentamente, hacia el lecho. Me siento desfallecer en dulce espera y, sin embargo, un singular pudor me impulsa a fingir miedo. Él entonces sonrío, pero su sonrisa, aunque tierna, es irónica. Sospecho que ningún sentimiento abriga secretos para él. Se aleja, simulando a su vez querer tranquilizarme. Quedo sola. [...] Casi sin tocarme, me desata los cabellos y empieza a quitarme los vestidos. Me someto a su deseo callada y con el corazón palpitante. Una secreta aprensión me estremece cuando mis ropas refrenan la impaciencia de sus dedos. Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. La belleza de mi cuerpo ansía, por fin, su parte de homenaje (págs. 67-68).

Se produce así el encuentro con el amante, que es de carácter exclusivamente sexual ya que no intercambian ninguna palabra entre ellos. Cuando él aparece la niebla se disipa y una atmósfera de luz caldea el ambiente. La protagonista adquiere un nuevo conocimiento de su cuerpo. Los amantes se duermen; cuando la mujer despierta se marcha en silencio y vuelve junto a Daniel sin remordimiento alguno. A partir de ese momento la narradora siente que su cuerpo ha obtenido un merecido reconocimiento a su belleza; además, el amante misterioso supone un acicate para continuar viviendo mientras los años hacen desaparecer su juventud y esplendor:

Pasan los años. Me miro al espejo y me veo, definitivamente marcadas bajo los ojos, esas pequeñas arrugas que sólo me aflúan, antes, al reír. Mi seno está perdiendo su redondez y consistencia de fruto verde. La carne se me pega a los huesos y ya no parezco delgada, sino angulosa. Pero, ¿qué importa! 'Qué importa que mi cuerpo se marchite, si conoció el amor! Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez... Tan sólo con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio. Y hasta repetir, día a día, sin cansancio, los mezquinos gestos cotidianos (pág. 70).

La narradora escribe cartas a su amante que luego rompe. Su existencia se apoya en el recuerdo: "Me basta saber que existe". Sólo quiere estar sola para poder soñar con su amante; la ensoñación se convierte en su forma de vida. Busca un sombrero de paja que perdió el día del encuentro con el hombre desconocido y tiene miedo de hallarlo, lo que significaría que todo fue un sueño. El estado de ánimo de la narradora se describe con minuciosidad en cada momento: "Hay mañanas en que me invade una absurda alegría. Tengo el presentimiento de que una felicidad muy grande va a caer sobre mí en el espacio de veinticuatro horas. Me paso el día en una especie de exaltación. Espero. ¿Una carta, un acontecimiento imprevisto? No sé, a la verdad" (pág. 71).

El día del décimo aniversario de su boda, la protagonista dice haber visto a su amante mientras se bañaba en el estanque. Un hombre le sonríe desde el interior de un carruaje. El hijo menor del jardinero, Andrés, estaba allí y dijo haberlo visto. La narradora vive agobiada por la felicidad porque siente la cercanía de su amante; por ello, lanza gritos de amor que responden los leñadores para burlarse de ella.

Se produce el encuentro sexual entre marido y mujer, algo que según ella hacía mucho tiempo que no ocurría:

Mi cuerpo y mis besos no pudieron hacerlo temblar, pero lo hicieron, como antes, pensar en otro cuerpo y en otros labios. Como hace años, lo volví a ver tratando furiosamente de acariciar y desear mi carne y encontrando siempre el recuerdo de la mujer muerta entre él y yo. Al abandonarse sobre mi pecho, su mejilla, inconscientemente, buscaba la tersura y los contornos de otro pecho. Besó mis manos, me besó toda, extrañando tibiezas, perfumes y asperezas familiares. Y lloró locamente, llamándola, gritándome al oído cosas absurdas que iban dirigidas a ella.

Oh, nunca, su primera mujer lo ha poseído más desgarrado, más desesperado por pertenecerle, como esta tarde. Queriendo huirla nuevamente, la ha encontrado, de pronto, casi dentro de sí (pág. 78).

El encuentro deja a la protagonista sin valor para vivir. Sin embargo, puede intuirse que los encuentros siguen produciéndose y que hay una cierta satisfacción en el matrimonio durante al menos una temporada. La protagonista siente que ha traicionado a su amante y pretende explicarle sus motivos en cartas que escribe para él. Los encuentros son descritos con términos como “anhelo sordo”, “abrazo desesperado” y “desengaño”. La humillación es una sensación recurrente en las relaciones entre la narradora y su esposo. Una noche, decide salir y esto provoca el asombro de Daniel; ella afirma que no es la primera vez. Daniel dice que eso nunca ocurrió, que aquella noche a la que ella se refiere bebieron y durmieron hasta el día siguiente. La mujer se da cuenta de que su amante no habló en ningún

momento y las dudas la invaden. Recuerda que Andrés vio al hombre del coche y lo busca para cerciorarse de la realidad, pero Andrés ha muerto víctima de un accidente.

La mujer vive estremecida sin poder resignarse a vivir como antes del encuentro. A pesar de ello, trata de confiarse a los humildes placeres de la vida cotidiana, pero no puede olvidar. Además, no podría vivir si olvidara o se apartara de la ensoñación:

Mi amor estaba allí, agazapado detrás de las cosas; todo a mi alrededor estaba saturado de mi sentimiento, todo me hacía tropezar contra mi recuerdo. El bosque, porque durante años paseé allí mi melancolía y mi ilusión; el estanque, porque, desde su borde, divisé, un día, a mi amigo, mientras me bañaba; el fuego en la chimenea, porque en él surgía para mí, cada noche, su imagen (pág. 85).

El matrimonio debe salir precipitadamente hacia la ciudad porque Regina está al borde de la muerte después de haberse intentado suicidar presa del desamor. La protagonista siente cierta envidia ante la tragedia de Regina, que es prueba de la pasión vivida. Se siente egoísta y más miserable que Regina por no haber vivido una pasión semejante. La mujer busca por las calles de la ciudad la casa en la que estuvo con su amante; cuando cree reconocerla entra y averigua que el señor de la casa murió unos quince años antes. “La casa, y mi amor, y mi aventura, todo se ha desvanecido en la niebla; algo así como una garra ardiente me toma, de pronto, por la nuca; recuerdo que tengo fiebre” (pág. 92).

La verdadera crisis del personaje se produce cuando la narradora toma conciencia de la futilidad de su elección escapista. La muerte en la juventud le parecía una salida, en la vejez le parece repugnante y desecha la idea del suicidio después de un intento frustrado:

Me asalta la visión de mi cuerpo desnudo y extendido sobre una mesa de la Morgue. Carnes mustias y pegadas a un estrecho esqueleto, un vientre sumido entre las caderas... El suicidio de una mujer casi vieja, ¡qué cosa repugnante e inútil! ¿Mi vida no es acaso ya el comienzo de la muerte? Morir para rehuir; ¿qué nuevas decepciones?, ¿qué nuevos dolores? Hace algunos años hubiera sido, tal vez, razonable destruir, en un solo impulso de rebeldía, todas las fuerzas en mí acumuladas, para no verlas consumirse, inactivas. Pero un destino implacable me ha robado hasta el derecho de buscar la muerte; me ha ido acorralando lentamente, insensiblemente, a una vejez sin fervores, sin recuerdos...; sin pasado (pág. 94).

Al final, la narradora claudica y retorna a la realidad, sigue a su marido para vivir y morir correctamente. La imagen de la niebla cierra el relato: “Alrededor de nosotros, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva”.

María Luisa Bombal afirma en algunas ocasiones que *La última niebla* tiene un origen autobiográfico en el fracaso de su primer amor y en el enfrentamiento con las experiencias sexuales reguladas por la sociedad:

La última niebla está inspirada en haber tenido un amante que no tuve... Mi primera experiencia amorosa fue bastante espantosa, yo lo puse a él como marido, la novela tiene una base autobiográfica bastante trágica y desagradable... La experiencia sexual también; en esa época, las regulaciones eran para que las obedecieran los de la clase media... bastante trágica, pero uno no puede hablar de los secretos del corazón y del alma... Son los secretos que uno no puede estar poniendo en la mesa porque se hace algo público ¿ves tú? La novela está basada en mi primer amor, que terminó a balazo limpio.²⁹⁹

La revista *Sur* publica *Un cuarto propio* de Virginia Woolf en cuatro secciones en los números 15, 16, 17 y 18, entre diciembre de 1935 y marzo de 1936. Existen concomitancias importantes entre esta reflexión de Woolf

²⁹⁹ María Luisa Bombal: “Testimonio autobiográfico”, op. cit., pág. 340.

acerca de las mujeres y el ejercicio literario y el artículo de Victoria Ocampo “La mujer y su expresión”, publicado en la revista en el número 11 también en el año 1935. Diversos factores económicos y sociales truncan las aspiraciones de las mujeres y les niegan la posibilidad de acceder a una realización plena. Las novelas de Virginia Woolf impresionaron profundamente a María Luisa Bombal y pueden advertirse semejanzas en los personajes femeninos y en sus modos de elaboración tales como el predominio de la interiorización, la ambigüedad y el lirismo de la prosa. A pesar de ello, no resulta fácil afirmar que María Luisa Bombal se viera influida de manera determinante por Virginia Woolf o por Victoria Ocampo porque ella misma lo niega. Así, la autora chilena afirma que no se inspiró en el feminismo y únicamente reconoce en *La última niebla* la imposición social sobre la mujer en el hecho de casarse más o menos forzada para evitar la soltería, lo que situaba a la mujer en una situación de exclusión social y de ostracismo. Bombal cree que no necesitaba expresar la subordinación de la mujer sino más bien el drama sentimental que surge de la incompreensión:

No sentía que la mujer estaba subordinada, me parece que cada una siempre ha estado en su sitio, nada más. *La última niebla* me parece a mí que es un drama sentimental porque son cuestiones pasionales de la mujer, pero no creo que haya existido una imposición del marido. Era una desilusión de ambos. No se comprendían porque el hombre tiene otro carácter.³⁰⁰

Estas palabras de la autora muestran la contradicción interna que existe tanto en ella como en sus obras. La condición femenina es el hecho alrededor de cual giran las tramas y los argumentos de las historias; si bien, Bombal no participa de los presupuestos feministas revolucionarios sino más bien asume la realidad impuesta como el resultado de una evolución natural. La narradora de *La última niebla* es una heroína problemática, enfrentada a la convención social aunque ella misma no tenga plena conciencia de ello. La tragedia de la

³⁰⁰ María Luisa Bombal: “Testimonio autobiográfico”, op. cit., pág. 341.

incomunicación y del desamor lleva a la narradora a confinarse en un mundo paralelo, en una realidad ensoñada. Lleva a cabo una transgresión imaginaria en la que la locura es su única posibilidad para reconstruir su subjetividad.

El eje que estructura la novela es el borramiento de las fronteras entre la realidad, el sueño y la imaginación. La narración es una mezcla de lo real y lo soñado en la que es imposible discernir ambos planos, ya que la misma protagonista es presa de la incertidumbre por la falta de criterio para el reconocimiento de la realidad. La novela está narrada en primera persona, pero la voz narrativa no ejerce ningún dominio sobre el mundo narrativo que presenta. El mundo presentado es hermético y subjetivo; la narradora se limita a ofrecer sus sentimientos y sensaciones en una confesión íntima en la que no hay ninguna explicación racional u objetiva. La voz narrativa es una conciencia contemplativa que construye y muestra, pero que nunca explica o comenta. La narración expone hechos desprovistos de distancia interpretativa; de hecho, sólo ofrece a los lectores aquello de lo que tiene un conocimiento inmediato mediante la percepción, y expresa su estado emocional.³⁰¹ La interioridad del personaje es el elemento que funda la estructura cerrada del mundo narrado; la realidad expuesta es la existencia de una mujer inmersa en la reflexión sobre su destino. La narradora siente la necesidad de expresar su propia existencia ante la anulación y enajenación a la que se ve sometida. Por ello, redacta un diario íntimo y escribe cartas a su amante, escribe para sí misma y para el amante, que se convierte en un lector incorporado al texto ya que es el destinatario de algunos fragmentos. La escritura es un espacio de enunciación propio en el que muestra una realidad ambigua que oscila entre lo maravilloso y lo real ya que la protagonista vuelca en sus escritos íntimos su mundo de ensoñación paralelo a su vida cotidiana.

El tiempo de la historia se extiende desde la juventud hasta la madurez del personaje pero sólo se presentan al lector unos pocos momentos. Las

³⁰¹ Cedomil Goic: “La última niebla”, *La novela chilena. Los mitos degradados*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1991, págs. 169-170.

múltiples elipsis generan la impresión de una narración obsesiva en el tiempo presente y de inmediatez del relato. La perspectiva de la narradora se desplaza con los hechos en el tiempo; en ningún momento se presentan los hechos desde la distancia, más bien obtenemos la impresión de que la realidad de la vida desaparece vertiginosamente. La mujer toma conciencia del tiempo de forma repentina en el momento del suicidio frustrado y reflexiona de nuevo sobre la muerte. Se presenta una estructura circular en la que el tiempo no progresa; así, el silencio, el bosque, la lluvia, el viento y la niebla son motivos de significación única que se reiteran obsesivamente. En cuanto al espacio de la novela, Bombal es una narradora de casas y espacios cerrados en los que viven mujeres bajo el dominio de las autoridades masculinas. La casa es el espacio donde se confabulan las normas del encierro y la hacienda de campo en la que se desarrolla la historia es la prisión de la protagonista.³⁰² El espacio cerrado es símbolo de la regulación social que limita la naturaleza femenina; por ello, la protagonista huye de la casa cuando se ve amenazada por la muerte o la aniquilación.

La última niebla presenta un elaborado sistema de dualidades entre motivos y símbolos que se reiteran. Así, la luz, la frescura, la pasión, el agua y el personaje de Regina se oponen a la oscuridad, la muerte, la niebla y el fuego. El agua parece representar y anunciar la fuerza primordial y esencial de la vida, representa la vida en contraste con la sequía. Este poder vivificador del agua se opone al carácter abrasador y destructor del fuego. La simbología acuática está muy presente en el relato. El agua como arquetipo aparece en distintos estados físicos: niebla, neblina, bruma, lluvia, agua estancada, surtidor, río. Tradicionalmente el agua simboliza el inconsciente; son numerosas las imágenes en las que el agua o la humedad aparecen creando un alejamiento de la realidad concreta y anunciando la entrada en el ámbito del subconsciente. Por ejemplo, la lluvia penetra en la casa indicando la entrada de

³⁰²Marjorie Agosín: “Mujer, espacio e imaginación en Latinoamérica: dos cuentos de María Luisa Bombal y Silvina Ocampo”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 41, nº 4, págs. 627-633.

lo fantástico en la realidad empírica; también la niebla se cierne sobre la casa y penetra en ella. Estos elementos naturales son símbolos de la apertura al plano de la imaginación en el que paulatinamente queda confinada la protagonista. Así mismo, la neblina lo inmaterializa todo generando una atmósfera enigmática en la que los contornos se diluyen. La bruma es un elemento ambiguo y la lluvia, en general, causa bienestar. El agua del estanque sugiere regeneración y potencia vital y es el ámbito en el que se desarrolla el pasaje fundamental del reconocimiento erótico. Por otro lado, el suelo está cubierto de hojas otoñales lo que impide el contacto directo con la tierra, con la realidad empírica. En el polo opuesto aparecen el fuego, el calor y la fiebre. El fuego representa el deseo; los principios del agua y el fuego están en constante lucha por la posesión del individuo. El símbolo ígneo es derrotado por la subconsciencia simbolizada por lo acuático. Podemos observar esta derrota en las antorchas de los cazadores que no pueden penetrar en la niebla. Además, el fuego está presente en los candelabros de la casa, en las brasas en las que la mujer busca los ojos del amante, en la espera rutinaria junto a la hoguera, las hojas otoñales quemadas.³⁰³

Así mismo, la niebla es símbolo de la fisura que anuncia el paso del plano de la realidad a la dimensión onírica. La niebla aparece como un elemento agresivo, que deshace y destruye; pero principalmente, borra figuras y contornos y difumina el límite entre el sueño y la vigilia. La función de la niebla es presentar lo ominoso, la aparición de las potencias hostiles del mundo. La autora elabora una visión onírica en la que niebla cerca la casa y lo invade todo; en esta presencia omniabarcadora que acecha como peligro oculto está sustentada la yuxtaposición entre la realidad objetiva y la realidad soñada. La niebla es también la incertidumbre y la locura de la protagonista. La narradora sufre la amenaza del desdibujamiento y la alienación; la falta de identidad propia en la relación conyugal supone una humillación que la hunde en la enajenación. Desde este punto de vista, la niebla será también una

³⁰³ Sául Sosnowski: "El agua, motivo primordial en *La última niebla*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 277/78, julio-agosto de 1973, págs. 365-374.

metáfora de la realidad que acosa a la protagonista una vez está recluida en su imaginación.

Los pasajes descriptivos adquieren importancia porque generan el juego de imágenes y motivos contrastantes que establecen el simbolismo entre la interioridad del alma y el mundo externo. Las referencias aportan indicios que configuran los eslabones temáticos como el desamor, la incomunicación y la soledad. Por ejemplo, el deterioro de la casa es indicio de la degradación del matrimonio.³⁰⁴ La atmósfera de desolación se expresa a través de imágenes como el vendaval que se filtra por las rendijas del techo por donde penetra el frío y la lluvia, así como mediante el tono confesional de la narración. Incluso la naturaleza, como imagen del alma de la protagonista parece perezosa y llena de morosidad, monotonía y ausencia de renovación.

La ambigüedad se manifiesta en la novela en varios niveles. Por un lado, la subjetividad es uno de los principales mecanismos de los cuales emana la incertidumbre. Por otro, la sintaxis tradicional se sustituye por asociaciones y yuxtaposiciones que generan nexos imaginativos. Es constante la ausencia de especificidad y de límites entre la experiencia onírica y la vivencia real. Así, por ejemplo, resulta imposible discernir la naturaleza de la visión que tiene la protagonista de la mujer muerta o explicar el encuentro con el amante en el estanque que presencia el hijo del jardinero. La clave de la interpretación polisémica de la novela está en la alienación de su protagonista, ya que aporta el punto de vista fantástico a partir del cual se establece la oscilación entre lo real y lo alucinado. La focalización corresponde a la narradora y la perspectiva es siempre subjetiva; la obra es una aventura interior presentada como experiencia intransferible. De hecho, el carácter hermético del relato señalado por Cedomil Goic, entre otros, tiene su origen en la complejidad del mundo de la protagonista. La anécdota narrada es la existencia angustiada e incierta de

³⁰⁴María del Valle Manríquez de Cugniet: "La descripción en *La última niebla*. Modalidades y motivación", *Estudios de Narratología*, op. cit., págs. 81-98.

una mujer cuya pasión es su razón de existir; esto es, el confinamiento del personaje en su conciencia singular y atormentada.³⁰⁵

Además, la autora incorpora a la feminidad los impulsos sexuales y subvierte así la ideología dominante al situar la libido de la mujer en un lugar importante; pero fluctúa entre la claudicación al sistema y la disidencia. Esta contradicción en la subjetividad femenina desata la imaginación como única alternativa en la narradora anónima.³⁰⁶ La mujer consigna todas las miradas que recibe de otros personajes y siente la falta de la mirada del deseo que sólo recibe del amante fantasma. Es la mirada del amante lo que da existencia a su belleza; el cuerpo femenino es objeto de la mirada masculina y sufre la dependencia de esta mirada.³⁰⁷ Se observa la paradoja subyacente en la construcción cultural del género femenino: la narradora anhela que la miren y la encuentren bella y necesita la mirada de deseo del hombre para constituirse como sujeto completo. El amante que le ofrece esa mirada es una representación de la esperanza y del deseo construido a partir del personaje de Regina, que funciona como imagen especular de la protagonista. Es, precisamente, la muerte del deseo y la desaparición del amante lo que ocasiona la vuelta al orden establecido.

La sensualidad de la naturaleza es fuente de vitalidad para la protagonista; el mundo natural se evoca mediante una elaboración sensual y sensorial. El discurso privilegia y exalta la exploración sensorial de la realidad y el erotismo. La protagonista anónima experimenta sensaciones que tienen su correspondencia en los estados naturales y en los elementos de la naturaleza. El vínculo entre los estados anímicos y los estados naturales se percibe en la comparación de la frescura de la bebida con los fresales. Así mismo, la autora

³⁰⁵ Cedomil Goic, op. cit., pág. 185.

³⁰⁶ Lucía Guerra-Cunningham: "La marginalidad subversiva del deseo en *La última niebla* de María Luisa Bombal", *Hispanérica*, vol. XXI, n° 62, agosto de 1992, págs. 53-63.

³⁰⁷ Andrea Ostrov: "*La última niebla*: la locura de una mujer razonable", *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, op.cit., págs. 55-94.

elabora correspondencias entre el ocaso del sol y la renovación de la esperanza en la llegada del día. Las imágenes naturales refuerzan los vínculos entre el hombre y la naturaleza.³⁰⁸

María Luisa Bastos considera que el silencio y la introspección de la protagonista no significan aceptación pasiva del estado de cosas; por el contrario, la narradora replica a través de su diario en el que crea una realidad interior que persigue la subversión. Sin embargo, el espacio interior de la mujer es ocupado por las evidencias externas de la vejez, la presencia incómoda de Daniel o la posible muerte de Regina. Así, la construcción ficticia se desbarata cuando su marido le niega la veracidad de aquella escapada nocturna en la que está basada la pasión secreta.³⁰⁹ Así, el punto de vista de la mujer que transgrede la norma masculina mediante la ensoñación fracasa frente al poder del mundo positivista. La existencia de la protagonista está marcada por la frustración vital; el matrimonio sin amor marca su triste destino. La instrumentalización de su persona por parte de Daniel supone una degradación, que ella compensa con la elaboración de un plano fantástico en su vida. La pérdida de la juventud y de la pasión hacen que la decadencia física y el hastío de la rutina sumen a la narradora en la completa frustración de saber que ha consumido su vida añorando un amor fantasma.³¹⁰

La narradora del relato quiere convencer a los lectores de que la niebla es una entidad maligna que la amenaza. Susana Munnich propone una lectura de esta novela que contraviene la desarrollada por la crítica.³¹¹ La narradora padece un temor neurótico a la sociedad y un deseo obsesivo de erotismo.

³⁰⁸ Arthur A. Natella: "Algunas observaciones sobre el estilo de María Luisa Bombal en *La última niebla*", *Explicación de textos literarios*, vol. 3, n° 2, 1975, págs. 167-171.

³⁰⁹ María Luisa Bastos: "Relectura de *La última niebla*, de María Luisa Bombal", *Revista Iberoamericana*, n° 132-133, 1986, págs. 557-564.

³¹⁰ Luis Agóni Molina: "El motivo de la frustración en *La última niebla*, de María Luisa Bombal", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 363, septiembre de 1980, págs. 623-626.

³¹¹ Susana Munnich: *La dulce niebla. Lectura femenina y chilena de María Luisa Bombal*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1991.

Desde esta perspectiva, la niebla está relacionada con el rechazo y el miedo al cambio. La experiencia soñada parece un trasunto de las historias amorosas difundidas por los medios de comunicación; en realidad, la narradora tiene miedo de la verdadera satisfacción erótica y reproduce en el encuentro sexual ensoñado el modelo patriarcal. El adulterio es algo marginal que atrae a la narradora, pero estructura sus sueños de acuerdo a modelos eróticos tradicionales. La obra está relacionada con las frustraciones del sexo burgués y el ensueño y la niebla funcionan como mecanismos para mantener inmovilizada la sociedad. Así mismo, el adulterio pertenece al plano de la imaginación y la fantasía pero está narrado en lenguaje cotidiano. En cambio, la cópula marital está narrada en lenguaje metafórico. El encuentro amoroso con Daniel se describe a través de los cambios sutiles en el mundo natural; el milagro del placer sexual se asimila a la primera lluvia de verano.

6.2. El umbral de la vida y la muerte: *La amortajada*

La editorial Sur publica *La amortajada* en 1938. La autora recuerda que Jorge Luis Borges le había expresado su reticencia hacia la historia narrada en la novela por considerar imposible de llevar a cabo esa mezcla entre los planos real e irreal: “Con Borges paseábamos por el riachuelo, él me contaba lo que escribía y yo le contaba lo que escribía. Una tarde le hablé de *La amortajada* y me dijo que ésa era una novela imposible de escribir porque se mezclaba lo realista y lo sobrenatural, pero no le hice caso y seguí escribiendo...”³¹² Más tarde Borges pudo comprobar que esa sospecha no estaba justificada y que María Luisa Bombal había conjugado con gran acierto la penetración psicológica en los hechos humanos con el acontecimiento sobrenatural. Así lo afirma en la reseña que publicó en la revista *Sur*:

Yo sé que un día entre los días o más bien una tarde entre las tardes María Luisa Bombal me confió el argumento de una novela que pensaba escribir: el velorio de una mujer

³¹² María Luisa Bombal: “Testimonio autobiográfico”, op. cit., pág. 335.

sobrenaturalmente lúcida que en esa visitada noche final que precede al entierro, intuye de algún modo –desde la muerte– el sentido de la vida pretérita y vanamente sabe quién ha sido ella y quiénes las mujeres y los hombres que poblaron su vida. Uno a uno se inclinan sobre el cajón hasta el alba confusa y ella increíblemente los reconoce, los recuerda y los justifica... Yo le dije que ese argumento era de ejecución imposible y que dos riesgos lo acechaban, igualmente mortales: uno, el oscurecimiento de los hechos humanos de la novela por el gran hecho sobrehumano de la muerte sensible y mediatizada; otro, el oscurecimiento de ese gran hecho por los hechos humanos. La zona mágica de la obra invalidaría la psicológica, o viceversa; en cualquier caso la obra adolecería de una parte inservible. Creo asimismo que comenté ese fallo condenatorio con una cita de H. G. Wells sobre lo conveniente de no torturar demasiado las historias maravillosas... María Luisa Bombal soportó con firmeza mis prohibiciones, alabó mi recto sentido y mi erudición y me dio unos meses después el manuscrito original de *La amortajada*. Lo leí en una sola tarde y pude comprobar con admiración que en esas páginas estaban infaliblemente salvados los disyuntivos riesgos infalibles que yo preví. Tan bien salvados que el desprevenido lector no llega a sospechar que existieron.³¹³

Como podemos leer en la reseña de Jorge Luis Borges, el argumento de la novela presenta una mujer fallecida que, en su lecho de muerte, está sorprendentemente lúcida y observa a quienes la rodean al mismo tiempo que recuerda su vida pasada. La amortajada, Ana María, está tendida en el lecho y entreabre los ojos para mirar a su alrededor:

Y es así como se ve inmóvil, tendida boca arriba en el amplio lecho revestido ahora de las sábanas bordadas, perfumadas de espliego –que se guardan siempre bajo llave–, y se ve envuelta en aquel batón de raso blanco que solía volverla tan grácil.

Levemente cruzadas sobre el pecho y oprimiendo un crucifijo, vislumbra sus manos; sus manos que han adquirido la delicadeza frívola de dos palomas sosegadas (pág. 97).

³¹³ Jorge Luis Borges: “La amortajada”, *Sur*, n° 47, 1938, pág. 80-81.

Ana María se siente bella e invadida por una gran alegría de que todos puedan verla con la piel lisa y el cabello suelto y desenredado. “Ella no ignora que la masa sombría de una cabellera desplegada presta a toda mujer extendida y durmiendo un ceño de misterio, un perturbador encanto” (pág. 98). Desde su singular estado ve todo con mayor equilibrio y serenidad y ha perdido el miedo a la muerte. Ana María repasa lo que ocurrió en su vida y sólo comprende en ese momento todo lo sucedido; adquiere una capacidad poderosa para comprenderse a sí misma y para ver a los demás con mayor lucidez. María Luisa Bombal afirma que la muerte no es algo definitivo que ocurra en un instante, sino que se trata de un proceso gradual que, además, implica un momento de comprensión tanto de la vida propia como de la experiencia del cosmos. La autora también se refiere a la voz narrativa que, según ella, pertenece a una mujer que la está contemplando y siente compasión por ella:

Ahora yo no creo que la muerte sea algo definitivo, no, la muerte para mí es un despegarse gradualmente de la vida, poco a poco... y hay una mujer que está contemplando a la amortajada y siente compasión por lo que a la pobrecita le ocurrió en vida y que sólo llega a comprender en la muerte. Yo creo que hay dos muertes, la primera, que significa comprender, y una segunda muerte que a los seres humanos nos está vedado comprender.³¹⁴

Los hijos de Ana María están junto al cadáver y “parecían no querer reconocerle ya ningún derecho a vivir”. También está Zoila, la mujer que la crió y que siempre estuvo a su lado, y algunos amigos “que parecían haber olvidado que un día fue esbelta y feliz”.

Ana María parece haber adquirido una diferente sensibilidad para reconocer y admirar la naturaleza y sus fenómenos. Escucha la lluvia caer obstinadamente y todo tipo de sonidos nuevos, experimenta sensaciones hasta el momento desconocidas:

³¹⁴ María Luisa Bombal: “Testimonio autobiográfico”, op. cit., pág. 343.

El murmullo de la lluvia sobre los bosques y sobre la casa la mueve muy pronto a entregarse en cuerpo y alma a esa sensación de bienestar y melancolía en que siempre le abismó el suspirar del agua en las interminables noches del otoño (pág. 99).

Tantos seres, tantas preocupaciones y pequeños estorbos físicos se interponían entre ella y el secreto de una noche. Ahora, en cambio, no la turba ningún pensamiento inoportuno. Han trazado un círculo de silencio a su alrededor, y se ha detenido el latir de esa invisible arteria que le golpeaba con frecuencia tan rudamente la sien (pág. 100).

Aparece el amante de la primera juventud, Ricardo, y Ana María recuerda episodios del pasado. Se dirige directamente a él: “Te recuerdo, te recuerdo adolescente. Recuerdo tu pupila clara, tu tez de rubio curtida por el sol de la hacienda, tu cuerpo, entonces, afilado y nervioso. [...] Eras un espantoso verdugo. Y, sin embargo, ejercías sobre nosotras una especie de fascinación. Creo que te admirábamos” (pág. 101). La narradora describe ese primer amor como “el gesto dulce y terrible cuya nostalgia suele encadenar para siempre”. Ricardo y Ana María fueron amantes durante tres vacaciones; ella recuerda la experiencia sexual, momento en el que se hallaba fría y no podía compartir el frenesí de su amante. Cuando se produce el abandono, el desamor lleva a Ana María a querer morir, pero su intento de suicidio se limita a un disparo contra el tronco de un árbol. Después, Ana María se sentía floja y saciada de pasión y de dolor. El relato es impreciso porque la narradora no recuerda exactamente cuándo sucedió; “¿Qué día fue? No logro precisar el momento en que empezó esa dulce fatiga”. En realidad, las sensaciones experimentadas correspondían al embarazo y Ana María vive una breve temporada aturdida por la felicidad volcada en experimentar todas las sensaciones:

Ignoraba por qué razón el paisaje, las cosas, todo se me volvía motivo de distracción, goce plácidamente sensual: la masa oscura y ondulante de la selva inmovilizada en el horizonte, como una ola monstruosa, lista para precipitarse; el vuelo de las palomas, cuyo ir y venir rayaba de sombras

fugaces el libro abierto sobre mis rodillas; el canto intermitente del aserradero –esa nota aguda, sostenida y dulce, igual al zumbido de un colmenar– que hendía el aire hasta las casas cuando la tarde era muy límpida (pág. 111).

La angustia pesa sobre el corazón de Ana María después de sufrir un aborto. Los jóvenes amantes se esquivarán toda la vida a partir de ese momento. La narradora dice que no quiere volver a intentar descifrar el enigma de ese abandono, pero se da cuenta de que siempre ha estado unida a Ricardo y que nunca ha estado enteramente sola:

Pero ahora, ahora que él está ahí, de pie, silencioso y conmovido; ahora que, por fin, se atreve a mirarla de nuevo, frente a frente, y a través del mismo risible parpadeo que le conoció de niño en sus momentos de emoción, ahora ella comprende.

Comprende que en ella dormía, agazapado, aquel amor que presumió muerto. Que aquel ser nunca le fue totalmente ajeno (pág. 117).

“¿Era preciso morir para saber ciertas cosas?” La narradora reitera en numerosas ocasiones la palabra ‘comprender’; el estado de semi-existencia en el que se encuentra parece otorgarle una capacidad inusitada para interpretar los hechos irrevocables de su vida pasada. Una voz, “alguien, algo” se dirige a Ana María y la interpela para que la siga; llevada por una fuerza recorre un jardín húmedo y sombrío en el que percibe el murmullo de aguas escondidas y siente plantas y animales. De pronto, “nota que una venda de gasa le sostiene el mentón. Y sufre la extraña impresión de no sentirla”. Su padre está sentado junto a ella; Ana María recuerda su infancia y la pérdida prematura de su madre. Repara en la presencia de su hermana Alicia y se dirige a ella:

¿Dónde crearás que estoy? ¿Rindiendo cuentas al Dios terrible a quien ofreces día a día la brutalidad de tu marido, el incendio de tus aserraderos, y hasta la pérdida de tu único hijo, aquel niño desobediente y risueño que un árbol arrolló al caer y cuyo cuerpo se dislocó entero cuando lo levantaron de entre el fango y la hojarasca?

Alicia, no. Estoy aquí, disgregándome bien apegada a la tierra. Y me pregunto si veré algún día la cara de tu Dios” (pág. 120).

La amortajada muestra ternura y compasión por su hermana, quizá por primera vez. Alicia representa la religiosidad oficial mientras Zoila se asocia con la superstición y las creencias populares. Ana María tuvo siempre una relación complicada con la religión y Dios siempre le pareció lejano y severo. Su religión era íntima e intuitiva. La amortajada ve a su hijo Alberto, lo llama el marido de María Griselda. Percibe su expresión taciturna; “ahora se acerca a ella, su madre amortajada, y la toca en la frente como para cerciorarse de que está bien muerta.” Alberto mantiene a su esposa encerrada en un fundo del sur motivado por los celos y quema una foto suya en un cirio. Ana María compadece a su hijo, que tiene un signo de muerte en los párpados rugosos y secos.

La voz vuelve a tomarla de la mano y la lleva a través de una ciudad abandonada y cubierta de polvo y ceniza y por un prado húmedo y lleno de insectos; atraviesa un anillo de niebla y se ve rodeada de luciérnagas. De vuelta en el lecho se siente fatigada y desea desprenderse del hilo de conciencia que la mantiene atada a la vida para dejarse caer en el abismo: “Liviana. Se siente liviana. Intenta moverse y no puede. Es como si la capa más secreta, más profunda de su cuerpo se revoliera aprisionada dentro de otras capas más pesadas que no pudiera alzar y que la retienen clavada, ahí, entre el chisporroteo aceitoso de dos cirios” (págs. 125-126).

Ana María repara en Fernando, el hombre que fue su confidente y que se enamoró de ella. “Fernando se alimentaba de su rabia o de su tristeza”. El amor de Fernando la humilló siempre y lo despreció desde el momento en que le contó que su esposa se había suicidado y que él había dormido junto a su cuerpo inerte. La revelación y la confidencia hicieron que la mujer lo despreciara; no soportaba que la considerara una igual y que comparara sus desgracias. A pesar de ello, Ana María cae en la dependencia y necesita su

sufrimiento para vivir. La narradora omnisciente adopta la perspectiva de Fernando para interpretar sus sentimientos; después, él toma la palabra y le dirige reproches a la difunta: “Oh, Ana María, si hubieras querido, de tu desgracia y mi desdicha hubiéramos podido construir un afecto, una vida; y muchos habrían rondado envidiosos alrededor de nuestra unión como se ronda alrededor de un verdadero amor, de la felicidad” (pág. 131).

La amortajada ve a su hijo Fred y recuerda un episodio del pasado: Fernando, Ana María y sus hijos hacen una visita al campo; allí asistimos a un truculento acercamiento a la muerte. Fernando mata una lechuza cuyo cadáver mantiene los ojos abiertos y amenazantes. Una tormenta los sorprende. “Bruscamente habían descendido a otro clima, a otro tiempo, a otra región”. El grupo se pierde y le preguntan a un hombre que parece tener ojos de muerto similares a los de la lechuza. Deciden dormir y esperar a que amanezca para proseguir el viaje. El niño Fred descubre una cineraria que lo sobrecoge y es el causante de que decidan quedarse quietos durante la noche. Al despertar, ven que el coche está al borde de un precipicio. La palabra cineraria es polisémica; es el nombre de una planta y también se utiliza para designar a las urnas destinadas a contener las cenizas de los cadáveres. Desde ese día Ana María cree que su hijo tiene un sexto sentido que lo vincula a lo secreto. Además, Fred fue un niño especial que le tenía miedo a los espejos y que en sueños hablaba un idioma desconocido.

Ana María se pregunta por qué Fernando no la besa y se limita a tocarle los cabellos. La visión de sus pies la hacen tomar conciencia de la lividez de su cuerpo convertido en estatua inerte:

Recién entonces ella ve sus propios pies. Los ve extrañamente erguidos y puestos allá, al extremo de la colcha, como dos cosas ajenas a su cuerpo.

Y porque veló en vida a muchos muertos, la amortajada comprende. Comprende que en el espacio de un minuto insalvable ha cambiado su ser. Que al levantar

Fernando los ojos había hallado a una estatua de cera en el lugar en que yacía la mujer codiciada (pág. 140).

Fernando vuelve a tomar la palabra para afirmar que se siente aliviado por la muerte de Ana María ya que a partir de ese momento vivir sin inquietud y sin el dolor del desamor.

Antonio, el marido, se ha quedado solo con la amortajada. Entonces, Ana María recuerda su vida conyugal: “Ella empieza entonces a remover cenizas, retrocediendo entremedio hasta un tiempo muy lejano, hasta una ciudad inmensa, callada y triste, hasta una casa donde llegó cierta noche” (pág. 142). Rememora el momento en el que vivió un orgasmo y el rechazo y la extrañeza ante el placer sexual:

Pero cierta noche sobrevino aquello, aquello que ella ignoraba.

Fue como si del centro de sus entrañas naciera un hirviente y lento escalofrío que junto con cada caricia empezara a subir, a crecer, a envolverla en anillos hasta la raíz de los cabellos, hasta empuñarla por la garganta, cortarle la respiración y sacudirla para arrojarla finalmente exhausta y desembriagada, contra el lecho revuelto.

¡El placer! ¡Con que era eso el placer! ¡Ese estremecimiento, ese inmenso aletazo y ese recaer unidos en la misma vergüenza!

¡Pobre Antonio, qué extrañeza la suya ante el rechazo casi inmediato! Nunca, nunca supo hasta qué punto lo odiaba todas las noches en aquel momento (pág. 144).

Ana María dice haberse casado con Antonio por despecho después del abandono de Ricardo. El matrimonio con un hombre enérgico y enamorado parece una situación perfecta pero la tristeza inunda a la mujer y tuvo que volver con su padre un tiempo hasta que sintió deseos de volver junto a su marido. En realidad, Antonio nunca pudo perdonar el desprecio del comienzo de su matrimonio. La angustia la conservó a salvo de nuevas pasiones. Si bien la indiferencia de Antonio es un sufrimiento para Ana María, ella reconoce haberse refrenado en su impulso de mostrar amor tanto con su marido como

con sus hijos. La amortajada ha vivido ahogando su propia vitalidad. Pasaron los años y Ana María se vuelve limitada y mezquina. Ahora, con la sabiduría adquirida por la muerte lamenta la naturaleza de la mujer, sólo centrada en el amor de un hombre:

¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida?

Los hombres, ellos, logran poner su pasión en otras cosas. Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada, ante una tapicería inconclusa (pág. 154).

Se produce una crisis y un intento de separación; la pareja se reconcilia, pero pronto volvieron a vivir entre la inquina y la indiferencia. Ana María alimenta un rencor sordo y pervertido: “Los años fueron hostigando luego esa irritación hasta la ira, convirtieron su tímido rencor en una idea bien determinada de desquite. Y el odio vino a prolongar el lazo que la unía a Antonio” (pág. 158). La amortajada siente el odio en su lecho de muerte hasta que ve llorar a su esposo y descubre una arruga en su rostro. El resentimiento se aplaca porque descubre que el hombre no es inviolable, sino que está sometido a un destino de tristeza, vejez y mortalidad. La ausencia de sentimientos de odio o de amor hacia su marido alejan a la amortajada del mundo de los vivos:

No. No lo odia. Pero tampoco lo ama. Y he aquí que al dejar de amarlo y odiarlo siente deshacerse el último nudo de su estructura vital. Nada le importa ya. Es como si no tuviera ya razón de ser ni ella ni su pasado. Un gran hastío la cerca, se siente tambalear hacia atrás. ¡Oh esa súbita rebeldía? Este deseo que la atormenta de incorporarse gimiendo: “¿Quiero vivir. Devuélvanme, devuélvanme mi odio?” (pág. 160)

La voz sobrenatural vuelve para llevar a la amortajada por una carretera ardiente, entre remolinos de polvo y sábanas de fuego, hasta una región húmeda de bosques. Ana María dedica un tiempo a observar y recordar

a su nuera María Griselda, cuya belleza es un destino fatal para ella y todos los que la rodean:

Secuestrada, melancólica, así te veo, mi dulce nuera. Veo tu cuerpo admirable y un poco pesado que soportan unas piernas de garza. Veo tus trenzas retintas, tu tez pálida, tu altivo perfil. Y veo tus ojos, tus ojos estrechos, de un verde sombrío igual a esas matas de musgo flotante, estancadas en la superficie de las aguas forestales.

María Griselda, sólo yo te he podido querer. Porque yo y nadie más logró perdonarte tanta y tan inverosímil belleza. (pág. 161).

Anita, la hija de la amortajada, llora y muestra el amor que nunca había mostrado antes hacia su madre. Ana María piensa que la muerte puede ser un gesto de vida porque provoca sentimientos que la vida no puede generar.

La amortajada es levantada del lecho y colocada en el ataúd. No la tienta el deseo de incorporarse y siente cansancio. El cortejo se dirige al entierro y ella lo observa todo, reconoce los brazos de sus hijos y de su padre: “Y le es infinitamente dulce sentirse así transportada, con las manos sobre el pecho, como algo muy frágil, muy querido”. Ana María nota la ondulación del follaje de los árboles, el viento que levanta remolinos de hojas secas, observa el cielo despejado y la luna. Desea poder formar parte de la naturaleza:

Ansias desconocidas la conmueven. ¿Oh, si la depositaran allí, a la intemperie! Anhela ser abandonada en el corazón de los pantanos para escuchar hasta el amanecer el canto que las ranas fabrican de agua y luna, en la garganta; y oír el crepitar aterciopelado de las mil burbujas del limo. Y aguzando el oído percibir aún el silbido siniestro con que en la carretera lejana se lamentan los alambres eléctricos; y distinguir, antes del alba, los primeros aleteos de los flamencos entre los cañaverales. ¡Ah, si fuera posible! (pág. 166)

Ana María piensa en las otras mujeres enterradas en el cementerio y se siente dichosa de poder reposar entre los ordenados cipreses. Observa la losa con todos sus nombres y dos fechas separadas por un guión. El padre Carlos se

dirige a la amortajada. Estas páginas fueron incluidas posteriormente, suponemos que para resolver la cuestión acerca del agnosticismo de Ana María. Así lo afirma la autora en una entrevista concedida a Carmen Merino:

Escribí el libro hace veinticinco años. Siempre vi que faltaba resolver el problema religioso. Lo dejé sin abordar porque en esa época no lo tenía resuelto. Ahora en la cuarta edición lo afronté: la amortajada tenía su religión tan adentro que no necesitaba hablar de ella. Su confesor lo sabía. Son sólo unas pocas líneas las que agregué. Creí que era honrado colocarlas, ahora que había resuelto ese problema.³¹⁵

En realidad, la autora quiere dejar claro ahora que la protagonista tiene a Dios dentro de su ser y nunca necesitó exteriorizar su fe. La amortajada se siente precipitada hacia las entrañas de la tierra:

Y alguien, algo atrajo a la amortajada hacia el sueño otoñal. Y así fue como empezó a descender, fango abajo, por entre las raíces encrespadas de los árboles. [...] ¡Ah, si los hombres supieran lo que se encuentra bajo ellos, no hallarían tan simple beber el agua de las fuentes! Porque todo duerme en la tierra y todo despierta de la tierra (pág. 176).

En la oscuridad de la cripta tuvo la sensación de que podría moverse; pero, al mismo tiempo, sentía raíces que brotaban de su cuerpo y se hundían en la tierra. Se produce el viaje del alma a las profundidades de la tierra y la unión definitiva con las fuerzas cósmicas de la naturaleza. Ana María nota la palpitación del universo, la segunda muerte que los vivos no pueden comprender.

Y ya no deseaba sino quedarse crucificada a la tierra, sufriendo y gozando en su carne el ir y venir de lejanas, muy lejanas mareas; sintiendo crecer la hierba, emerger islas nuevas y abrirse en otro continente la flor ignorada que no vive sino en un día de eclipse. Y sintiendo aún bullir y

³¹⁵ Carmen Merino: "Una mirada al misterioso mundo de María Luisa Bombal", *Eva*, n° 1139, 3 de febrero de 1967. Recogido en María Luisa Bombal: *Obras completas*, op. cit., págs. 399-400.

estallar soles, y derrumbarse, quién sabe dónde, montañas gigantes de arena.

Lo juro. No tentó a la amortajada el menor deseo de incorporarse. Sola, podría, al fin, descansar, morir.

Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos (pág. 177).

El texto puede interpretarse en los parámetros de lo maravilloso y lo fantástico ya que narra el proceso de separación de la conciencia del cuerpo, así como de los recuerdos y emociones relacionados con los seres importantes en la vida. Se produce, pues, una disolución de la frontera establecida entre la vida y la muerte. María Luisa Bombal muestra un rechazo de la representación racional y objetiva para destacar la dimensión de lo inconsciente, lo invisible y lo imaginario. El suceso central de la novela es el proceso de muerte que supone la desaparición gradual del mundo de los vivos. Este hecho y todos los demás emanan de una conciencia que se sitúa más allá de la muerte. Al igual que en *La última niebla* la narración surge desde el mundo interior de una mujer a partir de episodios de su conciencia subjetiva. En un caso se trata de una conciencia perturbada, en otro, una subjetividad sobrenatural.

La voz narrativa posee una omnisciencia limitada que organiza el mundo sin establecer jerarquías con respecto a los personajes. La narradora adopta la perspectiva de la protagonista hasta el punto de que parece un desdoblamiento de ella o un mero eco de las dudas y descubrimientos en su estado de muerte. En otras ocasiones el lector puede percibir la voz narrativa separadamente de la voz de Ana María; así, por ejemplo, la narradora continúa hablando después de que la amortajada haya perdido el interés por comunicarse y sólo está interesada en su inmersión en la tierra. Igualmente, la voz en tercera persona enfoca cuestiones espinosas que la conciencia de Ana María elude, como las quejas dirigidas contra Fernando, que en realidad hubiera querido dedicar a su familia, así como su deseo de manipular al hombre que sufre por ella. Además, la narradora destaca el hecho de que

Antonio y los hijos no consideran a Ana María una interlocutora válida, lo que contribuye a su introspección y frustración.

El relato revela la interioridad del personaje y, en general, se presenta desprovisto de comentarios explicativos, aunque la voz en tercera persona establece una perspectiva un tanto superior que en algunas ocasiones permite discernir la evocación de la realidad. Encontramos, pues, la narración semi-omnisciente, la narración en primera persona de los recuerdos de Ana María, y cambios de enfoque cuando toman la palabra otros personajes como Fernando o el padre Carlos. El diálogo se imbrica en la narración y se marca mediante las comillas; Ana María interpela en ocasiones a los hombres de su vida y también murmura palabras cariñosas a su hermana Alicia y a María Griselda.

La apariencia sencilla del relato oculta un intento de depuración y estilización con la finalidad de captar las esencias; por ello, cada palabra de cada personaje está seleccionada por su gran significado y simbolismo. El tono del relato es melancólico, no angustiado; la realidad se acepta sin rebeldía tal como es. La amortajada comprende los hechos sucedidos en su vida y la verdad de los seres que la amaron; la asunción de la muerte comienza cuando empieza a deshacerse de los rencores e impedimentos emocionales.

En la novela se incluye el presente del velatorio y de las experiencias sobrenaturales de Ana María y el pasado de los recuerdos y los retazos del pasado. El estatismo de la amortajada adquiere dinamismo a través de las referencias al pasado y del proceso de inmersión en la zona mágica y misteriosa de la muerte. La autora se sirve de técnicas cinematográficas para presentar diferentes planos de la realidad: el montaje, el contrapunto y el perspectivismo anulan la interpretación racional y estática de la realidad y de la existencia humana.³¹⁶ Se muestra un sistema de perspectivas que refuerza la

³¹⁶ Lucía Guerra-Cunningham: *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*, Playor, Madrid, 1980, págs. 81-82.

presentación de la realidad como un conjunto complejo y relativo; el lector recibe una impresión de multiperspectivismo así como de tiempo cíclico.

Los protagonistas bombalianos no pueden aprehender su propia situación con la excepción precisamente de Ana María, que está en proceso de comprensión desde su particular estado. Ella puede incluso comprender algunos autoengaños, y las personas que están a su alrededor le traen recuerdos de situaciones que en vida fueron incomprensibles. Todos los personajes que aparecen en *La amortajada* persiguen una felicidad que no poseen y viven inmersos en pasiones y deseos contradictorios y tragedias irreparables que los marcan para siempre y los convierten en víctimas del amor fatal.³¹⁷ El discurso de la amortajada propone el predominio de la vitalidad corporal sobre otros aspectos de la vida; las experiencias amorosas se revelan como los momentos más importantes que jalonan su vida. Pero la mujer, predeterminada a perseguir el amor inútilmente, está condenada a la enajenación y al sufrimiento. Además, como la protagonista de *La última niebla*, Ana María ha vivido con el mismo miedo a los cambios y al mundo real, así como también se presenta en ella la misma reticencia a la plenitud sexual. La imagen de una piedra chocando con el agua del estanque le provoca un miedo paralizante: “La perseguía la imagen del mundo que vio destrozarse el primer día en el estanque. Aquel silencio se le antojaba el presagio de una catástrofe. Tal vez un volcán ignorado de todos acechaba, muy cerca, el momento de estallar y aniquilar”(pág. 147).

El alma en pena es un motivo frecuente en la tradición oral chilena y suponemos que una de las fuentes de la gestación de la novela; pero Bombal se enfrenta al tema de la muerte con gran originalidad. La muerte se presenta como un estado espiritual en el que se produce una revisión para comprender la verdadera esencia de la existencia. La muerte es un núcleo integrador; por un lado, es un estado espiritual que conduce a la asimilación y comprensión

³¹⁷Carlos Morello Frioli: “*La amortajada*, novela de María Luisa Bombal”, *Nueva Revista del Pacífico*, n° 15-16, 1980, págs. 37-47.

global; por otro, es una condición que posibilita la vivencia del cosmos y la inmersión en lo primordial.³¹⁸ En la muerte se produce la unión espiritual y armoniosa con los elementos del universo. La muerte física es la ruptura con todos los lazos vitales; la segunda muerte es el proceso de inmersión en lo primordial, la fusión y desintegración en los orígenes del universo. En la novela predomina la imagen del cosmos en constante regeneración en la cual la muerte es parte del ciclo vital y origen de nueva vida: “Porque todo duerme en la tierra y despierta en la tierra”.

Hay en la novela una visión cosmológica que puede interpretarse en función de los símbolos que se suceden. El alma de Ana María viaja por un jardín húmedo y sombrío, una carretera ardiente y culmina en el ámbito subterráneo. En este trayecto sobrenatural están presentes el agua, el aire, el fuego y la tierra. Igualmente, están presentes los árboles como símbolo del crecimiento y de la regeneración, y se suceden el día y la noche como representación de la periodicidad sin fin. La frase “el día quema horas, minutos, segundos” aparece como marcador de la inexorabilidad del paso del tiempo y del proceso vital; así como también la lluvia y otros símbolos de vitalidad contrarrestan esta fatalidad.

Ana Miramontes establece una comparación entre María Luisa Bombal y Juan Rulfo desde una problematización de lo fantástico.³¹⁹ La autora se refiere a la obra de ambos como “novelas de realidad fantasmática” en las que se resuelve sin tensión la mezcla entre realidad e fantasía porque se narra desde la irrealidad de los sueños. La concomitancia entre ambos autores fue señalada con anterioridad por José Bianco y por Lucía Guerra.³²⁰ Bianco

³¹⁸ Lucía Guerra-Cunningham: “Función y sentido de la muerte en *La amortajada* de María Luisa Bombal”, *Explicación de textos literarios*, vol. 7, n° 2, 1978, págs. 123-128.

³¹⁹ Ana Miramontes: “Rulfo lector de Bombal”, *Revista Iberoamericana*, n° 207, abril-junio de 2004, págs. 491-520.

³²⁰ Lucía Guerra: “Introducción”, María Luisa Bombal: *Obras completas*, op. cit., págs. 7-49.

recuerda que Rulfo afirmaba que *La amortajada* le había causado una fuerte impresión:

He pensado en esta última frase de Borges, “libro que no olvidará nuestra América”, porque pocos años después, conversando con un escritor mexicano de gran talento, menor que María Luisa, menor que yo, y autor de una obra tan breve como admirable, me dijo, creo recordar que *La amortajada* era un libro que lo había impresionado mucho en su juventud. Ese escritor es Juan Rulfo. Quizá en *Pedro Páramo*, la novela de Juan Rulfo, podríamos discernir alguna influencia de *La amortajada*. En ese caso las palabras de Borges sobre la novela de María Luisa Bombal, nuestra amiga tan querida, habrían resultado porféticas.³²¹

En opinión de estos autores, *La amortajada* ejerce una importante influencia sobre *Pedro Páramo*, que no ha sido señalada por la crítica convenientemente. El personaje de Susana San Juan tiene marcas de intertextualidad con el de Ana María; además, en ambos casos la lluvia y la noche enmarcan la escena en la que una mujer yace en el lecho entre la vida y la muerte. El tratamiento poético de lo narrativo es una característica común de ambas novelas; la atmósfera onírica y alucinante sitúa al lector en el umbral de la muerte. Además, Lucía Guerra considera que Bombal y Rulfo son autores unidos por la creación de textos surgidos en los márgenes de toda oposición entre realidad e irrealidad. Igualmente, ambos producen un quiebro en los formatos tradicionales abriendo nuevos umbrales en el género novelístico con obras fundamentales y, posteriormente, se convierten en casos extraños que se confinan a un relativo silencio literario.

³²¹ José Bianco: “Sobre María Luisa Bombal”, *Ficción y reflexión*, op. cit., pág. 241.

6.3. Configuración de la ambigüedad y la fantasía en otras obras de María Luisa Bombal

La obra de María Luisa Bombal se completa con una serie de relatos que giran en torno a los temas de sus obras más importantes y en los que de nuevo encontramos, en mayor o menor medida, elementos sobrenaturales y atmósferas mágicas y oníricas. “El árbol” se publica por primera vez el número 60 de la revista *Sur*, en septiembre de 1939. En él se reitera el conflicto fundamental ya expresado en *La última niebla* y en *La amortajada*; esto es, la oposición entre la esencia de la heroína y las convenciones del mundo social en el que se encuentra que desemboca en la creación de un mundo fantástico. El relato se abre con una imagen de Brígida escuchando un concierto de piano. La música origina en ella una evocación del pasado y un proceso de reconocimiento de su identidad. La protagonista vive separada de su marido desde hace algunos años; en esta rememoración de su vida comprende por qué se casó con Luis y los motivos que la llevaron a alejarse de él. La música es para ella una atracción sensual y la complejidad intelectual de la composición es algo que nunca pudo comprender. Las piezas musicales la llevan a distintos momentos de su vida, asociados a emociones diversas: Mozart la arrastra por un jardín que simboliza la alegría pueril de la infancia; Beethoven la conduce playa adentro hacia el mar con un sentimiento de angustia y sufrimiento; Chopin es el otoño y el murmullo de la lluvia, convertidos en ansiedad de amor.³²²

La protagonista del relato es un ser marginal esencialmente impulsivo cuyos actos surgen de las sensaciones y las emociones y no de la reflexión. Como en otras ocasiones, predomina en la narración la subjetividad y la intuición sobre cualquier representación objetiva o racional de los hechos o de la realidad. Brígida confiesa que sabe poco de música, a pesar de haber

³²² Lucía Guerra-Cunningham: *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*, op. cit., pág. 109.

tomado lecciones. Ella había abandonado el estudio, mientras sus hermanas tocaban correctamente. Siempre se dejó llevar por la música sin conocer las particularidades de la técnica. El padre de Brígida la considera poco inteligente: “Brígida era la menor de seis niñas, todas diferentes de carácter. Cuando el padre llegaba por fin a su sexta hija, lo hacía tan perplejo y agotado por las cinco primeras que prefería simplificarse el día declarándola retardada” (pág. 208). Brígida permanece durante su infancia y su juventud rezagada en una realidad imaginativa y llena de fantasía mientras sus hermanas son entrenadas para la vida social. Se casa con un amigo de su padre porque a su lado no se siente culpable de ser perezosa y boba. El matrimonio sin amor se concibe nuevamente como una fuerza aniquiladora de la esencia femenina. Luis se avergonzaba de ella y se mostraba frío y huidizo: “Por las mañanas, cuando la mucama abría las persianas, Luis ya no estaba a su lado. Se había levantado sigiloso y sin darle los buenos días, por temor al collar de pájaros que se obstinaba en retenerlo fuertemente por los hombros” (pág. 211). El hombre se convierte en un surco vacío en el lecho, al igual que en *La última niebla*. Brígida sospecha que su marido se casó con ella con la intención de recobrar la ternura inocente que existió entre ellos cuando era niña.

La incomunicación y el desamor conducen a Brígida al aislamiento; la mujer huye de la realidad concreta para recluirse en el cuarto de vestir donde le resultaba más fácil el sufrimiento: “El cuarto se inmovilizaba en la penumbra, ordenado y silencioso. Todo parecía detenerse, eterno y muy noble. Eso era la vida. Y había cierta grandeza en aceptarla así, mediocre, como algo definitivo, irremediable” (pág. 216). Brígida se refugia en la contemplación del gomero que hay junto a su ventana; los elementos de la naturaleza ocasionan cambios y movimientos en el árbol y ella vive pendiente de observar el agua escurriéndose por las hojas, el viento agitándolo, el crujir del tronco.

Es el árbol pegado a la ventana del cuarto de vestir. Le bastaba entrar para que sintiese circular en ella una gran

sensación bienhechora. ¡Qué calor hacía siempre en el dormitorio por las mañanas? ¿Y qué luz cruda? Aquí, en cambio, en el cuarto de vestir, hasta la vista descansaba, se refrescaba. Las cretonas desvaídas, el árbol que desenvolvía sombras como de agua agitada y fría por las paredes, los espejos que doblaban el follaje y se ahuecaban en un bosque infinito y verde. ¡Qué agradable era ese cuarto! Parecía un mundo sumido en un acuario. ¡Cómo parloteaba ese inmenso gomero! Todos los pájaros del barrio venían a refugiarse en él. Era el único árbol de aquella estrecha calle en pendiente que, desde un costado de la ciudad, se despeñaba directamente al río (pág. 212).

El árbol confiere al cuarto de vestir la atmósfera ideal para constituirse en el ámbito fantástico que Brígida necesita para sobrellevar el mundo real. Además, el gomero proporciona a la mujer el contacto con la naturaleza que ha perdido. El cuarto y el árbol se convierten en el eje de su vida y suponen la aceptación y la resignación. Pero el gomero levantaba las baldosas de la acera y la comisión de vecinos decide derribarlo. La desaparición del árbol supone el descubrimiento de la falsedad; la heroína debe enfrentarse a su existencia falaz, a la soledad y al aislamiento real en el que ha vivido:

No. Ha quedado aprisionada en las redes de su pasado, no puede salir del cuarto de vestir. De su cuarto de vestir invadido por una luz blanca aterradora. Era como si hubieran arrancado el techo de cuajo; una luz cruda entraba por todos lados, se le metía por los poros, la quemaba de frío. Y todo lo veía a la luz de esa fría luz: Luis, su cara arrugada, sus manos que surcan gruesas venas desteñidas, y las cretonas de colores chillones (pág. 219).

Ahora puede ver rascacielos y automóviles y la fealdad entra en sus espejos: “Le habían quitado su intimidad, su secreto; se encontraba desnuda en medio de la calle, desnuda junto a un marido viejo que le volvía la espalda para dormir, que no le había dado hijos” (pág. 219). Brígida decide entonces abandonar a su marido para hacer viajes, locuras y, sobre todo, buscar el amor. La protagonista ha perdido su refugio; su huida está provocada únicamente por la desaparición del gomero. Así, no queda claro si Brígida ha sufrido una

transformación que la empuja hacia la libertad o si su resistencia al cambio necesita de otro mundo paralelo donde esconderse de la realidad. El contrapunto entre el presente y el pasado termina; el público sale del concierto y Brígida termina su evocación. En realidad, Brígida no ha comprendido las razones de su enajenación como resultado de las limitaciones de la mujer en la sociedad sino más bien como consecuencia de la actuación de las fuerzas abstractas del destino.

“El árbol” muestra una conciencia desgarrada entre las convenciones sociales y la necesidad de recluirse en mundo interior ajeno a la realidad circundante. La mente de Brígida genera ese espacio en el que puede estar inmersa en su realidad subjetiva de sensaciones y fantasía. Por el contrario, en *Las islas nuevas*, la protagonista vive confinada y alejada del mundo social a causa de un secreto que la convierte en un ser sobrenatural.

“Las islas nuevas” está basado en una estancia de la autora en la pampa, donde asistió a un fenómeno similar al que se describe en el texto: islas que emergían en las lagunas cuando el agua bajaba y que después desaparecían. El cuento aparece publicado en el número 53 de la revista *Sur*, en febrero de 1939. “Las islas nuevas” supone un cambio con respecto a las obras anteriores; la autora concede mayor importancia a la esencia femenina, a la configuración del arquetipo de la mujer y a la reflexión sobre él. El mundo social, el matrimonio y las pautas morales dejan de ser el contexto en el que se desarrolla el conflicto; el microcosmos se amplía al mundo moderno en el que lo misterioso y primordial se ha perdido. El relato sigue un orden cronológico y un narrador omnisciente ordena los acontecimientos de modo menos hermético que en las novelas anteriores.

“Las islas nuevas” comienza aludiendo a la naturaleza salvaje de la pampa y a las fuerzas telúricas:

Toda la noche el viento había galopado a diestro y siniestro por la pampa, bramando, apoyando siempre una sola nota. A ratos cercaba la casa, se metía por las rendijas de las puertas y de las ventanas y revolvió los tules del mosquitero (pág. 181).

Juan Manuel es un abogado de Buenos Aires que se reúne con un grupo de cazadores en la pampa para explorar unas islas que acaban de surgir en las lagunas cercanas a la estancia en el que se hospeda. Los hombres divisan desde el borde de las lagunas en el horizonte las islas “humeantes aún del esfuerzo que debieron hacer para subir de quién sabe qué estratificaciones profundas.” Un mundo lleno de misterios se oculta bajo esa apariencia de normalidad; allí vive Yolanda, una extraña mujer por la que Juan Manuel se siente fuertemente atraído. La mujer es “como una preciosa culebra”, alta, extraordinariamente delgada, y tiene los pies demasiado pequeños para su altura. Juan Manuel piensa que es pálida, aguda y un poco salvaje, como su nombre. Su mirada es oscura y brillante y hay algo huidizo y agresivo en su liviana figura. El hombre descubre que el viejo Silvestre estuvo enamorado de Yolanda treinta años atrás. Juan Manuel no puede creerle porque Yolanda tiene un aspecto muy joven. Silvestre podría ser un borracho que inventa historias o la mujer podría ser un extraño ser que no envejece.

Los hombres van a ver las islas pero se encuentran con el impedimento de la naturaleza, que no les permite avanzar:

Desembarcan orgullosos, la carabina al hombro; pero una atmósfera ponzoñosa los obliga a detenerse casi en seguida para enjugarse la frente. Pausa breve, y luego avanzan pisando atónitos, hierbas viscosas y una tierra caliente y movediza. Avanzan tambaleándose entre espirales de gaviotas que suben y bajan graznando. Azotado en el pecho por el filo de un ala, Juan Manuel vacila. Sus compañeros lo sostienen por los brazos y lo arrastran detrás de ellos.

Y avanzan aún, aplastando, bajo las botas, frenéticos pescados de plata que el agua abandonó sobre el limo. Mas allá tropiezan con una flora extraña: son matojos de coral

sobre los que se precipitan ávidos. Largamente luchan por arrancarlos de cuajo, luchan hasta que sus manos sangran.

Las gaviotas los encierran en espirales cada vez más apretadas.

Las nubes corren muy bajas desmadejando una hiedra vertiginosa de sombras. Un vaho cada vez más denso brota del suelo. Todo hierve, se agita, tiembla. Los cazadores tratan en vano de mirar, de respirar. Descorazonados y medrosos, huyen (págs. 188-189).

Se produce un acercamiento amoroso entre Yolanda y Juan Manuel y la intimidad surge entre ellos. Juan Manuel rompe el hechizo diciéndole que parece una gaviota; ella se desmaya y el hombre se siente culpable por algo que no conoce e intuye un secreto que no le pertenece. Un día más los hombres se disponen a explorar las islas nuevas para comprobar con sorpresa que han desaparecido:

Al rayar el alba de esta tercera madrugada los cazadores se detienen, una vez más, al borde de las lagunas por fin apaciguadas. Mudos, contemplan la superficie tersa de las aguas. Atónitos, escrutan el horizonte gris.

Las islas nuevas han desaparecido.

Echan los botes al agua. Juan Manuel empuja el suyo con una decisión bien determinada. Bordea las viejas islas sin dejarse tentar como sus compañeros por la vida que alienta en ellas; esa vida hecha de chasquidos de alas y juncos, de arrullos y pequeños gritos, y de ese leve temblor de flores de limo que se despliegan sudorosas. Explorador minucioso, se pierde a lo lejos y rema de izquierda a derecha, tratando de encontrar el lugar exacto donde tan sólo ayer asomaban cuatro islas nuevas. ¿Adónde estaba la primera? Aquí. No, allí. No, aquí, más bien. Se inclina sobre el agua para buscarla, convencido sin embargo de que su mirada no logrará jamás seguirla en su caída vertiginosa hacia abajo, seguirla hasta la profundidad oscura donde se halla confundida nuevamente con el fondo de fango y de algas.

En el círculo de un remolino, algo sobreflota, algo blando, incoloro: es una medusa. Juan Manuel se apresura a recogerla en su pañuelo, que ata luego por las cuatro puntas (pág. 192).

Al regresar a la hacienda, Juan Manuel encuentra una carta de su madre que le provoca el recuerdo de su esposa muerta. La voz narrativa interrumpe la narración bajo la perspectiva de Juan Manuel durante algunos párrafos y sigue a su madre en la visita al cementerio para depositar un ramo de orquídeas en la tumba de su nuera. Juan Manuel despierta a Yolanda de una pesadilla en la que la muerte la acecha. Ella le cuenta que a menudo en sueños se encuentra en un extraño parque lleno de plantas gigantes en el que un “silencio verde” prefigura la muerte. El hombre intenta abrazarla y besarla pero ella lo rechaza.

Al cuarto día, la niebla cubre la pampa, ahoga los ruidos y difumina los contornos; la atmósfera descrita remite a la creada en *La última niebla*: “La neblina descuelga a lo largo de la pampa sus telones de algodón y silencio; sofoca y acorta el ruido de las detonaciones que los cazadores descargan a mansalva por las islas, ciega a las cigüeñas acobardadas y ablanda los largos juncos puntiagudos que hieren” (pág. 199). Al anochecer Juan Manuel debe hacer un esfuerzo para encontrar la casa, cuando abre una ventana sorprende a Yolanda desnuda en el baño y descubre el secreto que mantiene a la mujer condenada a la soledad y el origen de su aspecto salvaje:

Yolanda está desnuda y de pie en el baño, absorta en la contemplación de su hombro derecho.

En su hombro derecho crece y se descuelga un poco hacia la espalda algo liviano y blando. Un ala. O más bien un comienzo de ala. O mejor dicho un muñón de ala. Un pequeño miembro atrofiado que ahora ella palpa cuidadosamente, como con recelo.

El resto del cuerpo es tal cual él se lo había imaginado. Orgullosa, estrecha, blanca (pág. 201).

Enloquecido, Juan Manuel vuelve a Buenos Aires a visitar a su hijo sin saber si habría sufrido una alucinación. Quiere llegar a la ciudad, ámbito que considera racional y dominado por el hombre. Juan Manuel tiene la intención de regalar a su hijo la medusa pero ésta ha desaparecido. El niño pregunta extrañado por qué había medusas en las lagunas pero no le extraña que se haya evaporado porque las medusas están compuestas por agua. Juan Manuel no

puede responder: “No sabe nada, no comprende nada”. Telefona a Yolanda pero interrumpe bruscamente la llamada porque, en realidad, tiene miedo de saber. Pensaba que nada era más misterioso que la muerte, pero ahora conoce “un misterio nuevo, un sufrimiento hecho de malestar y de estupor.” Buscando algo con lo que distraerse de la angustia, hojea las páginas del libro de geografía del niño y se detiene en una descripción de la vida en la era primaria. Los paisajes dibujados le recuerdan los sueños de Yolanda y cree encontrar el principio de la explicación del misterio:

Yolanda, los sueños de Yolanda..., el horroroso y dulce secreto de su hombro. ¡Tal vez aquí estaba la explicación del misterio!

Pero Juan Manuel no se siente capaz de remontar los intrincados corredores de la naturaleza hasta aquel origen. Teme confundir las pistas, perder las huellas, caer en algún pozo oscuro y sin salida para su entendimiento. Y abandonado una vez más a Yolanda, cierra el libro, apaga la luz, y se va (pág. 205).

Sin embargo, Juan Manuel se resiste a bucear en el origen y descubrir los secretos de la naturaleza. Sus parámetros racionales le impiden acometer la reflexión y el miedo a lo desconocido lo mantiene a salvo del misterio. Tanto las islas nuevas como Yolanda son inaccesibles para Juan Manuel, hecho que representa la ruptura irreparable entre el hombre y la mujer. Bombal elabora una imagen de mujer que posee el vínculo con los misterios ancestrales del agua y de la tierra, mientras que el hombre que todo lo ordena racionalmente ha perdido este nexo. Por ello, la mujer permanece atrapada entre lo primordial misterioso y lo racional objetivo y se presenta como un ser incompleto y deformado. El muñón del ala que convierte el cuerpo de Yolanda en una aberración natural es un símbolo de la contradicción de la experiencia femenina. El arquetipo femenino se contrapone a la existencia desgraciada de la mujer ejemplificada en la deformación que condena a Yolanda a la soledad y la incomprensión. El ala ha sido interpretada como una apelación a conservar lo primitivo pero puede interpretarse también como un anhelo de

desprenderse de lo instintivo y primitivo para liberar a la mujer de su carácter primordial.³²³

Las islas nuevas representan las regiones primordiales a las que Yolanda accede en sueños. Así mismo, simbolizan el ciclo de la vida que Yolanda ha vivido repetidas veces pero al que Juan Manuel no se atreve a enfrentarse. La autora desmitifica así la masculinidad como sinónimo de actividad y reelabora el arquetipo de la mujer terrible y misteriosa. Yolanda es una recreación del mito clásico de Medusa desde una perspectiva que parte de la desigualdad creada por la estructura patriarcal.

La naturaleza maravillosa y llena de fuerzas misteriosas y el carácter medusino de sus protagonistas son rasgos comunes a “Las islas nuevas” y “La historia de María Griselda”. En el primer relato, el elemento sobrenatural aparece de forma explícita y el personaje de José Manuel queda sumido en una profunda confusión fruto de la imposibilidad de adecuar la naturaleza mágica de Yolanda a sus parámetros racionales. Así mismo, también los lectores sufren la incertidumbre acerca de la interpretación del secreto de la protagonista. Por el contrario, en “La historia de María Griselda” las fuerzas telúricas y la atmósfera trágica y misteriosa envuelven una historia en la que lo sobrenatural sólo aparece de forma velada y latente.

“La historia de María Griselda” aparece publicado en el número 10 de la revista *Sur*, en agosto de 1946. Ana María, la protagonista de *La amortajada*, vuelve a cobrar presencia y vida en este cuento. Así mismo, el personaje de María Griselda es también conocido para los lectores de Bombal, ya que había sido presentado con trazos marcados por la amortajada. Si bien Ana María es testigo ejemplar de los sucesos, no tiene protagonismo en este relato, ya que son sus hijos quienes cobran relevancia. La mujer llega de visita

³²³ Graciela Mora: “*Las islas nuevas* o el ala que socava arquetipos”, Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera y Joy Renjilian-Burgy (eds.): *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*, Editorial Bilingüe, Temple, Arizona, 1987, págs. 162-174.

a un fundo perdido en la selva en mitad de una tormenta y de un silencio espeso. La naturaleza poderosa tiene repercusiones en el ánimo de Ana María, que tiene percepciones y sensaciones profundas enlazadas con los elementos naturales:

Desde lo alto de la cordillera, el equinoccio anunciaba que había empezado a hostigar los vientos dormidos, a apurar las aguas, a preparar las nevadas. Y ella recuerda que el eco de ese breve trueno repercutió largamente dentro de su ser, penetrándola de frío y de una angustia extraña, como si le hubiera anunciado asimismo el comienzo de algo maléfico para su vida... (pág. 236)

Allí viven Alberto y María Griselda, Fred y su esposa Silvia también están allí, fueron de viaje de novios para conocer a María Griselda por deseo de ella. Ana María se entera de que su hijo Alberto ha enloquecido y es alcohólico; el hombre parece odiar a su esposa a pesar de amarla profundamente. Igualmente, todos los hombres adoran a María Griselda, pero la belleza puede ser una gran desgracia porque la tragedia se cierne sobre todos ellos. La naturaleza se presenta salvaje, un espacio indómito en el que destaca el río Malleco como símbolo de las fuerzas incontrolables de la naturaleza:

Un ejército de árboles bajaba denso, ordenado, implacable, por la pendiente de helechos, hasta hundir sus primeras filas en la neblina encajonada allá abajo, entre los murallones del cañón. Y del fondo de aquella siniestra rendija subía un olor fuerte y mojado, un olor a bestia forestal: el olor del río Malleco rodando incansable su lomo tumultuoso (pág. 247).

María Griselda no tenía miedo del río Malleco: “Porque el Malleco estaba enamorado de María Griselda”. La mujer se bañaba en medio de las corrientes y el río parecía acariciarla. Del mismo modo, las aves y las luciérnagas la saludaban y la naturaleza se rendía ante su perfección. La belleza maldita de María Griselda “cambiaba perceptiblemente, según la hora,

la luz y el humor, y se renovaba como el follaje de los árboles, como la faz del cielo, como todo lo vivo y natural” (pág. 250).

Alberto explica a su madre sus sentimientos. María Griselda siempre parecía ajena a él y surgía distante de su abrazo desesperado:

¿Celos? Tal vez pudiera ser que lo fuesen ¡Extraños celos! Celos de ese “algo” de María Griselda, que se le escapaba siempre en cada abrazo. ¡Ah, esa angustia incomprensible que lo torturaba! ¿Cómo lograr, captar, conocer y agotar cada uno de los movimientos de esa mujer? ¡Si hubiera podido envolverla en una apretada red de paciencia y de memoria, tal vez hubiera logrado comprender y aprisionar la razón de la Belleza y de su propia angustia! (pág. 252)

Entre tanto, la tragedia que acecha a los personajes se produce cuando Silvia, descalza y despeinada como un fantasma, se apodera de un revólver y se dispara en la sien. María Griselda se desmaya y todos admiran la belleza de la mujer tendida en el lecho, en especial, sus ojos color verde sombrío: “¡Esos ojos de un verde igual al musgo que se adhiere a los troncos de los árboles mojados por el invierno, esos ojos al fondo de los cuales titilaba y se multiplicaba la llama de los velones!” (pág. 257).

Finalmente, María Griselda se sincera con Ana María y narra su trágica historia, marcada por el sufrimiento y la soledad causados por su belleza y por el hecho de que nadie podía ser feliz a su lado:

Ahí estaba Alberto, amándola con ese triste amor sin afecto que parecía buscar y perseguir algo a través de ella, dejándola a ella misma desesperadamente sola. ¡Anita sufriendo por causa de ella! ¿Y Rodolfo también! ¡Y Fred, y Silvia!... ¡Ah, la pobre Silvia!

¡Un hijo! ¡si pudiera tener un hijo! ¡Tal vez al verla materialmente ligada a él por un hijo, el espíritu de Alberto lograría descansar confiado!...(pág. 258)

El motivo de la belleza femenina aparece como un estigma que conduce a la soledad y a la destrucción. María Griselda posee una belleza que representa las fuerzas elementales. Es un ser íntimamente unido al cosmos que está condenado a la derrota y a la paradoja de generar la admiración y la desgracia de quienes la rodean. La tragedia es provocada por la incomprensión y la ausencia de espiritualidad en el mundo moderno que degrada la trascendencia del cosmos armonioso.³²⁴ Así mismo, puede interpretarse la tragedia de María Griselda como un hecho sobrenatural ya que la desgracia generada a su alrededor no pertenece al ámbito de lo racional sino que parece ser un hechizo maléfico surgido del mismo abismo primordial que el ala en el hombro de Yolanda.

Por último, la obra de María Luisa Bombal se completa con algunos textos de carácter híbrido en los que se explora el espacio de lo fantástico. “Mar, cielo y tierra”, “Washington, ciudad de las ardillas”,³²⁵ “Trenzas”, “Lo secreto” y “La maja y el ruiseñor” no encajan en las normas de la cuentística tradicional ya que carecen de los elementos indispensables tales como la intensidad, la acción o el desenlace. La temática tratada es de índole metafísica o filosófica y se alejan de la cuestión femenina en la cual se centraban los cuentos y novelas anteriores. La prosa poética de los textos posee gran fuerza evocadora y está llena de introspecciones y divagaciones de la voz narrativa. Bombal nos ofrece en estos textos otro ejemplo de su cosmovisión poética e íntima que se lleva a cabo mediante la imaginación, lo mágico e insólito, así como la presencia del cuento de hadas. La incertidumbre, la angustia y el temor se esconden siempre bajo las impresiones poéticas y ensayísticas.³²⁶

³²⁴ Lucía Guerra-Cunningham: *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*, op. cit., pág. 196.

³²⁵ Ana Martínez Zúñiga: “Washington, ciudad de las ardillas de María Luisa Bombal”, *Nueva Revista del Pacífico*, nº 15-16, 1980, págs. 57-68.

³²⁶ Darío A. Cortés: “El cuento-ensayo de María Luisa Bombal”, Agosín, Elena Gascón-Vera y Joy Renjilian-Burgy (eds.), op. cit., págs. 43-50.

“Trenzas” aparece publicado por primera vez en el número 2 de la revista *Saber Vivir*, en Buenos Aires en 1940. El cuento es una crítica al corte de los cabellos de las mujeres, que supone una voluntaria independización de la tierra. La eliminación de las trenzas produce la cosificación de la mujer: “Porque día a día los orgullosos humanos que ahora somos, tendemos a desprendernos de nuestro limbo inicial, es que las mujeres no cuidan ni aprecian ya de sus trenzas” (pág. 221). Hay un hablante implícito que se hace preguntas y que trata de explicarse el fenómeno. Esta voz expresa el deseo de recuperar la relación del ser humano con sus propios fundamentos. Las trenzas establecen esta comunicación, son el vínculo con la tierra que representa la posibilidad del ser humano de empezar de nuevo mediante este nexo de unión con lo primordial.³²⁷ La cabellera une a la mujer con las corrientes mágicas que permanecen en lo más profundo y misterioso. Las mujeres conservan a través de este símbolo mágico el enraizamiento con lo primordial.

El cuento tiene dos niveles de lectura; por un lado, el ensayo que describe el mito del paraíso perdido y los orígenes del cabello de la mujer; por otro, el mito, la historia de las dos hermanas. La voz narrativa recuerda las trenzas de la princesa Isolde de Irlanda; María, el personaje de Jorge Isaacs; el cabello de Melisanda, que confesó la verdad oculta de su corazón; la octava mujer de Barba Azul, que cometió el pecado de la curiosidad y se salvó del castigo gracias a su pelo, que se enredó en los dedos del asesino. La historia imbricada en el ensayo narra el conflicto de dos hermanas: una de ellas se cortó el pelo y se fue a vivir a un fundo, mientras la otra era una mujer dulce y terrible con una larga trenza. El fuego abrasa el fundo en un rito de carácter iniciático mientras la otra hermana muere tendida en la alfombra.

“Lo secreto” aparece publicado por primera vez en la edición de *La última niebla*, realizada por la editorial Nascimento, en Santiago, en el año 1944. “Lo secreto” es el texto más ignorado por la crítica; María Luisa

³²⁷Julia Hermosilla Sánchez: “Lectura interpretativa de “Las trenzas” de María Luisa BomBal”, *Estudios Filológicos*, Valdivia, n° 10, 1974, págs. 81-92.

Bombal afirma que nadie ha comprendido verdaderamente el sentido del relato: *Lo secreto* trata de la pérdida de dios.³²⁸ En el cuento se omite cualquier referencia a lo histórico y lo social; no hay una dimensión real, sino un universo enteramente mágico. El relato contiene un mensaje de carácter metafísico y crea una atmósfera de desolación en la que, paradójicamente, se destaca el aspecto mágico y maravilloso de la imaginación infantil.

El relato presenta un espacio fantástico configurado por elementos simbólicos de gran complejidad con los que la autora pretende plasmar lo inefable. Un narrador omnisciente abre el cuento anunciando que revelará secretos nunca descubiertos: “Se muchas cosas que nadie sabe. Conozco del mar, de la tierra y del cielo infinidad de secretos pequeños y mágicos” (pág. 229). Sigue una poética descripción del fondo marino; la voz afirma que ha comprendido el mensaje del rumor de las olas: el secreto que la espuma quiere comunicar antes de morir. Después la narradora se diluye para aparecer de forma insinuada en la perspectiva de la narración en tercera persona de la historia del barco pirata. “El principal objetivo de estas líneas es contarles de un extraño, ignorado suceso, acaecido igualmente allá en lo bajo”. Se trata de la historia de un barco pirata que viajó a las profundidades marinas después de haber sido arrollado por un remolino. El barco es arrojado a una playa en la que los pies no dejan huella en la arena. La apariencia de cuento infantil es ilusoria ya que el lirismo del lenguaje nos revela que existe una intención de mayor complejidad.³²⁹ El relato es una interpretación artística de la vida y de la muerte en que la verdadera realidad es el mundo de los sueños. El mundo submarino es el mundo de la inconsciencia, utilizado como pretexto para hablar de la complejidad del interior del alma humana. Los personajes típicos de los cuentos infantiles, el Capitán Terrible y El Chico, aparecen esquematizados alegóricamente y sirven para realizar una introspección en zonas escondidas y secretas que están bajo realidades aparentes. La lógica y el

³²⁸ María Luisa Bombal: “Testimonio autobiográfico”, op. cit., pág. 345.

³²⁹ Manuel Peña Muñoz: “La presencia del mar en el cuento *Lo secreto*”, *Nueva Revista del Pacífico*, n°4, octubre de 1976, págs. 28-47.

absurdo se confunden cuando la certeza de haber perdido la libertad y la vida convierten la carcajada del personaje en un gemido. En el juego presentado del mundo al revés lo fantástico es la ley y el mar y la muerte se ciernen sobre las cabezas de los náufragos.

“Mar, cielo y tierra” plantea de nuevo las características del arquetipo femenino; la concepción de la mujer como poseedora de los misterios ancestrales del agua y de la tierra. La narradora conoce los misterios ajenos a la razón: el mar como principio de la vida y la muerte y las fuerzas primarias de la naturaleza.

6. 4. La dimensión mítica y fantástica de María Luisa Bombal

La obra literaria de María Luisa Bombal se caracteriza por la utilización de una prosa poética de raíz surrealista. La creación de atmósferas misteriosas y los trazos impresionistas que configuran el ambiente en el que se desarrollan las tramas son rasgos fundamentales de su escritura. La autora se sirve del poder poético de la sugestión, la polisemia y la ambigüedad para narrar historias de las penumbras del corazón. En el mundo narrativo de Bombal la verdadera realidad es todo aquello que pertenece al mundo interior y a las zonas no vigiladas del alma. En este espacio indeterminado, borroso y difuso elabora una dimensión mítica del ser humano a partir de lo fantástico.

La oposición entre la naturaleza y el mundo moderno es uno de los conflictos básicos desarrollados por la obra de Bombal. La mujer es una prolongación de las fuerzas cósmicas de la naturaleza y, por ello, se ve enfrentada a la racionalidad impuesta por el hombre moderno. Se plantea la imposibilidad de definir qué es una mujer. La feminidad, el deseo y la sexualidad de las mujeres son enigmas que generan extrañeza. Observamos también una representación poderosa del cosmos y de la naturaleza misteriosa

y milagrosa en los relatos de Bombal. Las protagonistas de sus relatos se integran en esta recreación de la naturaleza; las mujeres bombalianas tienen algo sobrenatural ligado a lo telúrico y a los misterios indescifrables del mundo. Algunos personajes son seres salvajes y enigmáticos, como Yolanda, cuya apariencia física sugiere una metamorfosis animal o una criatura sobrenatural. La identidad femenina se plantea como algo difícil de reconocer. Brígida es una mujer de dudosa inteligencia cuya inocencia surge de la falta de educación. Esta mujer representa la naturaleza que, además, sufre una comprensión súbita a partir del derribo del árbol. El semisalvajismo de las mujeres nos recuerda al personaje de Remedios, la bella, en *Cien años de soledad*, que es una reelaboración hiperbólica del tema en el que la falta de inteligencia es vista como especial lucidez por parte de algunos personajes.³³⁰

Las heroínas de Bombal no consiguen superar la dualidad entre el mundo interior y el mundo exterior para alcanzar un desarrollo personal pleno; por ello, sus vidas parecen reiteraciones de imágenes arquetípicas de lo femenino que resultan siempre derrotadas. La estructura patriarcal agobia a las mujeres que escriben usurpando su imaginación. La literatura de imaginación es terreno vedado para la mujer y la literatura fantástica es un acto de subversión. La obra de María Luisa Bombal ha sido interpretada en función de su significado en la evolución de la literatura escrita por mujeres en Hispanoamérica. Lucía Guerra-Cunningham resalta la contribución de la autora a la escritura femenina en Hispanoamérica; las mujeres de Bombal muestran su interioridad a través de la escritura desafiando así el orden social.³³¹ María Teresa Medeiros-Lichem, en su obra *La voz femenina en la narrativa latinoamericana*, desarrolla el papel de la obra de Bombal en el proceso de cuestionamiento y de búsqueda en la toma de palabra de la mujer en Hispanoamérica. María Luisa Bombal es un escalón importante ya que por

³³⁰ Alicia Borinsky: "El paisaje de la apatía", Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera y Joy Renjilian-Burgy (eds.), op. cit., págs. 31-42.

³³¹ Lucía Guerra-Cunningham: "Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana", *Inti*, n° 40-41, otoño 1994, primavera 1995, págs. 49-59.

primera vez la sexualidad femenina se expresa a través del deseo y del lenguaje del cuerpo. Las novelas parten de la resistencia a aceptar los códigos masculinos de la sexualidad y se esfuerzan en construir la perspectiva de la experiencia femenina. *La última niebla* supone un gesto transgresivo en la producción narrativa de la mujer; ya que su protagonista lleva a cabo el descubrimiento de su propio cuerpo a través de la inmersión en el estanque. La novela es el comienzo del contradiscurso que se abrirá paso posteriormente. Por otro lado, como se ha señalado con anterioridad, Bombal se aparta del compromiso feminista y se centra en la dimensión mítica de la mujer. La narrativa de Bombal no presenta un enfrentamiento directo con el sistema social y patriarcal, sino que acepta la conflictividad femenina como parte de su esencia trágica.

Hernán Vidal pretende incorporar a Bombal a la nómina de autores considerados los iniciadores de la narrativa hispanoamericana contemporánea y considera que *La última niebla* es una de las primeras obras en las que se manifiesta una actitud subversiva con respecto al espíritu épico burgués de la narrativa anterior. El crítico se basa en una aproximación arquetípica centrada en los principios de Jung para lo que utiliza la mitología griega como referente. Destaca, sobre todo, el carácter medusino de las mujeres bombalianas ejemplificado en la inaccesibilidad de Yolanda o la belleza maléfica de María Griselda. La enajenación que resulta de las limitaciones que sufre la mujer con respecto al orden social burgués origina este carácter medusino.³³²

Ahora bien, consideramos que lo mágico y lo fantástico en María Luisa Bombal es un elemento a través del cual se cuestionan los estereotipos del orden social. La literatura fantástica es un acto subversivo que sirve a la autora para reflexionar sobre la insatisfacción y las restricciones culturales. Así, la literatura de Bombal es una literatura del deseo y de la frustración que utiliza

³³² Hernán Vidal: *María Luisa Bombal: la feminidad enajenada*, Barcelona, Hijos de José Bosch, 1976.

la fantasía como una transgresión ideológica contra las estructuras y las normas codificadas. En este marco, Bombal examina la conflictividad interior de la mujer hispanoamericana; en realidad explora las inquietudes que agobian al ser humano en el siglo XX desde una perspectiva femenina. La autora está cerca de la narrativa existencial por su reflexión sobre el desamparo, la angustia y la gratuidad de la vida. En las primeras obras se desarrolla una visión del mundo en el que la mujer acomete una búsqueda solitaria e infructuosa del amor en una sociedad en la normativa vigente trunca toda posibilidad de realización. Las protagonistas de *La última niebla*, *La amortajada* y “El árbol” se casan para cumplir con la obligación social y evitar la marginalidad pero en el matrimonio solo encuentran soledad y frustración. En “Las islas nuevas” y “La historia de María Griselda” se explora la identidad marginal de la mujer desde otra perspectiva ajena al drama del matrimonio. Las mujeres experimentan el mundo de una manera esencial pero las expectativas sociales las obligan a renunciar a su naturaleza. La situación de alienación y frustración genera un conflicto en la conciencia de las mujeres.

Marjorie Agosín entiende que las heroínas de Bombal están desconectadas de la realidad y tienen una poderosa capacidad de ensueño. Las mujeres son desterradas y exiliadas perpetuas del paraíso y deben encontrar la manera de obtener una compensación. Al contrario que otros críticos, Agosín valora positivamente la virtud de las protagonistas bombalianas para crear mundos imaginarios y entiende que se trata de una rebelión silenciosa basada en la fantasía. Los personajes intentan encontrar una significación a su existencia enajenada. En su defensa de la imaginación subversiva, afirma: “Las protagonistas, constantemente postergadas por una sociedad predominantemente patriarcal, se rebelan con la única arma posible e invisible: la imaginación que sólo se manifiesta en el privadísimo espacio interior de la

psiquis.”³³³ Igualmente, la escritura es un medio para validar la experiencia imaginada y consolidar la rebelión imaginativa.

La obra bombaliana presenta una concepción de la realidad como un conjunto complejo cuyos contornos subvierten y transgreden lo objetivo y lo racional. La realidad se circunscribe a una visión onírica en la que la descripción de sensaciones y la exploración sensorial del mundo priman sobre la narración de los hechos y la disposición coherente del mundo. La narrativa de Bombal muestra una sensibilidad que proviene de la tradición vanguardista. El surrealismo busca la creación imaginaria del mundo interior en el que se exploran las posibilidades del inconsciente. La realidad se amplía incorporando la experiencia de lo inconsciente e invisible. El surrealismo incorpora elementos de la imaginación, del mundo fantástico y de los sueños para convertir lo maravilloso en una dimensión de la realidad. Alberto Rabago analiza los elementos surrealistas de *La última niebla* tales como el subjetivismo, la introspección, el automatismo mental y las impresiones oníricas del subconsciente. El artículo establece que la autora se sirve del surrealismo para llevar a cabo la “creación imaginaria de un mundo interior en el que se exploran las diferentes posibilidades del subconsciente”.³³⁴

La crítica ha ubicado la obra de Bombal en la novela lírica y subjetiva. Celeste Kostopulos-Coperman considera que a pesar de esta etiqueta no ha sido estudiado en profundidad el punto de vista lírico que convierte el mundo real en un espejo del mundo interior de las protagonistas a partir de la elaboración lírica de las imágenes. La autora postula que la novela lírica funciona como antinovela por su actitud ante el reconocimiento de la realidad. Además, establece una relación entre la irrupción de la lírica en la narrativa y las dificultades con las que se enfrentan las escritoras que pretenden narrar

³³³ Marjorie Agosín: *Las desterradas del paraíso, protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*, Senda Nueva, Nueva York, 1983, pág. 20.

³³⁴ Alberto Rabago: “Elementos surrealistas en *La última niebla*”, *Hispania*, vol. 64, n° 1, marzo de 1981, págs. 31-39.

ficción.³³⁵ Bombal prioriza el discurso poético sobre el discurso social para mostrar su visión poética del mundo y del ser humano. Así, por ejemplo, la unión amorosa de Ana María y Ricardo que marcará toda su vida es comparada con un acontecimiento natural: “Una tarde, el velo plomo que encubría el cielo se desgarró en jirones y de norte a sur corrieron lívidos fulgores” (pág. 106). La imaginación poética establece oposiciones e imágenes que crean mundos aún más vívidos que la propia realidad. La manipulación lírica de la prosa genera un microcosmos poético en el cual las heroínas son pantallas o espejos literarios que multiplican las referencias poéticas.

La narrativa de Bombal se aparta del concepto de objetividad y la realidad se presenta subjetivamente. El predominio del yo sobre otros aspectos es absoluto ya que las historias son una intensa indagación en la profundidad del individuo. Los narradores muestran una voluntad de búsqueda tanto hacia su interioridad como sobre los misterios del universo. Pero la obra de Bombal, si bien supone una exploración del alma humana, se desarrolla en el espacio de la incertidumbre y la penumbra. La ambigüedad surge de la densidad poética y se sitúa también en las voces narrativas. En *La última niebla* la ambigüedad se origina en la imaginación de la protagonista, narradora problemática y enajenada que no distingue la realidad del sueño. El mundo es percibido como un misterioso conjunto caótico de sensaciones. La descripción de la niebla y de la bruma evoca la inconsciencia y la constante fusión de la realidad y la fantasía. La capacidad de información es siempre restringida para el lector, ya que ésta se limita al mundo mostrado por el narrador, que siempre es hermético y complejo. Ana María sólo puede narrar aquello que llega a su memoria cuando las personas que la rodean se acercan a ella en su velatorio y sólo puede describir lo que cae delante de sus ojos entreabiertos. En las historias bombalianas no hay explicaciones ni comentarios, sino únicamente experiencias, sensaciones y sentimientos recreados por la memoria y la

³³⁵ Celeste Kostopulos-Cooperman: *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal*, Tamesis Books Limited, Londres, 1988.

imaginación. Además, tanto el tiempo como el espacio se subordinan a la perspectiva individual del narrador.

La incertidumbre se genera a partir de la combinación de lo real y lo sobrenatural en *La amortajada* o en “Las islas nuevas”. En este último relato, el modo tradicional de narrar subraya los planos de la realidad yuxtapuestos. La conflictividad y la vacilación están encarnadas en el personaje de Juan Manuel, que es incapaz de aceptar el carácter sobrenatural de Yolanda, o de ofrecer una explicación científica y racional a las especiales características de los hechos vividos. De hecho, la incertidumbre fantástica no se resuelve en ningún momento y el lector percibe la misma vacilación acerca de la naturaleza de los hechos. Por ello, el relato reúne todas las características de la ficción fantástica enumeradas por Tzvetan Todorov. Por otro lado, puede considerarse que el ambiente mágico y dominado por hechos insólitos es más propio de la categoría de lo fantástico-maravilloso que de lo fantástico puro. Esta misma atmósfera mágica rodea al personaje de María Griselda e integra la maléfica atracción que ejerce sobre los demás personajes, que, por otro lado, puede también interpretarse como un elemento de perturbación fruto de la enajenación de los seres aislados de la hacienda.

El misterio y la ambigüedad desafían al lector, que debe vencer el desconcierto y realizar una profunda reflexión. La obra de Bombal muestra la intrusión de lo fantástico en la realidad; pero también la convivencia entre lo prodigioso y lo cotidiano contribuye a desfigurar el mundo objetivo. Jorgelina Loubet y Enrique Anderson Imbert relacionan la narrativa de María Luisa Bombal con el ámbito del realismo mágico. La autora presenta en todos sus relatos una alternancia entre dos planos expresivos en un clima mágico. La aparición de lo fantástico en el mundo de lo verosímil y la actitud de las heroínas ante la naturaleza generan una realidad mágica.³³⁶

³³⁶ Jorgelina Loubet: “María Luisa Bombal y el realismo mágico”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n° 207-208, enero-junio de 1988, págs. 125-134.

En otro orden de cosas, el punto de vista trasciende los límites de tiempo y del espacio para dar lugar a una esfera atemporal en la que los planos espaciales muestran una reflexión metafísica. Las imágenes yuxtapuestas mediante la técnica del colage generan una visión totalitaria del tiempo y del espacio como objetivo estético.³³⁷ La subversión del orden natural del tiempo y del espacio se sirve de frecuentes elipsis, de momentos con una gran intensidad en la narración junto con otros de morosidad descriptiva. Así mismo, la autora utiliza otras técnicas cinematográficas o vanguardistas como la de elegir un detalle y llevarlo a primer plano para llamar la atención del receptor con la finalidad de crear escenas impresionistas y expresionistas. La prosa, de aparente sencillez, presenta un tono elegíaco y musical en el que el ritmo es el elemento predominante. El lirismo de la prosa acentúa la sensualidad de la naturaleza; las mujeres de los relatos parecen sufrir en ocasiones catarsis estéticas mientras contemplan los fenómenos naturales.

El punto de vista lírico mencionado anteriormente acentúa la lectura mítica de los relatos. Como bien es sabido, el mito no razona y no explica sino que intenta persuadir reiterando una relación con diversos matices. Así, Bombal integra en su obra un repertorio simbólico que asocia a la mujer con lo primigenio. La imaginería cosmogónica desarrollada por la autora posee gran densidad metafórica y da lugar a distintas interpretaciones. Gabriela Mora considera que “Las islas nuevas” socava la validez del mito y cuestiona las categorías de lo masculino y lo femenino al presentar a Yolanda como un ser en mitad de una metamorfosis y atrapada en la imposibilidad de alcanzar la madurez.³³⁸ Igualmente, en *La amortajada* la tierra se vincula al mito del eterno retorno y la mujer entra en el espacio mágico de la muerte donde recibe el secreto de la tierra. Ana María sólo encuentra la paz en la muerte después de que las emociones que la ataban a los hombres se hayan esfumado. Se

³³⁷Tony Spanos: “Spatial dimensions in the fiction of María Luisa Bombal”, *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 17-18, 1990-1991, págs. 259-266.

³³⁸ Gabriela Mora: “Rechazo del mito en *Las islas nuevas*, de María Luisa Bombal”, *Revista Iberoamericana*, nº 132-133, julio-diciembre de 1985, págs. 853-865.

convierte en un arquetipo ya que la autora parece querer decir que la mujer no puede alcanzar una unión total con lo masculino y que su única posibilidad de realización es la fusión con el principio cósmico. En “La historia de María Griselda” encontramos también una desmitificación de la tradición, ya que se trata de un cuento de hadas invertido con un final terrible; una tragedia vaticinada con los elementos naturales como coro propio de tragedia griega.

La obra bombaliana presenta numerosos elementos narrativos tradicionales que se encuentran en la literatura folclórica universal. La autora poetiza de manera muy personal motivos y símbolos míticos y primordiales como el pelo, los árboles, los bosques y las raíces, la belleza extraordinaria de la mujer, los ojos verdes, el agua, la muerte y las almas en pena, los animales, los temas bíblicos, los cuentos y las supersticiones, los entierros especiales, las islas extraordinarias, la mujer desnuda, el personaje cazador, entre otros. El cabello suelto para mostrar ansias de libertad y su asociación con las fuerzas naturales es un motivo tradicional; las trenzas, para Bombal, están unidas a las fuerzas más ancestrales del universo. Igualmente, el agua como barrera con el otro mundo y los árboles como símbolo de crecimiento y fertilidad también pertenecen a la cultura universal. *La historia de María Griselda* es el mejor ejemplo de poetización y sublimidad de elementos narrativos folklóricos de procedencia hindú o nórdica.³³⁹

Magalí Fernández sostiene que Bombal quiere hacer resurgir el mundo simbólico soterrado en nuestro acervo cultural. Así, su universo narrativo está poblado de imágenes míticas y simbólicas tales como la niebla, símbolo de lo indeterminado y del estado psicológico entre el sueño y la fantasía, o las islas, que también simbolizan el inconsciente. El árbol se asocia a lo femenino porque se trata de una prolongación de la naturaleza. Por ello, entendemos que el disparo de Ana María contra el árbol es simbólico, ya que en realidad está

³³⁹ Inés Dözl-Blackburn: “Elementos narrativos tradicionales en la obra de María Luisa Bombal y su relación con motivos folklóricos universales”, Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera y Joy Renjilian-Burgy (eds.), op. cit., págs. 51-71.

dirigido contra sí misma, contra la posibilidad de crecimiento. Después, Ana María no puede aceptarse a sí misma como mujer y se esconde tras máscaras y gestos ritualizados.³⁴⁰

Ahora bien, el tema principal en la prosa de Bombal es el de la ausencia de amor y la soledad que surge de la incapacidad para comunicarse. La autora elabora una imagen poética de la “niebla emocional que envuelve a todo ser humano”; así, las heroínas bombalianas viven en esa semiexistencia en la que los sueños, los recuerdos y las fantasías a partir de las cuales quieren interpretar su mundo son más vívidas que las circunstancias de la vida cotidiana.³⁴¹ La protagonista de *La última niebla* estaba condenada a la inmovilidad de la niebla. Ana María encuentra la plenitud cuando retorna a las raíces de lo femenino. Bombal parece afirmar que no existe posibilidad para la mujer en el contexto social y que la muerte es el único modo de recuperar la esencia. Los relatos presentan una unidad subyacente entre el amor y la muerte como momentos que representan una intensificación de la vida. Hay una constante dicotomía amor-muerte; por ejemplo, la protagonista de *La última niebla* considera la muerte una escapatoria a su situación y antes de ver a Regina y sentirse empujada hacia el erotismo tiene un encuentro con la muerte. El amor se presenta como manifestación de la fuerza primordial del universo y el ser humano está condenado a buscar la experiencia trascendental del amor.

Pero los personajes bombalianos no alcanzan esa experiencia y oscilan entre la frustración y la culminación de sus deseos. Así como Brígida comprende que ha perdido irremediablemente la felicidad, las otras mujeres de Bombal viven en el silencio y sienten el rechazo de la amenaza de la sociedad que puede anular su individualidad y su componente sobrenatural y ancestral.

³⁴⁰ Magali Fernández: *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*, Pliegos, Madrid, 1988, pág. 53.

³⁴¹ Arthur Natella: “El mundo literario de María Luisa Bombal”, Gladys Zaldívar (coord.): *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Playor, Madrid, 1977, págs. 133-159.

Los hombres y las mujeres están condenados a la falta de entendimiento y la tragedia de la incomunicación y del desengaño horada aún más la grieta entre la realidad y el deseo. Por ello, los personajes utilizan su propio sistema de compensación para resolver el conflicto entre el individuo y el mundo. Rosario Castellanos recuerda otros personajes femeninos como Emma Bovary, Ana Ozores y Ana Karenina que, al igual que las heroínas bombalianas, inventan alternativas imaginarias a la realidad que las atenaza porque, para ellas, no es suficiente con vivir y morir correctamente.³⁴²

La incomunicación y el silencio son evocados por la prosa de Bombal; los silencios estratégicos generan espacios de zozobra en los que lo no dicho y lo implícito cobran una importancia simbólica. Los episodios se yuxtaponen separados por blancos tipográficos cuya función es siempre significativa. Los espacios en blanco están convenientemente calculados para contribuir a la creación del mundo evanescente y ambiguo. Así, el comienzo *in media res*, la ausencia de explicaciones, la frase entrecortada o la alusión velada o sugerida contribuyen igualmente a la indefinición y la ambigüedad.

El universo literario generado posee gran hermetismo porque las protagonistas se hunden en lo instintivo mediante actitudes escapistas como la sensibilidad exacerbada, la ensoñación, la fantasía, el misticismo o incluso el suicidio. El tapiz inconcluso ante el que las mujeres creadas por María Luisa Bombal desgranar sus vidas es una metáfora de la insatisfacción constante que acecha al ser humano. Ejemplo de ello es la figura simbólica de la amortajada, cuya inmutabilidad es una extensión de la soledad y la incomunicación de la vida terrenal; representa la corporeización de la muerte espiritual que sufrió en vida. Paradójicamente, la verdadera muerte le confiere la posibilidad de alcanzar la plenitud metafísica en la unión con la esencia universal.³⁴³

³⁴²Rosario Castellanos: "María Luisa Bombal y los arquetipos femeninos", *Mujer que sabe latín...*, op. cit., págs. 144-149.

³⁴³Arthur Natella: "El mundo literario de María Luisa Bombal", Gladys Zaldívar (coord.), op. cit., pág. 149.

Las mujeres bombalianas son heroínas trágicas e irreales que viven en un mundo de ensueño. Este concepto se lleva al extremo en el personaje de María Griselda, cuya belleza es un extraño maleficio que la separa de todos los demás seres humanos, constituyendo así un símbolo ancestral de la incógnita de lo femenino.³⁴⁴ Por otro lado, conviene señalar que las asociaciones entre las mujeres y las medusas, sirenas y otros seres enigmáticos se generan en la imaginación de los personajes masculinos perplejos ante lo que no comprenden.³⁴⁵ Si bien podemos observar cómo los hombres generan una imagen de lo femenino a partir de lo desconocido, Bombal presenta también una visión homogénea de las mujeres como víctimas que construyen su idea de los hombres a partir de estereotipos culturales. Podemos comprobar esta idea en la construcción del amante imaginario de *La última niebla* según el modelo folletinesco.

La obra de Bombal no puede caracterizarse como una obra de denuncia pero muestra una sociedad limitada y rígida en la que sus protagonistas son víctimas de la represión y la monotonía. La autora ofrece un testimonio de la realidad de la mujer en una situación de confinamiento en las convenciones sociales; además del comienzo de una tradición al incorporar en la literatura la voz interior de la mujer.³⁴⁶ Pero, sobre todo, es un mundo literario de fronteras borrosas que oscila entre la realidad y la irrealidad. Bombal penetra en la zona incierta de la realidad donde la fantasía se nutre del sueño y la vigilia, de lo real y lo sobrenatural. El discurso fantástico es la vía de acercamiento al lado oscuro de la realidad.³⁴⁷ El mundo narrado se estructura en sí mismo y se retroalimenta mediante la atmósfera lírica creada y la visión poética. El paisaje

³⁴⁴Inés Dolz-Blackburn: "Técnicas en la presentación de una imagen de mujer en la literatura latinoamericana actual: *La historia de María Griselda* de María Luisa Bobmal", *Explicación de textos literarios*, vol. VIII, nº 2, 1979-1980, págs. 209-212.

³⁴⁵ Celeste Kostopulos-Cooperman, op. cit., pág. 72.

³⁴⁶ María Inés Lagos-Pope: "Silencio y rebeldía: hacia una valoración de María Luisa Bombal dentro de la tradición de escritura femenina", Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera y Joy Renjilian-Burgy (eds.): *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*, op. cit., págs. 119-135.

³⁴⁷Eva Mª Valero Juan: "El desconcierto de la realidad en la narrativa de María Luisa Bombal", *Anales de literatura española*, nº16, 2003, pág. 254.

se transforma en símbolos, metáforas e imágenes que exploran la esencia de las cosas y el alma de los personajes. La yuxtaposición del plano real y el fantástico crea una realidad ficcional ambivalente y evanescente.

Los personajes se desenvuelven en una realidad desconcertada por la presencia de lo onírico y lo fantástico. Se tematizan los límites entre la realidad y la fantasía y se explora la relación entre lo racional y lo sensible. La mujer en el mundo moderno vacila entre lo primordial misterioso y lo racional objetivo. En esta situación ambivalente, las protagonistas se ven abocadas al ensueño y a la fantasía, lo que supone cierta claudicación ante el sistema. Ahora bien, destacamos el poder subversivo de la imaginación y la rebeldía oculta tras el cuestionamiento de los límites de la realidad racional.

Capítulo 7. Juan Rodolfo Wilcock

Juan Rodolfo Wilcock nació en Buenos Aires en 1919. Su padre, Charles Leonard Wilcock, es inglés y su madre, Ida Romegialli, es argentina de origen italiano y suizo. Durante su infancia y adolescencia, la familia se traslada a Suiza y a Londres. Realiza estudios de Ingeniería Civil en la Universidad de Buenos Aires y ejerce como ingeniero en la construcción del Ferrocarril Trasandino de Mendoza hasta 1944, año en el que abandona la profesión para dedicarse a la literatura. La experiencia de este primer exilio aparece recogida en la novela epistolar *El ingeniero*, en la que el autor ofrece una alegoría de los placeres de la soledad y de la contemplación de la belleza del paisaje. Aunque pronto aparecen los inconvenientes: la muerte de un compañero, la dependencia del correo, la mezquindad de la “gente inútil, simiesca, envidiosa y ruidosa”, “el ambiente adecuado solamente para los ladrones y los haraganes, un forúnculo continuo”.³⁴⁸

En 1940, su primer libro de poesía, *Libro de poemas y canciones*, obtiene el Premio Martín Fierro de la Sociedad Argentina de Escritores y el Premio Municipal. Entre 1942 y 1944 dirige la revista *Verde memoria* y, posteriormente, entre 1945 y 1947, la revista *Disco*. En 1945 aparece *Ensayos*

³⁴⁸ Juan Rodolfo Wilcock: *El ingeniero*, Losada, Buenos Aires, 1997, pág. 139.

de poesía lírica; en los años siguientes publica tres poemarios que completan su obra poética en español: *Persecución de las musas menores*, *Paseo sentimental* y *Sexto*. Juan Rodolfo Wilcock se enmarca en la generación de poetas de los años cuarenta, junto con Vicente Barbieri, César Fernández Moreno y Enrique Molina. El hermetismo alcanzado en la vanguardia lleva a los poetas a buscar referentes literarios en Pablo Neruda, la Generación del 27 española, Novalis o Jorge Luis Borges. En este marco, Wilcock es el más claro representante del intimismo neorromántico cuyos centros temáticos son la infancia, la muerte y el amor.

Al mismo tiempo que inicia su trayectoria literaria comienza su vinculación con los miembros de la revista *Sur* y su amistad y con Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y José Bianco. Igualmente, colabora también con importantes revistas hispanoamericanas como *La Prensa*, *Anales de Buenos Aires* u *Orígenes* y realiza una intensa labor de traducción. Entre los autores a los que traduce se encuentran Franz Kafka, T. S. Eliot, Graham Greene, Virginia Woolf, James Joyce, Samuel Beckett, Jack Kerouac y C. Day Lewis, entre otros.

Entre 1953 y 1954 vive en Londres, donde realiza labores de traducción en la Oficina Central de Informaciones, así como también se dedica a la crítica literaria y musical. Después se instala un breve período en Roma para ejercer como docente y colaborar con distintos periódicos; regresa a Buenos Aires después de la caída de Perón por poco tiempo, ya que, en 1957, vuelve a Italia para quedarse definitivamente. En este intervalo en Argentina publica, en 1956, la obra de teatro escrita en colaboración con Silvina Ocampo *Los traidores*. Del mismo modo, continúa desarrollando todas sus vertientes literarias: la traducción, la poesía y la narrativa. El cambio de lengua supuso un rumbo positivo en su obra en el ámbito de la originalidad; parece que el abandono de la lengua española le permitió remodelar su estilo y apartarse de los modelos adoptados por su generación. Además, su calidad de miembro marginal supuso la posibilidad de tratar los temas europeos con irreverencia e

ironía.³⁴⁹ La narrativa es la faceta que más profusamente desarrolla Wilcock en su etapa italiana; así, en 1960, la editorial Bompiani publica *Il caos*, su primer libro de cuentos, escrito originariamente en español. Además de otros libros de poesía, teatro, numerosas traducciones y críticas, publica en 1972, *La sinagoga degli iconoclasti* y *Lo stereoscopio dei solitari*; al año siguiente aparecen *I due allegri indiani* y *Il tempio etrusco*. Así mismo, en 1974 y 1975, publica una edición corregida de *Il caos* y *L'ingegnere*. A partir de 1973, Juan Rodolfo Wilcock parece vivir una etapa de exilio interior recluido en Lubriano, donde muere en 1978, víctima de un infarto. Póstumamente se publican *Il libro dei mostri* y *Le nozze di Hitler e Maria Antonietta nell' Inferno*, entre otras obras. De igual modo, las editoriales Losada y Sudamericana publican traducciones de su obra narrativa entre los años 1981 y 2004.

La vida y la obra de Wilcock son un ejemplo de transculturación y marginalidad. El exilio voluntario del autor y su marcada excepcionalidad determinan el hecho de que sea casi un desconocido tanto para italianos como para argentinos. Su obra no se ajusta a ninguna corriente literaria y, además, siempre mostró un cierto desprecio por el mundo cultural argentino. A pesar de sus reservas hacia su entorno literario, Wilcock era valorado por el grupo de Sur por su talento y su originalidad. Así lo afirma John King: “Wilcock era el ideal de *Sur*: un escritor original, un universalista, un políglota y un muy hábil traductor. [...] Sin embargo, a Wilcock le resultaron muy estrechas las fronteras de la Argentina, y demasiado sofocante el cosmopolitismo de un grupito”.³⁵⁰ Poseedor de una gran inteligencia y de múltiples capacidades que admiraban a todos los que le conocían, terminó por convertirse en un personaje excéntrico, solitario y misántropo que parece elegir la autodestrucción como vía de exploración literaria y filosófica. Tal vez el éxito de Wilcock en los últimos años se relaciona con el interés de la época

³⁴⁹ Carmen Alemany Bay: “Juan Rodolfo Wilcock: historia (no sólo poética) de un argentino italianizado”, *Arrabal*, n° 2/3, 2000, pág. 117.

³⁵⁰ John King, op. cit., pág. 157.

posmoderna por la mitología degradada y el minimalismo de sus textos. Además, la condición extratextual y la revisión de la cultura oculta que lleva a cabo en sus textos conectan con los tiempos modernos.

7.1. La fantasía como elemento configurador del caos

El caos es el primer libro de cuentos del autor y el primer libro que se publicó en italiano; la editorial Bompiani publica en 1960 una versión que difiere en buena medida de la original. Así mismo, puede considerarse su último libro argentino, ya que la mayoría de los cuentos redactados en español son de los años cuarenta y cincuenta y publicados en distintas revistas literarias. Wilcock recupera los derechos de los relatos y los revisa y reescribe para devolverles lo que consideraba su manera de escribir, alterada por intromisiones ajenas. En 1974 la editorial Adelphi publica la obra con el título *Parsifal: I racconti del Caos*; simultáneamente, Sudamericana publica en español *El caos*.

El relato “El caos” fue publicado por primera vez en español en *Sur*, en el número 263 de marzo-abril de 1960. La primera versión en italiano aparece en la revista *Il Mondo* entre febrero y marzo del mismo año con el título “La danza della morte”. El relato se abre con un epígrafe de Erwin Schroendinger: “La tendencia natural de las cosas es el desorden”. El narrador protagonista es el descendiente de una familia ilustre y aristócrata que afirma poseer diversos impedimentos físicos tales como la falta de varios dedos de las manos, la pérdida del ojo izquierdo y el estrabismo del derecho, inmovilidad en las piernas, sordera y ataques de epilepsia. La pasión del protagonista es la investigación metafísica y su principal preocupación es el problema teleológico; es decir, encontrar el sentido y la finalidad del universo, y a esta tarea se dedica con todo su empeño. En su búsqueda atraviesa tres etapas fundamentales que son teorías encaminadas a dar con la finalidad del ser: la comunicación interpersonal, la reflexión mística y la religión del caos. Así, el

narrador se plantea en primer lugar experimentar mediante el trato con otros seres humanos: “Me vi obligado no diré a aceptar pero sí a examinar hasta qué punto eran válidas ciertas teorías modernas, en el sentido de que la investigación solitaria no puede revelarnos el enigma del universo, y que sólo a través de la comunicación con nuestros semejantes nos será dado entender el mundo que nos rodea”.³⁵¹ Por ello, para intentar alcanzar “alguna especie de verdad” decide acudir a una noche de carnaval:

No se trataba, debo aclarar, del Carnaval descolorido y desanimado de nuestros días, sino de uno de aquellos carnavales frenéticos, licenciosos y avasalladores de antes, cuando la tradición no se había todavía replegado sobre sí misma, para refugiarse en los míseros clubes de barrio, o peor todavía, en los cinematógrafos populares transformados en pista de baile. Las avalanchas de provincianos que para la ocasión se volcaban sobre la capital, convertían las calles en un verdadero caldero en ebullición, un vertiginoso remolino donde todas las edades y clases sociales se confundían. Estruendo de petardos, guirnaldas de serpentinas, bandas de máscaras, hoy todo eso ha desaparecido; hasta los fuegos artificiales que inundaban de color el cielo de la noche han desaparecido, y lo más curioso de todo es que desaparecido por culpa mía (pág. 11).

Los lacayos Felpino y Tosco depositan al protagonista en su silla en un nicho de la fachada de la catedral y desaparecen. Una multitud rodea al narrador, la muchedumbre ríe y canta y él cree que quizá todas esas personas no habrían visto nunca tan de cerca una persona de su rango. Un joven disfrazado de limpiachimeneas lo llena de hollín y, posteriormente, aquella gente se dedica a emplumar al lisiado. El narrador asume que todas las locuras están permitidas en carnaval y pierde el sentido; cuando despierta se encuentra suspendido sobre un asador y atado a un hierro de asar pollos, pero rodeado de una muchedumbre diferente de la anterior:

³⁵¹ Juan Rodolfo Wilcock: *El caos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pág. 10. Todas las referencias de esta obra están tomadas de esta edición.

El hecho de no entender nada de lo que decían, si bien por una parte me evitaba oír quién sabe qué tonterías y groserías, por otra parte era un inconveniente: ante todo, porque me resultaba imposible descubrir, por más que escrutara las hoscas facciones de los gitanos, si se habían propuesto rendirme alguna especie de exótico homenaje, o sencillamente asarme para devorarme, siguiendo un rito bastante difundido entre ciertas tribus salvajes, que una vez al año se comen a su rey para fortificarse y purificarse mágicamente incorporando en sus viles organismos las preciosas entrañas, testículos y demás adminículos del soberano. Verdad que yo no era el rey de nadie, todavía; pero mi clarísimo linaje muy bien podía haberles inspirado esta peregrina idea: así como el populacho me había elegido Rey del Carnaval, así ellos, habiéndome rescatado de las aguas de la fuente –en circunstancias para mí todavía oscuras, ya que en el momento del rescate me encontraba, por así decir, en las nubes–, me habían probablemente nombrado Rey de los Gitanos (págs. 17-18).

En esta primera experiencia con el caos, una horda de cerdos salvajes dispersa la multitud y la lluvia lo salva de morir abrasado. Así, el intento de salir de casa para ver si el contacto con los semejantes le revelaba el sentido del universo resulta ser un fracaso y el narrador promete no volver a establecer contacto con el “populacho”. La segunda vía de exploración es llegar al sentido recóndito de las cosas por medio del éxtasis místico:

No es raro por lo tanto que el recuerdo de mis aventuras carnavalescas me indujera a rechazar de plano la hipótesis de que sólo a través de la comunicación con nuestros semejantes nos será dado comprender el enigma del universo. Para esa época había empezado sin embargo a llamarme la atención una hipótesis más atrayente. En pocas palabras, se trataba de la posibilidad de llegar al sentido recóndito de las cosas por medio del éxtasis místico; si la divinidad era, como decían mis tías princesas, la única fuente de verdad, pues entonces lo mejor que podía hacer era tratar de comulgar con la divinidad (pág. 21).

El protagonista se traslada a un monasterio de la costa en el que se dedica a la contemplación mística de la naturaleza esperando que se produzca en él la transfiguración, la revelación de la Verdad. De pronto, un

deslizamiento de tierra lo precipita al mar donde los cangrejos están a punto de devorarlo, lo rescata un águila marina que lo lleva a su nido en una gruta. En todo momento el narrador se muestra optimista a pesar de la gravedad de la situación: “por suerte llegamos en seguida a la gruta donde vivía el ave marina”; además, es comprensivo con el comportamiento del ave y decide recompensarla por ser tan buena madre y por haberlo salvado de los cangrejos:

Desde allí me miraba, con una expresión pensativa de gallina burguesa, que en otras circunstancias menos patéticas me habría sin duda divertido sobremanera; se trataba, al fin de cuentas, de una pobre ave campesina que cumplía sus deberes familiares: incubar los huevos, ir a buscar la comida para los hijos. No había en ella, evidentemente, ninguna malignidad, y por eso mismo me prometí, suponiendo que consiguiera salvarme de mi difícil situación, no olvidarme de hacerle mandar alguna cosita, por ejemplo un cabritillo o un atún recién pescado, como una especie de recompensa, ya que después de todo me había salvado de los cangrejos, y también para que sus aguiluchos no vinieran al mundo completamente desprovistos de alimento (pág. 28).

El narrador afirma entrever la verdad en mitad de esa terrible situación:

Y esa verdad era el absoluto imperio del caos, la omnipresencia de la nada, la suprema inexistencia de la nuestra existencia. Ante esa inmensidad de la nada, ni siquiera el águila marina era importante, ni siquiera el mar, ni siquiera la roca, ni siquiera la luna. Eran, éramos todos caprichos, insensatas curiosidades, momentos del caos, relámpagos fugitivos de una conciencia igualmente fugitiva, cómicamente ilógica (pág. 30).

El narrador es rescatado por unos monjes y, una vez recuperado del susto, se compra una peluca rubia y decide dar una fiesta en el palacio. La visión deprimente de la realidad se convierte en euforia: “Todos los caminos eran buenos, puesto que la sola realidad era el caos, o su equivalente la nada, y a la nada, tarde o temprano, llegaremos todos” (pág. 32). Así, el protagonista decide inducir y propagar el caos. Para ello, se hace con el poder en la región y organiza fiestas en las que introduce elementos de sorpresa y de juego:

Hasta que un día comprendí: mi profunda fe teleológica, desde aquella noche en que me había sido revelada la verdad, se había convertido en una especie de religión del Caos, del cual yo ahora, con el poder de mis riquezas y el prestigio de mi casa, me sentía algo así como supremo sacerdote. Administrar el azar, introducirlo, imponerlo, implantarlo, difundir como un misionero el respeto y la devoción que merecía, sería a partir de ese momento mi vocación y mi destino (pág. 34).

Organiza su primera fiesta realmente caótica en la que los invitados se entregaron a la exploración del caos. En realidad, el método consistía en una imitación de la vida, azarosa e intrascendente; la fiesta era una imagen desordenada de la vida. Los invitados podían aproximarse a su verdadero ideal y ser cosas diferentes de lo que eran antes de entrar en el palacio. El narrador se convierte en “dictador virtual” del país debido al ascenso al poder de los asiduos a las fiestas. La idea de que la exploración del caos es imitación de la vida misma es una suerte de manifiesto literario del autor; se trata de una concepción de la literatura como imitación un poco más desordenada de la vida. Como la única realidad de la vida es la intrascendencia, la confusión y “la continua disolución de las formas en la nada para dar origen a nuevas formas igualmente destinadas a la disolución”; no es necesario inventar grandes artificios ya que es suficiente con representar el desorden y el caos existente. El estado de fiesta se convirtió en estado de normalidad: “El caos era siempre el mismo; el viejo orden sólo se había llamado orden porque al hombre le encanta usar esa palabra, pero con un poco de buena voluntad también podía haberse llamado el viejo caos” (pág. 42).

El narrador se refiere a una representación medieval de “La danza de la Muerte” y encuentra un gran paralelismo entre el fresco y las fiestas por él organizadas. Duda de su condición de dictador y sospecha que bien pudiera ser el rey al borde del abismo: “El poder es un vano espejismo, una ilusión organizada”. Quizá sea la propia muerte la que en realidad conducía las fiestas de su reino:

En una antigua iglesia de esta ciudad puede verse un fresco medieval llamado “La danza de la Muerte”; en él el anónimo pintor, movido por quién sabe qué impulso profético, parecería haber querido representar una de mis fiestas. Solo que en el fresco en cuestión quien conduce la danza es la muerte, y en mi palacio era yo quien la conducía. Por lo demás, los personajes son los mismos, fijados para la eternidad en las mismas actitudes: la vieja apergaminada que se abraza al jovenzuelo inexperto, el invertido que se depila las cejas frente al espejo, el avaro que cuenta sus monedas y el ebrio que rueda bajo la mesa. La beata que se planta el cilicio en las carnes y la Venus que se acuesta con el mono (pág. 41).

En realidad, los procedimientos del caos, tal como el narrador los dirige y administra a sus súbditos, se orientan a producir una descomposición de las formas e introducir confusión en la vida. Mientras contempla “La danza de la Muerte” en una iglesia antigua, comprende que no hay grados dentro del caos y que no puede controlar e inducir el caos porque sólo ha logrado establecer una nueva normalidad a la que ahora debe resignarse.

Los relatos de Wilcock se adentran en los misterios del universo y de la condición humana; sobre todo, a través de una reflexión sobre el orden y el caos. La imaginación poderosa del autor, junto con la exactitud verbal mostrada en la elección de pasajes de gran lirismo y la ironía y el humor de párrafos coloquiales, son las notas más características de los textos. Por otro lado, se ha señalado con acierto la presencia de la crueldad y del sadismo y la conjunción de la belleza y el horror. Daniel Balderston señala que las obras de Juan Rodolfo Wilcock y de Silvina Ocampo sitúan al lector frente a una estética del horror por sus elementos de crueldad y, sobre todo, por el rechazo de las ideas establecidas del buen gusto. Este interés por la crueldad en el ámbito del absurdo o del grotesco es compartido por otros escritores como Virgilio Piñera, José Bianco, Juan José Hernández y Osvaldo Lamborghini. El sadismo genera la verosimilitud textual, a pesar de la autonomía de la literatura y el interés por el artificio de los autores estudiados. Balderston lo explica en los siguientes términos:

Juan Rodolfo Wilcock y Silvina Ocampo aceptan la idea de que el mundo textual está hecho de palabras y no de experiencias, y que depende más de la imaginación del lector que de su memoria. Sin embargo, por haber introducido en sus obras narrativas elementos de una crueldad sádica, hacen que el lector sienta afinidad entre el mundo creado y el mundo de la experiencia; mejor dicho, hacen que el lector sienta el horror de las situaciones inventadas como si se sufrieran en carne propia.³⁵²

La crueldad es un elemento presente en múltiples ocasiones en la obra de Wilcock y tema central en algunos relatos. De hecho, el cuento más cruel es “La fiesta de los enanos” Este relato fue publicado en español en la revista *Ficción*, en el número 24-25, de marzo-abril de 1960. Un narrador en tercera persona cuenta la historia de Güendolina Marín, una viuda que vive con dos enanos que “parecían animales” pero que eran una compañía muy agradable. Los personajes viven en un apartamento muy fácil de imaginar o identificar en la calle Solís de Buenos Aires, pero sus nombres son absurdos e inverosímiles. Los enanos se distinguían por “el eclecticismo en su conversación”, por la originalidad con la que se enfrentaban a los problemas, así como por su educación. Sólo el pescado les llevaba a la irracionalidad por la pasión que sentían por las sardinas y las anchoas en lata. Güendolina y los enanos Présule y Anfio viven felices hasta que el sobrino de la señora llega para vivir con ellos. Los enanos urden un plan: la señora debe hacer el amor con Raúl hasta matarlo. La idea está tomada de los escritos de un jesuita sobre el pecado. Para ello, hacen creer a Güendolina que el espíritu de su difunto esposo está en Raúl y por ello debe tratarlo como a un marido. Güendolina se sentía culpable de la muerte de su marido, de manera que está dispuesta a aceptar la idea de la reencarnación. Pero el plan fracasa ya que los amantes parecen felices y apartan a los enanos de sus vidas.

Los enanos asisten excitados al encuentro sexual; el acto de espiar el coito siembra en ellos una violencia extraña e inusitada con cierta raíz

³⁵² Daniel Balderston: “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, op. cit., pág. 743.

placentera. Así mismo, el relato que el narrador hace del acto sexual es satírico y grotesco. Por ejemplo, la descripción del desnudo de Güendolina junto al perplejo muchacho es una muestra del grotesco más característico: “Los senos, como dos medias de Navidad, cada una con su modesto regalito en la punta, le llegaban hasta el vientre, que a su vez pendía sobre el sexo como una almohada que ha perdido la mayor parte del relleno de pluma; las piernas no parecían tan flácidas como los brazos, pero en cambio eran arqueadas”(pág. 61). Igualmente, el narrador califica a Güendolina de la siguiente manera: “La momia desgñada sonreía, repitiendo en voz baja palabras sin sentido”.

Los enanos, llevados por la angustia, deciden asesinar a Raúl con una sobredosis de pastillas disuelta en el chocolate; pero es Güendolina quien muere envenenada. El enano Anfió se emborracha con el contenido de un frasco de agua de colonia. Présule coge un soldador eléctrico y tortura a Raúl trazándole dibujos en el cuerpo y cortándole sin piedad:

Atado de pies y manos, Raúl se sacudía espasmódicamente, mientras el otro enano, armado del punzón, se esforzaba por extraerle el menisco de la rodilla derecha; aunque todos sus esfuerzos en este sentido habrían sido vanos, si Présule no le hubiera ayudado con el cuchillo de caza. No sabiendo qué hacer con el menisco ensangrentado, se lo metieron a Raúl en la boca, para que no gritara tanto (pág. 74).

Anfió le muerde y le arranca un dedo de la mano; Présule le corta los brazos y “tanta era su concentración, que inadvertidamente le asomaba entre los dientes la punta rosada de la lengua”. Así, los enanos continúan infringiéndole al muchacho todo tipo de torturas hasta la muerte:

También a él la vista de la sangre lo excitaba estéticamente; para hacer más rápido, renunció al abrelatas y escogiendo el papel de lija de grano más grueso se puso a lijar la superficie del cuerpo del muchacho, que en pocos minutos fue adquiriendo un color rojo subido; salvo donde estaba cubierto por los calzoncillos, ya que ninguno de los dos enanos se hubiera atrevido a tocar esa prenda de vestir que ellos creían de mal agüero (págs. 75-76).

El narrador observa los sentimientos y sensaciones de los enanos y comparte con ellos cierto placer en la descripción de la orgía de violencia sin introducir ningún elemento de crítica o de juicio. La tortura y el asesinato culminan en el aislamiento de los enanos, que deciden devorar los cadáveres cuando terminen con las latas de pescado:

El deleite los exaltaba por encima de las miserias de la carne, más allá del presente y del pasado, en un futuro que bien podía ser eterno; el pescado resolvía las contradicciones de la realidad. Ya nadie entraría en esa casa; clavarían las puertas, construirían barricadas de muebles, y el día que se acabaran las latas se comerían los cadáveres de Raúl y de Güendolina. Para neutralizar el exceso de sal de los arenques, habían descorchado una botella de vino del Elba; cuando éste se terminó, bebieron caña quemada, anís, vodka y marsala al huevo. La luz eléctrica suscitaba reflejos dorados en las latas abiertas, centelleaba sobre el vidrio de las botellas vacías, destacaba las rosas rojas del mantón de seda abandonado en un rincón de la cocina (pág. 77).

Ahora bien, si la crueldad mostrada en relatos como éste enfrenta a los lectores con el mundo de la experiencia, la exageración y lo grotesco de los relatos aportan, por el contrario, una fuerte dosis de irrealidad al universo literario de Wilcock y de Ocampo. El elemento fantástico no irrumpe en una realidad reconocible sino en un ámbito más bien desrealizado y desnaturalizado; así mismo, esta irrealidad es de orden diferente a la creada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en sus obras.

El relato “Parsifal”, publicado en italiano en *Il Mondo* el 21 de octubre de 1958, muestra también un escenario irreal y mítico en el que la violencia está igualmente presente. Parsifal es presentado como un héroe, bajo y bizco, que tiene una misión que cumplir. La muchacha Kundry lo persigue; pero éste la rechaza y maltrata, por tres veces “satisface en ella su necesidad” y se muestra violento. Finalmente, sigue su camino instigado por una urraca que le habla.

Apenas terminó la escudilla de habas con tocino que le había servido Kundry, Parsifal se tendió en el jergón de la cabaña; cuando la muchacha pasó a su lado, la aferró por un tobillo para hacerla caer sobre los trapos y la poseyó como una perra, sin sentir ningún placer especial fuera de la satisfacción de cumplir una necesidad cotidiana. Inmediatamente después se quedó dormido (pág. 224).

“Vulcano” fue el primer relato publicado por Wilcock en Italia en la revista *Tempo Presente* en septiembre-octubre de 1957. En la primera escena observamos a dos hombres que caminan por una playa, uno de ellos es Vulcano, el Guardián de Basura, y el otro va atado con una cadena y lleno de magulladuras, es el basurero número 137. La descripción del basurero ofrece similitudes con la del narrador de “El caos” debido a los defectos físicos que, por otro lado, en este caso son fruto de la violencia de los guardianes:

A causa de antiguos puntapiés recibidos en la oca, le faltaban todos los dientes de adelante menos los colmillos, lo que le daba una expresión y faunesca y casi cómica de lobo humanizado. Diversas cicatrices le deformaban las tumefacciones de la cara, y pocos días antes, en un momento de mal humor inexplicable, el guardián le había vaciado un ojo con su mismo palo de juntar basuras; porque tenía la mala costumbre de castigarlo con lo primero que le caía entre manos. La pérdida de este ojo, del que apenas le quedaba un jirón triangular de párpado, lo obligaba ahora a girar continuamente la cabeza para abarcar la playa, si bien ya se estaba poniendo práctico (pág. 79).

La narración de esta extraña situación de esclavitud es descarnada y carece de cualquier explicación acerca de los motivos por los que los “inadaptados” son recluidos. El narrador explica que los guardianes tenían prohibido disparar a los “inadaptados” porque los familiares podían reclamar el cuerpo y descubrirle agujero de bala, lo que podría ocasionar una nota en la hoja de servicios del guardián responsable de la muerte. Un muchacho aspirante a guardián de unos veinte años se acerca para pedir que le dejaran al esclavo para practicar como guardián. Lo azota con saña y le obliga a recoger la basura con la boca: “El basurero era práctico en estos ejercicios. Se colgaba

la bolsa del cuello y corría por la arena como un sabueso, mordiendo los papeles y las espirales de cáscara de naranja, para luego echarlos dentro de la bolsa con un movimiento diestro de la cabeza” (pág. 85). Del mismo modo que en “La fiesta de los enanos” se describen las torturas a las que son sometidos los hombres: “El tuerto introducía la cabeza en el pozo, conteniendo la respiración, y el jovencito se la hundía hasta el fondo, apretándole la nuca con la bota, una de esas botas de montaña, con clavos en la suela, más bien inadecuadas para la playa; el cuerpo del basurero se retorció sobre la arena como si se ahogara” (pág. 85).

Los hombres caminan hasta la Punta del Amor, lugar en el que el esclavo ha ideado un plan de evasión “basado en mínimas coincidencias y azares microscópicos”:

Por supuesto en ningún momento dejaba de comprender la inutilidad de la huida. Cuando uno ha llegado al fondo mismo de la abyección, donde ya nada cuenta, donde no hay ascenso ni descenso y la única alternativa es cambiar el nombre del tormento, lo más sensato es eliminarse, gesto que por otra parte no cuesta demasiado esfuerzo y siempre suscita un mínimo por lo menos de satisfacción aun en los jueces más exigentes. De los pozos más hondos solamente nos pueden levantar el amor, la fe y la esperanza de una persona inocente que nos cuide como se cuida un pájaro enfermo, en un rincón caliente cerca del fogón; hasta que un día, todavía tembloroso, se echa a volar por la cocina y se posa en lo alto de la fiambarrera o en el estante de las cacerolas. Pero al que está solo en el abismo, como el basurero, más le vale suicidarse (pág. 90).

La huida resulta un fracaso porque el esclavo se duerme cuando debería haber escapado. “La libertad había pasado a su lado como un tigre curioso que olfatea a endormido, sin despertarlo.” Seis hombres uniformados con los nombres de las deidades Moloch, Osiris, Buda, Baco, Sol y Pachamama aparecen y se quedan estupefactos porque creen que el basurero se ha comido a Vulcano. El cuento concluye con la aceptación del esclavo de su triste destino: “Resignado, se puso de pie, entregó el extremo de su cadena

al más anciano de los guardianes, y por su propia decisión inició en silencio el descenso hacia la playa. Las seis poderosas divinidades, preguntándose cómo habría hecho para comerse a Vulcano, lo siguieron con respeto, bajo las estrellas” (pág. 94).

El relato “Felicidad” fue publicado por primera vez en italiano en *Il Mondo*, el 29 de julio de 1958. En él se narra una disparatada historia de violencia gratuita ejercida por el gobierno de Perón contra la oposición, real o imaginada. El Secretario del Partido de Oposición Constructiva de la Provincia habla con el Prosecretario Carlos Trenti, a quien quiere convencer para que se desplace a Colquetá durante los Carnavales. Allí conservan la tradición de festejar el último día de la fiesta quemando un gran muñeco que representa al dios Momo. En esa ocasión, ha decidido quemar a un opositor al régimen y el partido del narrador ha sido declarado oposición, a pesar de haber votado por Perón. El cometido del muchacho es salvar a Madama Souza, la Subdelegada, que se resiste a huir. Trenti es detenido e interrogado: “Era un claro símbolo del derecho que asiste a la Nueva Patria de amonestar a sus hijos díscolos, con cariño, con moderación, con natural impaciencia” (pág. 102). En mitad de la vorágine popular, Trenti es conducido en un desfile a la plaza principal en la que será sacrificado en un absurdo ritual en el que la masa enfervorecida es la protagonista:

Apenas se agregó el camión a la fila de coches, pasó a constituir el centro de la atención general. Era lo que todos aguardaban (con esa ansiedad que no excluye sin embargo la posibilidad de una decepción) para sentirse vinculados entre sí, como a veces ocurre con los componentes de una multitud limitada, cuando a pesar de conocerse hasta el aburrimiento logran establecer de pronto, en una hora de entusiasmo, nuevas relaciones que derogan las cotidianas (pág. 109).

El narrador describe con ironía el espectáculo y el comportamiento de la muchedumbre; la gente lanza vivas a Perón, representa personajes, grita,

llora, se arrodilla y manifiesta todo tipo de actuaciones desmesuradas y ajenas al próximo sacrificio ritual que se va a llevar a cabo:

En medio del entusiasmo casi histérico de los concurrentes, Trenti, incapaz de todo movimiento, desfiló sonriendo, sentado en su camión como un faraón egipcio, bajo una lluvia de flores de papel y otros proyectiles afectuosos, a lo largo de los balcones, los palcos y los cordones de espectadores radiosos que entrelazando las manos cantaban con inocente fervor “Los Muchachos Peronistas” (pág. 110).

Trenti es conducido hasta la pira oficial, donde debe esperar un rato hasta que la gente vuelve a congregarse a su alrededor después de la interrupción causada por la lluvia. La víctima se dirige emocionada al público para decirles que ha sido el día más feliz de su vida:

Las lágrimas le impidieron proseguir. Rápidamente, para cubrir su confusión, los mellizos lo ataron al palo con la soga suministrada por un boy-scout magnánimo que sin pensarlo dos veces ofrendaba al holocausto de la hoguera patriótica lo que después de todo constituye el adminículo fundamental de su equipo. A continuación trataron de encender de encender la pira, pero la madera estaba tan mojada por la lluvia que el empeño fracasó repetidas veces. Entonces la samaritana, con expresión hierática, coronada por una aureola casi tangible de improperios musitados entre dientes, bajó del camión una lata de nafta que solucionó magníficamente la dificultad, ante la ovación cerrada de la multitud. De Trenti se oyó apenas un último alarido crepitante, coreado por los diablos (pág. 114).

El relato “Casandra” se publicó por primera vez en español en *La Prensa*, el 26 de febrero de 1956. El personaje mitológico de Casandra es hija de Príamo, rey de Troya, y de Hécuba; recibió el don de profetizar el porvenir pero, posteriormente, fue condenada a que sus vaticinios nunca fueran escuchados. La Casandra de Wilcock fue una “escuálida vagabunda” a la que se atribuyen nacionalidades diferentes. Se instaló en la gruta del valle gracias al Arconte de Entretenimientos y a partir de ese momento accedió al poder. La fama de Casandra atrae a los turistas de Asia Menor, Sicilia y Egipto.

Casandra, desde las tinieblas de su demencia, conforma a todos desconcertando a todos; es así como varios profesores de la Universidad aseguran haberle oído pronunciar breves frases y hasta poemas fragmentarios en el dialecto desaparecido de los primeros pobladores de Grecia; se ha comprobado también que por lo menos una vez habló en el idioma de los persas, lo que hace suponer que aun sus frases más incomprensibles corresponden sencillamente a idiomas desconocidos para nosotros pero existentes, o tal vez desaparecidos (pág. 196).

Casandra rige de manera cruel y arbitraria los destinos de sus súbditos. En la aleatoriedad y la injusticia estriba su poder; “el menor destello de lógica, el menor gesto de coordinación ofrecería un punto de apoyo a los ansiosos ataques de los que sueñan con dominarla”. De hecho, los tíos del narrador creen que si pudieran descubrir alguna regularidad en sus caprichos, “Casandra y sus tesoros” serían suyos. Nadie sabe si sencillamente está loca o si, por el contrario, su demencia y su perversidad son calculadas, fingidas. El triunfo de Casandra es símbolo de la enajenación universal, así como un tributo a la locura y al afán de desorden:

Nuestro país se rige mediante leyes muy estrictas; puede decirse que todo acto cuyas proyecciones emerjan del círculo familiar es juzgado, ya sea por el tetrarcado o por la opinión pública. Y todo castigo acarrea consigo la vergüenza del castigo, lo que origina vidas enteras de virtud, sobre todo en aquellos que temen más la vergüenza que el castigo. Honestas las víctimas ineludibles de Casandra, porque su arbitrariedad les concede castigos sin vergüenza; hartos de virtud falsa, se ofrecen al capricho de la sibila con un ardor y una sumisión que no entenderán nunca los virtuosos innatos, ni los pecadores innatos. ¡Ingenioso tetrarcado el nuestro, dice mi madre, que sabe ofrecer a sus súbditos neuróticos el desahogo de una pena honrosa! (pág. 203)

“Felicidad” y “Casandra” son cuentos que se encuadran en el marcado antiperonismo de Wilcock, mucho menos sutil que el que muestran en la misma época Bustos Domecq o Anderson Imbert. De hecho, Wilcock escribe textos como el poema “De un argentino a la República”, escrito en 1957, en el que explica el exilio sufrido por él mismo, así como también muestra su

obsesión por la patria considerada enferma. El tratamiento de los códigos lingüísticos y sociales y, sobre todo, de las clases populares muestran la ideología del autor. En opinión de Daniel Balderston, “Casandra” está dedicado a Evita y denuncia el escenario de degradación y violencia asociados con el peronismo. Casandra es una mujer que fascina al narrador y a sus parientes y que les inspira miedo por la mezcla de generosidad y crueldad con la que maneja el poder. La arbitrariedad la convierte en dueña de la vida y la muerte de sus súbditos, en los que suscita admiración con su ejercicio del caos. La referencia a las tesis y las múltiples opiniones opuestas sobre Casandra recuerdan las interpretaciones sobre *La razón de mi vida*, publicado por Evita.³⁵³

“La noche de Aix” muestra una actitud similar a los relatos anteriores al presentar a un protagonista argentino que vive en París después de haber abandonado la ciudad de Buenos Aires para “eludir la perspectiva de una existencia monótona”. Con la misma finalidad, se desplaza de vez en cuando a otros lugares. Así llegó un sábado a Aix-en-Provence y se aloja en una pensión; después de salir a dar un paseo encuentra la pensión cerrada y se ve obligado a dormir en un baldío. El argentino Falcone sueña con un bombardeo en la ciudad de Buenos Aires que podemos identificar con los sucesos de la Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955 y que fueron la antesala de la Revolución Libertadora. Al contrario que en los relatos anteriormente comentados, Wilcock elude mencionar directamente a Perón, pero lo insulta llamándolo Conejo.³⁵⁴

El relato, publicado en el número 3 de 1956 de la revista *Ciclón*, evoca un episodio similar que vivió el autor en un viaje que hizo a Europa a principios de 1951 junto con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. El suceso está transfigurado, aunque la sensación aparece explicitada: “Y esa

³⁵³ Daniel Balderston: “La literatura antiperonista de Wilcock”, *Revista Iberoamericana*, n° 135-136, abril-septiembre, 1986, págs. 573-581.

³⁵⁴ *Ibidem*, pág. 576.

certeza suya de que nadie en el futuro comprendería su experiencia, ni siquiera se interesaría en ella, constituía la mejor confirmación de la esencia misma de la experiencia, que era la soledad” (pág. 138). Esta vivencia de la soledad es, según Luis Chitarroni, el descubrimiento de la piel del mundo y de su reverso, que son las asociaciones mentales de Guido Falcone.³⁵⁵

El cuento “Hundimiento” obtuvo el premio en el concurso de cuentos literarios de la revista *Sur* en 1948, y se publicó en el número 164-165 de junio-julio del mismo año. Posteriormente fue incluido en la edición de *El caos* de 1974. El relato narra la llegada a una isla desierta de Ulf Martin después de sufrir un naufragio en su barco; el protagonista encuentra en una choza los pedazos de una epístola destinada a una tal Emy Parven y las dos mitades de una fotografía. En otra sección el narrador en tercera persona relata que Ulf Martin había descubierto unas palabras en el cuaderno de su amada que parecían destinadas a otro hombre. Movidado por los celos, mata a su rival durante un paseo en el Mutumaru, suceso que culmina con el naufragio de Ulf. El narrador describe la soledad del náufrago y sus deseos de desaparecer:

De pronto decide suicidarse, como un gesto de rebeldía. Después de pasar revista a los diversos tipos de suicidios indoloros que en ese momento consigue recordar, concluye que, careciendo absolutamente de medios para llevarlos a la práctica, le conviene renunciar al proyecto, y que lo más sensato, dadas las circunstancias, sería construir una balsa (pág. 126).

Igualmente, se intercalan reflexiones sobre la construcción de las sociedades y su capacidad para mantenerse ajenas a la realidad, así como para identificar a los heterodoxos:

La sociedad protege a sus verdaderos devotos, y sin duda posee el derecho de hacerlo, así como posee el derecho de marcar en la frente con un hierro candente a los solitarios,

³⁵⁵ Luis Chitarroni: “La nieve y su reflejo: un negativo del mundo”, *Sitio*, nº 3, agosto de 1983, pág. 14.

los excéntricos, los derrotistas que pretenden ponerla en contacto con la realidad. Bien sabe la sociedad que la realidad es intolerable, por eso insiste en encerrarse en sus castillos de vidrio (pág. 128).

Ante la inminencia del hundimiento de la isla, Ulf Martin construye una balsa en la que intenta, sin éxito, salvar su vida. El relato termina con la enigmática frase: “Si ha sido un hombre, lo ha sido solamente un instante antes de la muerte”. Momentos antes de la muerte, el narrador nos dice que el náufrago ha perdido su nombre; por ello, fuera de toda sociedad, es sólo un hombre ante su muerte.

“La engañosa” es un cuento humorístico y grotesco que narra la extraña aventura amorosa de un muchacho con una española muy atractiva llamada Concha. El narrador protagonista recuerda el encuentro con aquella mujer llena de obstáculos y rellena de sustancias asquerosas y de trampas mortíferas:

Miréla atentamente. En efecto, mis dedos ávidos le habían desgarrado casi hasta el pezón la tersa piel del pecho, que ahora pendía arrugada como una peladura de durazno. Dentro, ¡oh engaño!, en vez de carne se veía una sustancia terrosa, granulosa, muy semejante al interior de un hormiguero. Miles de canalículos atravesaban esta anormalidad (anormalidad, sí, porque aunque era el primero que abría, bien sabía yo que los senos en general no son así), y cuando lleno de curiosidad, procediendo como cualquier otro habría procedido en mi lugar, introduje dos o tres dedos para ver qué era eso, y extraje un pedazo de esa extraña materia que por otra parte se me estaba ya casi desmoronando en la boca, vi que por las minúsculas galerías asomaban millones de gusanos como espaguetis, blancos en el medio y de un rosado delicado en las puntas (pág. 150).

“Los donguis” se publica en español en la revista uruguaya *Número*, 27, en diciembre de 1955; además, es la versión incluida en la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*. El relato comienza con la llegada del protagonista a Mendoza, donde va a colaborar en la construcción de un

hotel. El hombre dice ser ingeniero y parece un erudito cosmopolita; sus compañeros son otros dos ingenieros, Balsa y Balsocci, a los que califica de “dos antropoides” cuya “única honradez (involuntaria) consistía en exhibir todo lo que pensaban”. Recorren el escenario de la construcción, Punta de Vacas, y visitan a unos lugareños. El relato incluye en este punto descripciones de la Cordillera, así como de algunas de las labores propias del ingeniero. Balsa y Balsocci le hablan al narrador de los donguis, unas criaturas que, según ellos, están destinadas a reemplazar al hombre en la tierra. Los donguis son ciegos, sordos y viven en la oscuridad, se extienden por todos los túneles de todo el mundo, pero su existencia es un secreto que se oculta a la población. Los ingenieros afirman que los donguis se comen a los humanos y que es posible incluso que los rusos estén intentando crear una variedad de dongui resistente a la luz.

La sección final del relato está ambientada en Buenos Aires y en ella los lectores encuentran las revelaciones. El narrador resulta estar huyendo de un tal Enrique. Así mismo, relata los crímenes que cometió en Buenos Aires: sedujo a cuatro mujeres y se deshizo de ellas utilizando a los donguis, cuya existencia ya conocía y de los que ofrece el siguiente comentario:

La boca de los donguis es un cilindro todo cubierto de dientes córneos en su interior que trituran la comida mediante movimientos helicoidales. Miré con curiosidad espontánea; en la oscuridad se distinguía apenas la pollera de crisantemos y sobre ella el movimiento epiléptico de las vastas babosas en masticación. Me fui asqueado pero contento; al salir del Parque silbaba (págs. 168-169).

Enrique es el hermano de Rosa, la última de las mujeres asesinadas. El ingeniero narra algunas de sus malévolas distracciones en Punta de Vacas, y termina el relato con una ambigua afirmación: “Ciertas noches el cielo es todo negro y la nieve luminosa como si absorbiera la luz de la luna y la reflejara hacia arriba; el paisaje parece entonces un negativo del mundo y valdría la pena describirlo” (pág. 70).

El protagonista de “La nube de Ross” es el profesor Cusati, superviviente del cataclismo. El astrónomo Ross descubrió la nube y la llamó la “perturbación de las Pléyades”. Se trataba de una inestabilidad en las estrellas, una perturbación que se dirigía a la tierra ocasionando diversas modificaciones: las estrellas cambiaban de color, la Vía Láctea era verde una noche y rosa la siguiente, la luna aparecía erizada de puntas grises, el azul del cielo nocturno se había convertido en amarillo. El anuncio de la tragedia supuso un revulsivo para los seres humanos, que tuvieron un motivo para experimentar tanto el miedo como la esperanza:

Estos fenómenos celestes, sumados al anuncio de un choque inminente entre el planeta y esa masa gaseosa, que según los más exaltados amenazaba con incendiar la atmósfera, suscitaban en los seres humanos una expectativa que a menudo rozaba el éxtasis. Cada uno descubría en sí deseos ocultos, ambiciones reprimidas, resentimientos silenciados; cada uno esperaba; cada uno esperaba de la Nube una culminación y una satisfacción todavía imprevisibles. Algo mucho más terrible y perturbador estaba por suceder; el miedo luchaba contra la esperanza, pero la esperanza triunfaba siempre. La Nube se había vuelto la esperanza del mundo, y amenazaba con transformarse en su religión, desde el momento en que también ésta, como toda religión, estaba en condiciones de ofrecer a sus neófitos su promesa de beatitud y su amenaza de castigo (pág. 238).

Pero la Nube llegó y aparentemente no ocurrió nada; la decepción de la humanidad fue tremenda porque la gratuidad y opacidad de las vidas de las personas surge ante sus ojos. De nuevo aparece la idea de la arbitrariedad que rige los destinos del hombre, aunque ahora además se asocia a la inmutabilidad:

El cataclismo ausente había puesto cruelmente al descubierto la opacidad de todas las vidas. De golpe, todos habían visto desplegarse frente a sus ojos, como la cinta infinita y aún virgen de un grabador, la inutilidad de sus propias vidas; una cinta lista para registrar solamente encuentros triviales, disgustos, victorias vacías, heridas que nadie podía aliviar; una vía consular de pérdidas y derrotas. Y en lugar de

distraer y unir a la humanidad, la molesta pantomima del cielo parecía más bien poner de relieve el aislamiento de cada uno de sus componentes. Como si todos hubieran comprendido que su propio destino, inmutable aunque arbitrario, consistía simplemente en trazar con sus propios pasos sobre la tierra un dibujo laberíntico, carente de forma, de medida y de gracia, y sobre todo de sentido; pero de esa línea enmarañada, que un niño iniciaba al arrastrarse por las baldosas y que un ataúd en su fosa concluía, la dura tierra no sabía ni quería conservar memoria alguna; y ni siquiera podía decirse que era porque lo olvidara, sino porque ni siquiera lo advertía. Por lo tanto el resentimiento de los hombres, en un principio dirigido hacia la Nube, se dirigía ahora contra su propio destino (págs. 240-241).

Ahora bien, cuando la Nube pasa la humanidad carece de futuro porque una brisa ácida lo ha cubierto todo y ha hecho irrespirable el ambiente de las ciudades; la contaminación termina con la vida de plantas y animales, los hombres han contraído lepra y no tienen nada que comer.

“Recuerdos de juventud” muestra de nuevo el tema del asesinato con ironía y humor. La protagonista narra que experimentaba con distintos venenos con la idea de matar a su tío, del que estaba cansada: “No quería exactamente matarlo, la idea de matar siempre me ha resultado muy desagradable; sólo quería suministrarle una buena dosis de alguno de esos venenos que no dejan rastros, hacerle sentir eventualmente la presencia del Destino, sacarlo gentilmente de en medio, de ser posible, para siempre” (págs. 247-248).

En el penúltimo relato, “El templo de la verdad”, una tal Diana Pucci está en el Jardín de las Diversiones de Battersea Park y, para protegerse de la lluvia, entra en el Templo de la verdad, una diversión más de la feria, un espectáculo entre otros. El templo es un grotesco pabellón grotesco en el que hay una imagen de la Verdad serena, luminosa y transparente. Ahora bien, junto a la estatua hay una mendiga harapienta y perturbada entre las ratas que interrumpe la meditación de la protagonista. El relato que cierra la obra,

“Parsifal”, ocupa un lugar estratégico ya que funciona como desastre literario y equivale a la mujer loca.

La mayoría de los relatos de *El caos* son redactados en español y publicados en distintas revistas entre 1948 y 1960. Los cuentos de esta obra no pueden ser sometidos a ninguna clasificación ya que burlan todas las convenciones y, además, cada uno de ellos crea un universo propio. En opinión de Luis Chitarroni es inevitable establecer una correlación con Borges con respecto a la expresión de las afirmaciones y las enumeraciones: “Las definiciones de *El caos* –tanto como su sensibilidad epigramática y el arte de sus enumeraciones caóticas– están en la referencia inevitable que caería de la boca de todos los buenos europeos: Borges.”³⁵⁶ Así mismo, puede leerse el cuento “El caos” como una reescritura de “La lotería en Babilonia”, de Borges. De modo similar a Wilcock, Borges plantea una reflexión acerca del cosmos y el caos en la que los seres humanos pretenden infundir el caos organizado con igual fracaso. El pueblo de Babilonia, “devoto de la lógica, y aún de la simetría”, acata los dictámenes del azar que decide su destino, su vida o su muerte, “sin investigar sus leyes laberínticas”.

Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock comparten el mismo escepticismo acerca de la coherencia del universo, aunque difieren en el tratamiento del tema. Borges despoja a la filosofía y la metafísica de su carácter de verdad y construye con ellas artificios fantásticos; Wilcock se distancia de la reflexión y se sirve del grotesco para mostrar al hombre en el universo caótico. El caos no es la ausencia del orden sino el estado de sistemas complejos dispuestos a cualquier perturbación y a sus consecuencias impredecibles. La existencia humana es un sistema caótico y, por ello, resulta absurdo cualquier intento de sistematización. En esta línea, Daniel Balderston considera que “El caos” es una parodia de la idea existencialista de que los

³⁵⁶ Luis Chitarroni: “Rodolfo Sexto”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, nº 35, primavera de 1995, pág. 20.

seres humanos encuentran su yo más profundo cuando se encuentran en situaciones límite.³⁵⁷

El caos es una obra de escritura rigurosa y orden deliberado. El primer relato contiene una iluminación del mundo cobrado ya por el desorden; se trata de una parodia de la búsqueda filosófica del orden para llegar a la conclusión de que términos como sentido o finalidad no son más que construcciones arbitrarias. El personaje se presenta como sacerdote del caos y quiere organizarlo mediante las fiestas que son simulacro del desorden. Así, se llega a la paradoja de que las fiestas se convierten en estado de normalidad. El orden es una forma del caos; pero el caos es por definición lo que desconoce cualquier forma. Así mismo, el orden es, para Wilcock, la expresión monstruosa del caos.³⁵⁸ La búsqueda metafísica de una finalidad del universo culmina en la omnipresencia de la nada; la ilusión del orden en medio del caos se desvanece en un mundo indiferente e incomprensible. Esta revelación, formulada con la serenidad de quien vislumbra la verdad, está presente en todos los cuentos de una u otra manera. El libro presenta obsesión por la paradoja anteriormente mencionada y por las formas que se desvanecen. Así ocurre también en “Felicidad” o en “La fiesta de los enanos”. Del mismo modo, el tratamiento de los cuerpos, las transformaciones y deformaciones constituye una unidad hasta culminar en la especie aberrante que sucederá al ser humano: el dongui.

³⁵⁷ Daniel Balderston: “El cuento hispanoamericano del siglo XX”, Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.): *Historia de la literatura Hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 2006, pág. 477.

³⁵⁸ Osvaldo Aguirre: “La tendencia natural de las cosas es el caos”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, nº 35, primavera de 1995, págs. 20-21.

7.2. Estampas de degradación: otras obras de Juan Rodolfo Wilcock

En el año 1972, Wilcock publica *La sinagoga degli iconoclasti* y *Lo stereoscopio dei solitari*, que son traducidas y publicadas en español posteriormente. *El estereoscopio de los solitarios* agrupa unos sesenta relatos breves que son una suerte de bestiario onírico. El libro puede leerse como una novela coral, como una alegoría de un mundo irremediamente absurdo compuesto de múltiples personajes e historias metafóricas. Las visiones extrañas se suceden en un descenso a los infiernos que Pier Paolo Pasolini vinculó con el surrealismo. El mundo clásico funciona como hilo estructurador de los relatos, si bien el imaginario clásico aparece subvertido por el humor corrosivo y por un cambio de perspectiva y por la condición onírica de la obra. Así, encontramos seres mitológicos sometidos a un intenso proceso de degradación y convertidos en despojos de la cultura. Por ejemplo, el centauro Oligor pertenece a una especie casi extinguida y vive en soledad concentrado en pintar naturalezas muertas de tintes oníricos. Además, su característica anatomía impide que pueda entrar en calor y se obsesiona con cubrirse la panza y la parte delantera:

Un centauro está demasiado expuesto al frío. Otros inviernos hizo la prueba de dar vueltas con sobretodo, pero de todas formas la panza le quedaba al descubierto; la panza o el pecho, porque no está claro dónde comienza la panza y dónde termina el pecho. Su parte trasera es más apropiada para la vida al aire libre; puede estar todo el día bajo la lluvia como si nada pasara; es la parte delantera la que sufre. Como no puede abotonarse el sobretodo hasta el final, hizo la prueba de ponerse debajo de la americana una falda escocesa de lana, pero con esa especie de delantal se sentía ridículo, poco masculino, así que tuvo que sacársela.³⁵⁹

³⁵⁹ Juan Rodolfo Wilcock: *El estereoscopio de los solitarios*, Edhasa, Barcelona, 2000, pág. 16. Todas las referencias de esta obra están tomadas de esta edición.

Las valquirias, divinidades escandinavas que decidían sobre la vida de los guerreros, son patéticas, ociosas, viejas, y se alimentan del pan duro que les arroja la gente. Los habitantes de la Atlántida no creyeron en el hundimiento de la gran isla y su incredulidad ocasionó su desaparición. La temible Medusa es una mala poetisa incapaz incluso de acabar con su propia vida y que vive torturada por el dolor que le ocasionan las serpientes de su cabeza. Los amantes convertidos en estatuas por su mirada son su única compañía, a la que se aferra desesperada:

De hecho, sus víboras están siempre despiertas; no la dejan dormir, se menean y contorsionan, le muerden el cuello y, las más largas, los senos. Visto que nunca consigue estar en paz, ¿de qué le sirve ser universalmente respetada y temida? La infeliz Medusa se encierra en su habitación, un cuarto extremadamente lujoso, y allí encerrada escribe poesías, enroscadas y retorcidas como las mismas víboras que le quitan el sueño. Sus poesías no son feas, pero ella, quizá por desesperación cree que son las más hermosas poesías escritas hasta ahora en el mundo, y obliga a sus muchos admiradores a que se declaren de la misma opinión. Una sola mirada de sus ojos de ágata pulida es suficiente: nadie osaría ni siquiera pensar lo contrario por miedo a verse transformado en mármol, como los muchachos amados por ella que hoy, petrificados por su mirada, llenan, desnudos, las galerías de su palacio.

Cada noche, con víboras en lugar de cabellos, miope, con un candelabro en su mano descarnada, la poetisa recorre estas galerías de estatuas, devorada por la furia; hasta que, presa de las convulsiones, se aferra a uno de esos jóvenes cuerpos de mármol, y entre los silbidos frenéticos de todas las serpientes de su cabeza, se deja caer al piso, sollozando, como la más miserable de las mujeres (pág. 46).

La última sirena vive en una ciénaga en la que no consigue mantener su cabellera limpia, los niños le tiran basura, unas mujeres han intentado exorcizarla y las autoridades le reclaman impuestos. Por todo ello, la depresión la empuja al suicidio para terminar con una vida tan miserable:

Ella en cambio es la única sirena de este río cenagoso, ancho, turbio y lento, y se aloja debajo de los restos

negruzcos de un barco hundido, un montón del madera podrida encastrada en el barro, entre cajas oxidadas, botellas, zapatos viscosos y peces planos con los ojos en la espalda, repugnantes [...] Entre la fábrica de abono y el hombre de los impuestos, la última sirena del río está muy deprimida y ya van dos veces que ha intentado suicidarse, con esos tubitos de barbitúricos que en primavera arrastra la crecida (págs. 82-83).

En otros textos lo humano y lo animal aparecen separados por límites inciertos y extraños. Así, por ejemplo, una gallina intelectual trabaja para una editorial y engulle aquellos manuscritos que no son de su agrado. En “El hijo natural” encontramos a Aulogelio, un niño que ha nacido sin brazos ni pies y que vive arrastrándose, desnudo y convertido en un animal. El narrador apela cínicamente a la comprensión del lector con su madre, que siente repugnancia cuando lo ve: “Y una madre es siempre un ser humano, tiene sus sentimientos: a aquel jovencito siempre sucio de excrementos, continuamente en erección, ¿qué madre querría volver a encontrarlo? Por suerte no muerde, pero hace falta mucho más que eso para encariñarse con un hijo verde, por si fuese poco devorado por los piojos” (pág. 44).

Del mismo modo, en “La corrida”, Celio es abandonado en una vieja cantera donde vive en una gruta: “En el pueblo no hay manicomio; pero no por esto se puede tolerar la presencia de un anormal, o mejor dicho, de un degenerado por las calles”. Al poco tiempo de ser encerrado, se convierte en una especie de animal al que observan los curiosos y tiran piedras las muchachas. “Las canteras” presenta a hombres y mujeres como roedores entre los derrumbes y las grietas, que “a veces desaparecen bajo tierra, para volver a aparecer a lo mejor al final de otra fosa, altivos, como absortos en sus propios pensamientos, dirigiendo de tanto en tanto una mirada al cielo impassible, aislados” (pág. 33). “Los simios” muestra un mundo en el que los seres humanos no han aparecido y que está ocupado por simios cuyo cerebro es similar al humano. La diferencia estriba en que su inteligencia es colectiva y genera colonias que se comportan como un solo individuo; estos seres son

sanguinarios e inmortales. Fregep es un personaje que distribuye sus bienes entre los pobres, aunque todos quedan siempre descontentos; se convierte en un perro que contagia enfermedades a los niños y les provoca la muerte.

El absurdo que provoca una aguda sensación de extrañamiento es el elemento que predomina en la obra. Son numerosos los personajes dedicados a actividades inútiles, ociosas o ridículas. Encontramos a Sciclifa y Giurina, unas bordadoras que se sientan junto a una ventana a bordar las chaquetas de los soldados en mitad de una inútil batalla; un leproso que procura engañar su soledad recurriendo a unos espejos que multiplican su imagen hasta el infinito; un matrimonio que decide convertir su casa en una isla desierta después de leer Robinson Crusoe y que, finalmente, desea que un barco pase. En el cuento “Los perros de carnada”, Corfo vive en su casa con miedo a deslizarse por la cuarta dimensión e ir a parar a un lugar desconocido e inhóspito. Para evitar que esto ocurra tiene con él cinco perros para usarlos como cebo; la portera y la mujer de la limpieza están indignadas con la suciedad de los perros. Brasco es un personaje que se siente atraído por el calor que irradia una estatua de una mujer a la que se acerca y sobre la que se duerme. En otro relato aparece Brovriilo, un extraño hombre que modela estatuillas de arcilla coloreadas que llama númenes que invaden la casa y a los que trata como a ídolos.

Elzevar es un ángel desocupado que se convierte en prostituto ya que “su condición angélica lo exime de cualquier escrúpulo moral”; pero su falta de sexo le acarrea problemas en esa profesión:

Ya en el pasado le sucedió estar sin trabajo por períodos más o menos largos, sin hacer nada. Basura de comer nunca le ha faltado; es verdad que la prostitución angélica ya no es lo que era, pero de cualquier forma, hasta que esté listo el nuevo mensaje, hay que seguir en contacto con los hombres. Mientras tanto Elzevar siempre puede encontrar trabajo en un circo, en tanto, los circos son como la prostitución en decadencia: lamentablemente muchas cosas cambiaron desde que existe la televisión (pág. 58).

Los amantes Harux y Harix son quizá, junto con Sertén, los personajes más representativos de *El estereoscopio de los solitarios*. La pareja decide apartarse del mundo para dedicarse exclusivamente a su amor; cuando no tienen nada que comer se devoran el uno al otro para no abandonar la cama. La unión del amor y la antropofagia y la escena de los amantes practicando sexo entre sangre y vísceras es un ejemplo del grotesco más extremo:

Harux y Harix han decidido no levantarse más de la cama: se aman locamente, y no pueden alejarse el uno del otro más de sesenta, setenta centímetros. Así que lo mejor es quedarse en la cama, lejos de las llamadas del mundo. [...] La primera semana se alimentaron de galletitas, de las que se habían provisto abundantemente. Como se terminaron las galletitas, ahora se comen entre ellos. Anestesiados por el deseo, se arrancan grandes pedazos de carne con los dientes, entre dos besos se devoran la nariz o el dedo meñique, se beben el uno al otro la sangre; después, saciados, hacen de nuevo el amor, como pueden y se duermen para volver a comenzar cuando se despiertan. Han perdido la cuenta de los días y de las horas. No son lindos de ver, eso es cierto, ensangrentados, descuartizados, pegajosos; pero su amor está más allá de las convenciones (págs. 173-174).

Sertén es el protagonista de “Liberación”; siente un profundo desprecio por la inteligencia humana y se hace intervenir el cerebro en numerosas ocasiones con electroshocks, lobotomías, una “elegante operación de origen portugués”, y otros tratamientos. Así, elimina todas las consecuencias incómodas del raciocinio tales como el sentido del deber, el miedo, el remordimiento, el insomnio, etcétera. El hombre queda convertido en un extraño animal sin problemas ni dudas.

En otros relatos, se suceden seres extraños y fantásticos sometidos igualmente a situaciones patéticas y vidas inútiles. Así, por ejemplo, Rapimio es un ser que no tolera la luz; Fanil es un ser vanidoso que tiene la piel y los músculos transparentes y se empeña en lucir sus vísceras al descubierto:

Pero siempre es así: cuando una persona tiene una peculiaridad, en vez de esconderla, alardea y a veces llega a hacer de ella su razón de ser. Fanil bien podría vestirse como todos los demás: si se dejara crecer la barba, con un grueso par de anteojos oscuros, conseguiría quizá pasar inadvertido. Pero él tiene que exhibirse, como si después de todo no tuviésemos todos un corazón, un estómago y dos pulmones (pág. 67).

Mör ha sido enviado al espacio “en órbita parabólica” para cuarenta años. “La vida es siempre una broma: pero Mör tiene la ventaja de poderlo apreciar todo al mismo tiempo, de una sola mirada, o sea, sin fastidiosos altibajos de esperanzas y desilusiones. De todas formas es libre y dueño de sí mismo; como los muertos, tiene la vida en sus manos” (pág. 71). Este ser pasa el tiempo masturbándose, durmiendo, trepando, comiendo. Cuando siente cerca la muerte, escribe un poema y reflexiona sobre las categorías del tiempo y el espacio. Su conclusión es que en lugar de espacio infinito sería mejor decir tiempo infinito. Los hermanos Caraunzi son seres eternos y estúpidos, con alas transparentes, visibles sólo a la luz oblicua del atardecer. Su tarea es reorganizar y a veces destruir el inútil pasado y viven en las cumbres del Himalaya.

En “Las formas nuevas”, una serie de explosiones transforma el mundo en un lugar inhabitable en el que el agua y el aire se han vuelto radiactivos. La vida subsiste adoptando formas diferentes de animales fantásticos e inverosímiles: seres que absorbían las sustancias del suelo, seres de tres o cuatro sexos diferentes, formas que volaban, otras nadaban.

En otro orden de cosas, no faltan cuentos en los que aparecen elementos escatológicos o escenas crueles y obscenas. Por ejemplo, en el relato “En el jardín” hay un narrador ingenuo que no juzga los hechos, sino que se limita a describir una terrible escena de pederastia entre un viejo y una niña. “Apartamento I” muestra una escena sexual obscena; en “El baño” los protagonistas son un grupo de adoradores del estiércol. Encontramos

personajes exhibicionistas y otros mirones como el joven Maser, supuesto antropólogo que se dedica a observar a escondidas los comportamientos del hombre contemporáneo.

Wilcock incluye al menos dos relatos que tienen como tema la creación literaria: “Las muñecas” y “El poeta”. En el primero aparecen unas muñecas que habitan en un armario que se han convertido en escritoras por aburrimiento; ninguna de ellas quiere escuchar lo que escriben las otras y, además, nadie quiere abrir el armario. Es posible plantear una parodia del mundo literario. El segundo de los relatos mencionados es una lectura mítica y poética del origen de las metáforas y de la poesía:

Era el dios de los pájaros, que asumía la figura humana para poder desafiar a otro dios, enemigo de los pájaros. El dios hostil mandó a su encuentro a la diosa de las serpientes, cuyo cuerpo escamoso estaba todo entrelazado de víboras. En vez de destruirse, las dos divinidades se unieron en la carne durante un siglo entero sin interrupción, y al final tuvieron un hijo que fue el primer poeta, el que después enseñaría a los hombres el arte de hablar con metáforas (pág. 77).

Roberto Bolaño afirma que *La sinagoga de los iconoclastas* es uno de los mejores libros que se han escrito en el siglo XX y una obra maestra del humor negro, a la que compara con *Tristram Shandy* de Sterne. Califica el libro de iconoclasta, irreverente y corrosivo, así como cercano a Alfonso Reyes y deudor de Jorge Luis Borges. La obra es una colección de treinta y cinco biografías ficticias de inventores absurdos y delirantes: “Sus personajes, cuando son malos, son malos de tan buenos que son, y cuando son buenos son inconscientes y entonces son temibles, tan temibles, sin embargo, como todos los seres humanos. La prosa de Wilcock, metódica, siempre certera, discreta aunque trate temas escabrosos o desmesurados, tiene hacia la comprensión y el perdón, nunca hacia el rencor.”³⁶⁰

³⁶⁰ Roberto Bolaño: *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004, págs. 281-283.

La obra narra las vidas imaginarias de científicos, artistas, inventores y sabios cuyos trabajos podrían haber cambiado el mundo. Estos personajes son héroes del absurdo; sus retratos son un desafío a la verosimilitud lleno de ingenio y de humor. El filipino Juan Valdés y Prom fue famoso por sus facultades telepáticas y por el caos que ocasionó en un congreso en la Sorbona. Jules Flamart redactó una novela-diccionario en la que buscaba componer un nuevo tipo de vocabulario:

En 1964 Flamart entregó a la imprenta su novela-diccionario, titulada astutamente *La langue en action*. La idea era la siguiente: puesto que los normales vocabularios modernos, por muy divertidos y en ocasiones licenciosos que resulten, son casi sin excepción inadecuados para una lectura continuada y sistemática, que es la única que justifica la existencia duradera de una determinada obra, el autor se había propuesto, con una paciencia flaubertiana, componer un nuevo tipo de diccionario que conjugase lo útil con lo aventuroso, indicando como cualquier otro vocabulario la definición y la utilización de cada una de las voces, acompañándolas, sin embargo, no de agradables observaciones y divagaciones eruditas como las que alimentan o alimentaban las antiguas enciclopedias, sino de breves pasajes narrativos, encadenados de tal manera que, una vez acabada la lectura, el lector no sólo ha aprendido la utilización correcta de todas las voces que componen la lengua, sino que además se ha divertido siguiendo el intrincado desarrollo de una trama de lo más cautivante y movida, de tipo espionaje-pornográfico.³⁶¹

Aaron Roseblum preconizaba en 1940 el retorno a una época pasada mediante la abolición de toda novedad aparecida en el mundo desde 1580; para llevar a cabo su propósito confiaba en el apoyo de Hitler, que también quería la felicidad de los hombres. Aram Kugiungian es un muchacho armenio que afirma estar reencarnado en numerosas personas simultáneamente. El pastor rumano Theodor Gheorghescu creía bautizar a los negros y conservarlos en vida latente y jamás dudó de la bondad de sus acciones:

³⁶¹ Juan Rodolfo Wilcock: *La sinagoga de los iconoclastas*, Anagrama, Barcelona, 1981, pág. 17.

Desaconsejables lecturas y un exceso de fe indujeron al pastor evangélico Gheorghescu a conservar en sal una insólita cantidad de negros de todas las edades: se calcula que en los amplios y profundos estanques de su *fazenda* O Paraíso, colindante con la salina abandonada de Ambao en los alrededores de Belem, estado de Pará, se han descubierto 227 cadáveres en diverso estado de putrefacción, pero todos ellos orientados en la dirección (presunta) de Jerusalén, en Palestina, cada uno de ellos llevando entre los dientes un arenque, al igual que el difunto, salado (pág. 34).

Aurelianus Götze elabora una teoría sobre el surgimiento de los planetas basada en Kant y en Leipzig. Según Götze, la nebulosa originaria surge de la voluntad de Júpiter. Roger Babson “era un hombre extremadamente realista y, al mismo tiempo, extremadamente idealista, combinación que a veces produce interesantes resultados; parece, además, que era extremadamente ignorante”. Fue miembro de la Fundación para la Búsqueda de la Gravedad, que es la institución más inútil del siglo XX y su inspiración parte de H. G. Wells y de Thomas Alva Edison. Absalon Ametera es un relojero de La Rochelle que, según Wilcock, es el precursor oculto de la filosofía moderna. Éste ha inventado un Filósofo Universal consistente en un conjunto de ruedas dentadas movidas por muelles y reguladas en su movimiento por un mecanismo especial de resorte. La máquina reúne vocablos según el movimiento de los cilindros. El resultado es un número indefinido de frases merecedoras de ser recogidas en la “Historia del Pensamiento Occidental”. La idea podría partir del principio de arbitrariedad del lenguaje y de la posibilidad de construir mediante palabras cualquier representación del mundo y todas las teorías posibles.

Carlo Olgiati fue autor de la obra fundamental *El metabolismo histórico*, una extensa teoría socio-biológico-económica. Los olgiatistas creen que la historia está gobernada por leyes bioquímicas que la mente humana debería descubrir. Antoine Amedee Bolouin en 1897 redactó un proyecto destinado a revolucionar la forma de las comunicaciones en el siglo XX mediante una red de transportes subacuáticos. Armando Aprile fue un

“utopista efímero” que propuso un orden para el mundo pero fue rechazado. Charles Piazzi-Smyth fue Primer Astrónomo de Escocia a finales del siglo XIX. Fundó la piramidología popular y elaboró teorías sobre las pirámides de Gizeh. Su obra inspiró al creador de la secta de los Testigos de Jehová. La secta propugna la llegada de Cristo en secreto en 1914, momento en el que comienza el invisible Reino del Bien.

Alfred Attendu es un médico que dirige un Sanatorio de Reeducción y hospicio de cretinos. Entre 1940 y 1944 llevó a cabo experimentos y estudios que recogió en la obra *El hastío de la inteligencia*:

Ya del título del libro de Attendu se desprende su tesis, que en cada una de sus funciones y actividades no necesarias para la vida vegetativa, el cerebro es una fuente de problemas. Durante siglos, la opinión habitual ha considerado que la idiotez es un síntoma de degeneración del hombre; Attendu le da la vuelta al prejuicio secular y afirma que el idiota no es más que el prototipo humano primitivo, del cual sólo somos la versión corrompida, y por tanto sujeta a trastornos, a pasiones y a vicios contra natura, que no afectan, sin embargo, al auténtico cretino, al puro (págs. 81-82).

Attendu decidió ignorar el hundimiento del mundo y propuso un original Edén de imbéciles, perezosos, torpes. Los alemanes no molestaron al doctor, que pudo así convertirse en el rey de su pequeño territorio de idiotas. Enrique Vila-Matas recuerda este relato de Wilcock para afirmar que los idiotas del asilo parecen menos idiotas en tiempos bélicos y que cualquiera hubiera preferido habitar allí.³⁶²

No le faltaban razones. Desde lo alto de Haut-les-Aigües había visto –metafóricamente, porque no era un águila ni tenía un telescopio– los ejércitos de uno y otro bando ir y venir, como en un film cómico, empujando amplias verjas de aire intangible, disparando hacia atrás, huyendo hacia la victoria, construyendo para destruir, arrancándose banderas

³⁶² Enrique Vila-Matas: *Aunque no entendamos nada*, Comunicaciones Noreste, Santiago de Chile, 2003.

de modesto precio al precio de la vida. Sus enloquecidas confusiones superaban la comprensión humana (pág. 83).

Son numerosos los personajes a los que sus experimentos científicos llevaron a torturar o asesinar seres humanos. Así, por ejemplo, Henrik Lorgion buscaba en los seres una sustancia ideal que, con la muerte, se desprendía y era reabsorbida por los elementos circundantes. Fue condenado a morir ahorcado por calcinar a un joven de catorce años. Igualmente, Luis Fuentecilla Herrera, director del Hospital de La Caridad de Cartagena, se sirvió para sus experimentos de ancianos sin familia a los que desecaba vivos con la esperanza de aislar la vida latente y alcanzar la vida eterna.

Yves de Ladande tiene el privilegio de ser el primer productor de novelas a escala industrial:

El proceso de fabricación era riguroso e inmutable; los trabajadores eran todos ellos chicas sanas y avispadas, poco propensas a la afirmación personal: cuando alguna de ellas daba muestras de querer insertar en la mecánica de la producción las propias veleidades literarias o, en cualquier caso, individualistas, era inexorablemente sustituida. Todas juntas compartían el orgullo del producto acabado: por otra parte, se trataba de un producto que rara vez era capaz de inspirar el mínimo orgullo, y en realidad cada una de ellas trabajaba, como era justo, por el sueldo, a su vez también justo (pág. 116).

Sócrates Scholfield fue el inventor de un artilugio que demostraba la existencia de Dios. Llorenç Riber era un aclamado director de teatro catalán que realizó en Oxford un montaje de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein. Vivió en una casa construida por Gaudí que parecía una conejera; por ello, era un iconoclasta y un entendido en materia de conejos. El autor recopila textos sobre el personaje, reseñas de algunas de sus obras; además de una descripción más detallada de la versión teatral de las *Investigaciones filosóficas*. El texto plantea la construcción del lenguaje y sus funciones; el primer acto se centra en la construcción del lenguaje y el

segundo en la construcción de la personalidad. Por último, encontramos otra referencia a la obra de Wittgenstein en la figura de Felicien Raegge, que tuvo la intuición de la naturaleza invertible del tiempo y publicó un libro, *La flèche du temps* en 1934:

De estos ejemplos y muchos otros semejantes está hecho el libro de Raegge. Un libro coherente, un libro honesto: sobre el futuro no tiene mucho que decir, siendo el futuro la inmensa mansa ignota de los que ya ha sucedido, que el presente borra como una esponja. Cuando la esponja llegue al pasado, también éste será borrado. El destino último del hombre es la perfección primigenia, el balbuceo estúpido y auroral de la creación. Hacia el final de su libro, el autor no deja de advertir que el hecho de invertir la flecha del tiempo no añade ni quita nada al universo temporal, tal como lo conocemos y percibimos. Como después escribió (como ya había escrito) Wittgenstein: “Llamadlo un sueño, no cambia nada” (pág. 171).

El libro se cierra con una nota en la que el autor afirma que los detalles relativos a algunos personajes están tomados de la colección de Martin Ghardner *In the Name of Science*; además, afirma que el científico Carlo Olgiate es el bisabuelo del compilador.

La sinagoga de los iconoclastas y *El estereoscopio de los solitarios* son obras múltiples formadas por relatos cómicos y crueles a partes iguales en los que sobresalen la subversión y la demencia por encima de otros elementos. Algunos críticos han señalado la influencia en estas obras de autores como Ezra Pound, T. S. Eliot, James Joyce. Por otro lado, Roberto Bolaño vincula a Wilcock con Macedonio Fernández y Osvaldo Lamborghini porque todos ellos crean una literatura revolucionaria y rupturista “que se sumerge con los ojos abiertos”.³⁶³

³⁶³ Roberto Bolaño, op. cit., pág. 312.

Los dos indios alegres es la primera novela larga de Wilcock; se trata de una sarta de textos encadenados que podría definirse como una novela integrada en los números de una revista imaginaria llamada “El picadero”. La novela es un colage de textos que abarcan, por un lado, las costumbres del país y, por otro, las miserias de la vida humana en clave humorística. Wilcock presentó la obra del siguiente modo:

La presente novela es el resultado de un desprejuiciado intento de colaboración de doce [de once, en verdad, como una nota aclara en este sitio] profesionales y comerciantes de mediana edad, ninguno de los cuales osaría autodefinirse como literato de profesión, y menos todavía novelista experto. Por este motivo el relato no presenta en su conjunto esa especie de homogeneidad que vuelve tan estimable a los ojos contemporáneos la obra de un profesional de la novela, y hace que gracias a los sublimes atributos de la unidad y la simplicidad de la obra en cuestión consiga no sólo golpear la atención del lector más obtuso, sino también grabarse en su memoria para siempre, como un todo compacto y diferente. Nada de eso: nuestro extenuante y divergente trabajo de encastre no parece en absoluto apto a grabarse en la memoria de nadie, más de cuando pueda serlo, para dar un ejemplo lleno de actualidad, el horario actualizado de los trenes.³⁶⁴

En 1973 Wilcock publica *El templo etrusco*, una sátira terrible sobre lo ridículo de la esencia humana y una alegoría de la dificultad de crear en un mundo que se derrumba. La obra es delirante y cruel; la narración está llena de viveza y su precisión y sencillez contrastan con los detalles sádicos y terribles que se multiplican a lo largo de la historia. El concejo municipal de una ciudad de provincia decide construir en la Plaza de los Caracoles un edificio que regule el tráfico y que suponga un atractivo turístico para embellecer la ciudad. Los hombres deciden de manera arbitraria que el edificio debe ser un templo etrusco. Las discusiones absurdas se suceden debido a la absoluta ignorancia de estas personas sobre el pueblo etrusco y sus características. Atanassim es un telefonista que toma la palabra para exponer una idea que todos consideran

³⁶⁴ *Diario de poesía*, 35, pág. 22.

genial: encomendar la tarea de la construcción a tres negros que ha encontrado acampados en el bosque. Así, Atanassim es elegido capataz de la obra y debe guiar a los falsos etruscos en el desarrollo de la obra. El narrador describe a los negros de manera prosaica:

Los negros se llamaban Oscar, Astor y Menenio, aunque la costumbre y la amistad habían reducido este último a Menio. Eran tres jóvenes alegres y sin complicaciones, ruidosos y desenfrenados en sus juegos, y bastante irascibles si alguien pretendía burlarse de ellos o de la raza negra en general; pero en cualquier otra circunstancia se mostraban obedientes y respetuosos, amantes de los niños y de los animales, en especial de los más tiernos, que pueden asarse simplemente ensartándolos en un palo.³⁶⁵

Ahora bien, pronto los negros se manifiestan peligrosos cuando matan y devoran al perro Propimanso y al caballo Thermos. Sin embargo, Atanassim se muestra indulgente y se limita a producir discursos sentenciosos sobre las necesidades de los pueblos, la esclavitud o el deber de los hombres sobre la tierra:

Hasta ahora nadie ha sabido explicar de manera satisfactoria cuál es la misión de los hombres sobre la tierra. No nacimos para vivir como animales, y además de vivir y de comer, de hacer la guerra y de copular con las hembras, debe de haber algo que justifique nuestro despertar de ese largo sueño mudo que es la vida del animal; por algo hablamos, recordamos, comprendemos e incluso amamos. No es mi tarea ni mi intención decirles por qué somos hombres, sino solamente recordarles que somos hombres y que la inexplicable costumbre de poner piedra sobre piedra se aviene más a nuestra condición que la de echarlas por tierra. La naturaleza entera se encarga de destruir, pero hay algo dentro de nosotros que se opone tercamente a la naturaleza y que antes que dejarse dominar por ella se obstina en dominarla. Oscuras son las fuerzas que nos mueven, oscura es la meta, pero es justamente en esa oscuridad donde debemos trabajar, porque la sabiduría de todos los que nos han precedido hasta ahora a lo largo de los oscuros túneles

³⁶⁵ Juan Rodolfo Wilcock: *El templo etrusco*, Sudamericana, Buenos Aires, 2004, pág. 33.

del tiempo nos enseña que nada salvo ese trabajo puede producir alguna luz y consolar al hombre del más tremendo don que, precisamente para convertirlo en hombre, le fuera concedido: la conciencia de sí, suspendido entre el pasado y el futuro. Por eso, despejen bien el centro de la plaza, saquen todas esas bolsas apiladas allí, y ayuden al joven Nitru a trazar el perímetro del templo porque mañana comenzaremos las excavaciones (págs. 60-61).

El joven Nitru se une a las obras en calidad de excavador del templo. La construcción se convierte paulatinamente en una hecatombe; se suceden las muertes, las inundaciones, los derrumbes, mientras el agujero abierto en la tierra parece cada vez más amenazador. Los negros torturan a Nitru e intentan lapidarlo; muere accidentalmente el guardián, que es enterrado en la misma obra junto a los restos del perro y el caballo. Posteriormente, aparece una excursión de niñas con su maestra Longovisa, que se aparta con Atanassim para protagonizar una ridícula escena erótico-amorosa mientras las niñas arman un tremendo alboroto. El espectáculo descrito por el narrador es obsceno y absurdo:

Pero junto con el delantal parecían haber perdido todo vestigio de atávica decencia; aullando como hienas se apiñaban en grupos de cinco o seis alrededor de los jóvenes etruscos, como gaviotas alrededor de un sándwich de jamón y mayonesa. Y las que estaban obligadas a esperar, sin poder ya contenerse, se acariciaban con furor entre ellas, o bien se mordían las piernas, recostadas sobre la tierra suela y oscura. Una de las niñas, llamada Linfolalia, de tanto arañar de placer la tierra había desenterrado la dentadura postiza del guardián. Desde un balcón que daba a la plaza, entre las hojas amarillentas de una adelfa de maceta, Nitru contemplaba la escena silvestre. Blancas, puras, instruidas en economía doméstica, las niñas de Porco Pera, esparcidas en el fresco fondo de la excavación al reparo del último sol, entrelazaban cantando sus miembros nacarados, que ondeaban rítmicamente como anémonas en el fondo del mar. También rítmicamente, Nitru se masturbaba (pág. 124).

Los negros, abrumados por el espectáculo, decapitan a todas las niñas, apilan las cabezas y les prenden fuego. La matanza es calificada de insensato

desmán por el narrador y por el mismo Atanassim. El capataz disculpa a sus subordinados por su carácter instintivo y su falta de raciocinio: “Es verdad que la decapitación de más de una docena de vírgenes a primera vista puede parecer un hecho deplorable; pero no era cuestión de echarse a llorar por la leche derramada, cuando esa leche había sido derramada con tanta naturalidad, sin segundas intenciones. Tanto valdría entonces condenar a los pájaros por insidia con los gusanos, o a los gatos por secuestro de ratones.” (133-134).

Atanassim cree que alcanzará la gloria y que la tarea encomendada justifica la existencia de los hombres; esto es, dejar huella de nuestro efímero paso por la tierra. Por ello, se compara con los constructores de los templos de la antigüedad, con el arquitecto del Partenón o el ingeniero de las Pirámides. Así mismo, asume todas las atrocidades sucedidas como esfuerzos necesarios en la construcción de su obra:

Había decidido, por decirlo en una palabra, construir el templo. Es decir, construirlo a cualquier precio, sucediera lo que sucediera: aunque la plaza quedara convertida en un laberinto de zanjas, pozos y trincheras, aunque todos los edificios circundantes se desplomaran en el vacío, aunque el mundo entero se viniera abajo. Cuantas más torres se derrumbaran, más alta y más solitaria, más esbelta y más espléndida sería la suya. Y si todo lo que se veía en torno estaba destinado a desaparecer, a borrarse y a quedar reducido a polvo, su templo en cambio había sido elegido por el destino para ser el faro de las generaciones futuras; para ser el templo, con perdón de la expresión, del empeño humano (pág. 146).

Las explosiones, inundaciones y otras tragedias convierten la plaza en un inmenso cráter en el que el agua brota continuamente y el fango lo cubre todo y aparecen microbios gigantes con cabeza de tortuga. Finalmente, el cráter queda abandonado después de la llegada de los bárbaros, que arrasan la ciudad y se apoderan de ella.

En 1975 Wilcock publica en italiano la novela epistolar *El ingeniero*, en la que recupera las experiencias en Mendoza, donde en 1944 trabajó en la fracasada empresa de construir un ferrocarril trasandino. El protagonista realiza extrañas maniobras para retirarse de la sociedad y entregarse a impulsos antropófagos, como atestigua cuando afirma haber probado la “carne succulenta de algún bambino del lugar”. Daniel Balderston se fija este detalle para explicar el tratamiento del tema de la civilización y la barbarie.³⁶⁶

En 1978 aparece la obra póstuma *El libro de los monstruos*, que supone una última incursión en lo fantástico. Al igual que *El estereoscopio de los solitarios* se trata de un bestiario alucinado y grotesco, pero en este caso los improbables personajes son todos contemporáneos. Los cuerpos desmembrados, las metamorfosis ridículas y los elementos sobrenaturales absurdos se suceden en viñetas de degradación. Anastomos es un hombre todo recubierto de espejos que recuerda la geometría y la música; Mano Lasso se despierta con un plumaje blanco y se dedica a la arqueología; Zulemo Moss se convierte en cenicero y medita recetas de venganza contra sus vecinos. El teólogo y profesor de historia de las religiones Giocosio Spelli es un monstruo de 375 kilos que camina a cuatro patas, increíblemente ancho y con cuernos. El matrimonio Doppo pone huevos y los ciudadanos elaboran diversas hipótesis sobre lo que puede nacer de esos huevos. El doctor Ugo Panda tiene un cerebro del tamaño de una avellana y la inteligencia de un tapir, pero con ella se convierte en un cantautor famoso. Gaio Forcelio es un novelista que sufre la siguiente transformación:

Todos dicen que Gaio Forcelio está muy desmejorado: le crecieron los dos tentáculos habituales, denominados “del novelista comprometido”, en los dos lóbulos frontales, pero son más largos y algo más flojos que los de otros novelistas comprometidos, y el resto del cuerpo se ha convertido en una especie de gran ostra sin valvas, desparramada en su sillón, con todos esos bracitos que escriben, escriben, cada uno su

³⁶⁶ Daniel Balderston: “Civilización y barbarie: un topos reelaborado por Wilcock”, *Revista de Temas Hispánicos*, Oklahoma State University, 1989.

propia novela, historias de clases sociales que se arrojan unas contra otras con las fauces abiertas como cocodrilos hasta que al final se casan; o bien, según el humor del día, se retiran a un monasterio.³⁶⁷

Effio Daudaben ha nacido homínido, más exactamente del género *Australopithecus*. El crítico literario Berlo Zenobi es “una masa de gusanos, un amasijo de forma indefinida”. Pier Del Rotto se ha licuado y su esposa lo mantiene en un recipiente. El caso de Fermo Zeschi puede definirse como una metamorfosis: mide más de tres metros de largo, se ha cubierto de escamas óseas y cartílagos que le otorgan la apariencia de un erizo. El narrador comenta irónicamente que su altura y su coraza dificultan sus relaciones personales con familia y vecinos. Una mujer da a luz a un hijo con cuernos a fuerza de mirar dibujos de Picasso. El músico Amelio Sligo ha quedado envuelto en una especie de espuma rosada y pegajosa que no permite ver su cuerpo. El grotesco extremo y el sarcasmo continuo son las notas predominantes; el caso de Fulvia Net, una mujer en estado de putrefacción, es el mejor ejemplo del humor y la ironía en las descripciones de estos personajes extraños y repulsivos:

Es bastante evidente que Fulvia Net se encuentra en avanzado estado de putrefacción, sin embargo ¿cómo explicar su éxito, no solamente con los hombres? Dejemos de lado el olor intolerable, que la muchacha sabe ocultar hábilmente con desodorantes, ungüentos y perfumes alemanes, sus preferidos desde hace algunos años; pero los labios desechos, las mejillas que se escaman, el esternón que asoma entre los senos chatos, ¿cómo pueden resultar atractivos? ¿Con qué exóticos afeites podrían disimularse? Sin embargo resultan atractivos, sin embargo logra disimularlos. [...] Es verdad que el amor es ciego, y superficial; pero también puede ocurrir, como tantos casos lo demuestran, que sea una llama que para encenderse requiere precisamente el gas de una carroña (pág. 41).

³⁶⁷ Juan Rodolfo Wilcock: *El libro de los monstruos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pág. 37.

Alasumma nació pigmentado con todos los colores según un dibujo simétrico; cuando descansa parece una mariposa: “Es como decir: sí, hubieras podido ser tan hermoso como él pero, solo entre las bestias, fuiste omitido en el boceto del mundo, único olvido mío, hombre, paradigma del monstruo” (pág. 151). Encontramos en estas palabras una metáfora y un resumen de la original obra de Wilcock: el hombre es un misterio fantástico y, al mismo tiempo, un monstruo.

Por último, también en 1978, publica junto con Francesco Fantasia, *La boda de Hitler y María Antonieta en el infierno*, un singular libro que narra el triángulo amoroso de María Antonieta, Hitler y Garibaldi en el infierno. El artificio literario es extravagante e imposible de calificar o definir, un melodrama ridículo y una parodia de las locuras del espíritu. Un grupo numeroso de personajes históricos aparecen degradados y convertidos en absurdas marionetas dirigidas por un Maestro de Ceremonias; así, la comedia representa a Mussolini, Virginia Woolf, Oscar Wilde, George Sand y Plutarco, entre otros.

La obra de Juan Rodolfo Wilcock culmina en el infierno, lugar en el que Pier Paolo Pasolini ubica la figura del autor. En su artículo “El visitante del infierno”, publicado en 1973 en un diario italiano e incluido después en su libro *Descrizioni di descrizioni*, Pasolini afirma que Wilcock no pertenece a la mayoría silenciosa que forma parte del infierno y no lo reconoce y tampoco a los que buscan dentro del infierno quién o qué no lo es. Wilcock sabe que no hay nada que no sea el infierno:

Está claro, y es terrible: él acepta el infierno, como la mayoría silenciosa, pero al contrario de la mayoría silenciosa no forma parte, y por eso lo reconoce. Así es como queda delineada una condición de “extrañamiento”. El aceptar un hecho por pura y simple objetividad, y el no formar parte aún reconociéndolo, obliga a Wilcock a tener con este hecho una trágica relación de extrañamiento: a la que no está consentida ninguna solución, ni siquiera provisoria o irrisoria. Cuando lo trágico es reducido a estar

completamente privado de ilusiones, no puede transformarse en otra cosa que en comicidad.³⁶⁸

7.3. Lo fantástico grotesco y absurdo

Juan Rodolfo Wilcock destaca, sin duda, por su singularidad y por la imposibilidad de encasillar su obra bajo ninguna etiqueta o corriente literaria. Por ello, como ya se comentó anteriormente, su obra permanece casi desconocida e ignorada por la crítica. Daniel Freidenberg lo define como un “intelectual huraño, inteligente y perfeccionista, lúcido y sarcástico hasta la crueldad”.³⁶⁹ Así mismo, Luis Chitarroni considera que Wilcock supone un elemento un tanto incómodo para la cultura argentina porque la cultura y la inteligencia no suponen para él un asidero sino más bien un objeto de ironía y degradación:

Wilcock le crea un problema a la literatura argentina porque no es ninguno de sus emblemas tranquilizadores: la cultura nunca le pareció suficiente. Wilcock no es el filisteo ilustre, el extranjero extrañado que se contrae y computa los contrastes; no, su europeísmo feliz cuando ventila opiniones da una vuelta entera, y hace de esa insolencia que congenia la arrogancia y la antipatía un valor ante el cual la ironía borgeana parece, por citar algo, tan inofensiva como la hierba. El hombre de letras, el ingeniero civil no se fue a Europa para horrorizarse de lo que había quedado atrás, sino para coleccionar un nuevo museo de horrores.³⁷⁰

El crítico Reinaldo Laddaga establece una unión entre Juan Rodolfo Wilcock, Felisberto Hernández y Virgilio Piñera basada en los rasgos peculiares que comparten y en su rareza. Estos autores forman un grupo de narradores de mundos anárquicos y disociados que se sirven para ello de

³⁶⁸ Pier Paolo Pasolini: “El visitante del infierno”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, pág. 24.

³⁶⁹ Daniel Freidenberg: “Una escisión trágica”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, pág. 19.

³⁷⁰ Luis Chitarroni: “Rodolfo Sexto”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, pág. 20.

desórdenes del lenguaje, de la significación y de la expresión. Del mismo modo, los autores comparten similitudes con Franz Kafka y con el polaco Witold Gombrowicz, además de una cierta indiferencia de la crítica hasta un período reciente. Los personajes que forman los textos de Wilcock, así como también los de Piñera y Hernández, se recrean en contemplar la caída de las cosas del mundo en la inercia mientras se complacen en la búsqueda de placeres bajos tales como el canibalismo o la crueldad:

Una mayoría abrumadora de los escritos de Hernández, Piñera y Wilcock son fantasías de delicias producidas allí donde se pierde la unidad, la integración orgánica de las propias partes, la autonomía, la propia capacidad de ponerse a distancia del mundo, o la lucidez, la capacidad de darse una perspectiva estabilizada sobre él. Los personajes que recorren estos escritos disfrutan de sí mismos en el instante y el lugar en que se aprehenden como sumas incompletas de partes dispersadas, como películas o pieles expuestas a corrientes de influencia, como acumulaciones que se disgregan, como tensiones que se distienden, subjetividades que se libran a una radical pasividad y encuentran, así, su satisfacción en placeres bajos.³⁷¹

Piñera y Wilcock coincidieron en Buenos Aires entre 1946 y 1957. Las principales características del escritor cubano (lo absurdo, lo siniestro y la ironía) constituyen nexos de unión con la obra de Wilcock. Así mismo, las similitudes existentes entre algunos de sus relatos, como por ejemplo “Las partes”, de Piñera, y “Los amantes”, de Wilcock, apuntan a una comparación entre ambos autores. José Bianco señala que los personajes de los cuentos de Piñera corresponden a la “raza inextinguible de los marginados sociales”: “Es como si el mundo estuviera enfermo de cordura y ellos se empeñaran en devolverle la salud ponderando hasta el delirio ese rigor lógico que permite a los hombres entenderse y buscar el camino de la verdad. Encuentran la incomunicación, la anarquía y el absurdo”.³⁷² Piñera y Wilcock parecen

³⁷¹ Reinaldo Laddaga: *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2000, pág. 16.

³⁷² José Bianco: “Piñera, narrador”, *Ficción y realidad*, op. cit., pág. 184.

compartir obsesión por las crueldades de la vida, sobre las que se interrogan una y otra vez. Detrás de las situaciones fantásticas y de las fábulas irreverentes o grotescas, están el miedo, el asombro o la fascinación por la tragedia humana. Bianco señala también el parentesco espiritual entre Kafka y Piñera, ambos pertenecen a un linaje de escritores destinados al aislamiento “por el carácter peculiar de su obra”. A este tipo de escritores que incomodan y fascinan al lector a partes iguales por su testimonio descarnado de la soledad del hombre pertenecen tanto Wilcock como Silvina Ocampo.

Ahora bien, la obra de Wilcock evoluciona hasta llegar a convertirse en autor que retrata el mundo en descomposición y el detritus cultural. De hecho, Miguel Murmis recoge un fragmento de una carta de Wilcock de agosto 1955 en la que se constata la crisis sufrida durante los primeros momentos en Italia: “La miseria me acosa, me devora y se levanta sobre esta página como una alucinación de las zonas árticas aunque hace tanto calor que pierde eficacia y se funde en pereza y hambre”³⁷³. El resultado del proceso es el estilo del autor en su obra italiana, definido por Guillermo Piro como “el de un loco furioso que ha confundido la gramática y ha arrojado su dosis de novedad como semen en la arena sedienta”.³⁷⁴

La crítica establece un cambio abrupto entre la producción argentina y la italiana; en especial un cambio de género y de estilo, así como un acusado giro en el tratamiento de la tradición de la cultura clásica. Según Teodosio Fernández, la obra poética de Wilcock en Argentina es la de un romántico devoto de las formas clásicas: “Wilcock fue el mejor representante de un sentimentalismo melancólico que abordaba con delicadeza la pasión amorosa, con la pretensión de encontrar lo universal (lo infinito) en la subjetividad

³⁷³ Miguel Murmis: “El artista y su advertencia”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, págs. 19-20.

³⁷⁴ Guillermo Piro: “El catecismo de Wilcock”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, págs. 14-17.

propia, en la vida, para así protegerse de un mundo insensible y grosero”.³⁷⁵ Por ello, el crítico afirma que es difícil reconocer al artista así descrito en otras obras como *El caos*, *El estereoscopio de los solitarios* o *La sinagoga de los iconoclastas*. Ahora bien, los cambios no son tanto una ruptura como el resultado de un proceso de conflicto entre lo clásico y lo romántico que estuvo siempre presente en su obra. Víctor Gustavo Zonana también matiza esta idea de ruptura en la obra de Wilcock y rastrea algunas líneas de continuidad entre sus distintas vertientes o épocas literarias. Así, por ejemplo, muchos escritos de Italia son reelaboraciones de textos escritos en español y los ejes temáticos de su obra más temprana son revisados y cuestionados. Igualmente, el poemario después publicado como *Luoghi comuni* en 1961 había sido rechazado en Buenos Aires en su versión española. Además, Gustavo Zonana señala algunas constantes estilísticas que aportan unidad a la obra de Wilcock tales como el uso de la alegoría, las estrategias de reescritura o la preocupación por la corrección y perfección de la forma. Como Teodosio Fernández, afirma que en el universo literario del autor siempre late un “permanente contraste entre su ideal de perfección estética con la realidad social que resquebraja progresivamente su universo literario”³⁷⁶.

La tradición clásica no desaparece sino que se asume desde un horizonte crítico y se somete a un proceso de degradación. Zonana considera que lo clásico garantiza la universalidad del mensaje literario, y la alegoría un instrumento de análisis y reflexión:

La alegoría adquiere cada vez más un valor como instrumento hermenéutico de interpretación de un estado de cosas en el mundo. En *El caos* la alegoría muestra la visión del triunfo del mal, de lo azaroso, la huida de los dioses. En libros como *El estereoscopio de los solitarios*, la alegoría sirve para representar la imposibilidad del orden clásico en el

³⁷⁵ Teodosio Fernández: “Juan Rodolfo Wilcock, o la autodestrucción creadora”, *Turia, revista cultural*, nº 54, noviembre de 2000, pág. 9.

³⁷⁶ Víctor Gustavo Zonana: *Sueños de un caminante solitario. La poesía argentina de J. R. Wilcock*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza, 1998, pág. 28.

contexto de la sociedad postindustrial o su única subsistencia en el espacio de la parodia. Por ejemplo, el centauro no encuentra ropa que le permita defenderse del viento, la sirena se anega en las aguas contaminadas del río, los amantes, ya no Hero y Leandro, sino Harux y Harix se destruyen mutuamente.³⁷⁷

Ahora bien, Teodosio Fernández cree que no existe alegoría o planteamiento general en la obra más reciente de Wilcock. Así, creemos que las preguntas planteadas no tienen respuesta y que será frustrada cualquier lectura alegórica. Los textos de *El caos* se prestaban a una cierta interpretación relacionada con el momento en el que fueron redactados; pero los cuentos de *La sinagoga de los iconoclastas*, *El estereoscopio de los solitarios* o la novela *El templo etrusco* sugieren interpretaciones de carácter ontológico y, sobre todo, atemporal. Parece evidente que la narrativa de Wilcock constituye más bien un laberinto en el que no hay centro, ni destino o punto de partida, sino sólo múltiples caminos de exploración y vías de iluminación.

Por otro lado, Wilcock es un narrador exquisito cuyos textos están pulidos y meditados; tanto los versos melancólicos y neorrománticos de los años cuarenta como la voz atónica desarrollada posteriormente y el estilo llano e impersonal que muestra en su obra más surrealista y onírica. En “Historia técnica de un poema”³⁷⁸, Wilcock establece un punto fundamental: escribir es una artesanía, una atención a la forma. Así, la palabra conquista al pensamiento. En esta línea, Guillermo Piro considera que la obra de Wilcock es una profunda reflexión sobre el lenguaje y su capacidad para generar órdenes en el mundo. Para ello, seguramente se sirvió del hecho de que siempre fue un extranjero escribiendo en italiano lo que le otorgó un privilegiado distanciamiento, así como de su lectura e interpretación de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein:

³⁷⁷ Víctor Gustavo Zonana, op. cit., 1998, págs. 71-72.

³⁷⁸ *Sur*, n° 172, febrero de 1949.

No sería para nada excéntrico leer la mayor parte de la obra de Wilcock como si se tratara de una meditación –lírica, irónica, cínica, técnica, paródica– acerca de la naturaleza del lenguaje humano, acerca de la enigmática coexistencia de diferentes visiones del mundo generadas lingüísticamente y de una profunda corriente que se encuentra en la base de multitud de diferentes lenguas y que en ciertos momentos oscuramente se unen en una sola.³⁷⁹

La obra de Wilcock presenta un mundo extraño y visionario en el que ciertas obsesiones temáticas como el tiempo, la muerte, la gratuidad y la arbitrariedad de la esencia humana reaparecen tanto en la poesía como en la prosa. Pero quizá sea el orden de las cosas, o, mejor, el desorden de la naturaleza, su mayor obsesión. La obra de Wilcock es la mejor expresión del caos, del sarcasmo y de la alucinación; los seres extraños y los espectros se corporeizan en situaciones absurdas en las que el humor negro sirve para enfrentar al lector con lo intolerable. El universo literario de Wilcock se muestra volcado en la indiferenciación y en la inercia y todas las situaciones están dispuestas a la dispersión y a la alucinación. El desorden y la entropía son las notas características de esta obra tan singular.

La elección de la fantasía se justifica por la necesidad de subversión de la realidad; lo fantástico no es una vía de escape en la obra de Wilcock sino el único recurso posible. En este punto, Silvina Ocampo y Wilcock presentan similitudes. La belleza y el horror, el placer y la violencia se muestran en mundos desestructurados y extraños. Como ya se mencionó anteriormente, la crueldad y el sadismo son los puntos de contacto más evidentes entre estos dos autores. Puede añadirse un nexo con Ernesto Sábato, otro autor en el que los aspectos oscuros del ser humano cobran relevancia. El ser humano debe ser concebido en todas sus dimensiones, incluidos el vicio, la crueldad y la degradación, para alcanzar una imagen del misterio del hombre. La obra escrita por ambos, *Los traidores*, es un drama en verso cuya acción transcurre

³⁷⁹ Guillermo Piro: “El catecismo de Wilcock”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, art. cit., pág. 14.

en Roma en 211. El tema principal es la rivalidad y el odio entre Publio Geta y Marco Aurelio Antonio Basiano, los hijos del emperador Septimio Severo, que lleva muerto dos meses mientras se finge su enfermedad. Los dos hermanos mueren en una red de traiciones en la que la vanidad y la ambición engendran crímenes y venganzas. Ocampo y Wilcock comparten, además, la preocupación por el orden y el desorden del mundo y la asunción de la entropía como tendencia universal.

Wilcock reproduce un universo de múltiples espacios posibles y ficticios que son espejo de la condición humana. Así, “el lector se encuentra sumergido en una multitud caleidoscópica de reflejos deformantes, en la frontera entre realidad y ficción”.³⁸⁰ El escenario inverosímil creado por el autor indaga en la relación entre el sujeto y el mundo y también entre el yo y el otro. De hecho, los límites del yo son objeto importante de análisis en la obra de Wilcock; la integridad individual aparece fragmentada y concebida como un prisma irregular de múltiples aristas. La realidad se derrumba a partir de los intersticios de la razón en los que bucean las situaciones planteadas por el narrador. Los personajes entran en universos monstruosos a través de lo grotesco y se encuentran aislados de cualquier orden social concentrados en su placer demoníaco.

Reinaldo Laddaga afirma que *El caos* es un libro de relatos que se opone de manera radical a la corriente principal del cuento argentino representada por Borges y Cortázar.³⁸¹ Estos autores proponen poéticas literarias basadas en la unidad y la nitidez. La perfección formal y la racionalidad de las tramas son, para Borges, un imperativo moral. La postulación de una literatura racionalista y de la fantasía metafísica puede ser una reacción frente a un mundo desordenado y al borde del abismo de la

³⁸⁰ Paola Mancosu: “Lo demoníaco del “yo”: los confines de la ficcionalidad en *El caos* de Rodolfo Wilcock, *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, nº 3, 2008, pág. 112.

³⁸¹ Reinaldo Laddaga, cit., pág. 129.

irracionalidad. Borges se esfuerza por imponer un orden racional al desorden que percibió en su siglo.³⁸² Del mismo modo, las estrategias de economía y eficacia llevadas a cabo por Cortázar en la redacción de sus relatos difieren en gran medida de la poética de Wilcock. Por otro lado, las afinidades y puntos de contacto también son muchos; Wilcock comparte con Borges, Ocampo y Cortázar el tratamiento de la intertextualidad. La escritura erudita es parodiada en algunos relatos a partir de una elaboración irónica de modo que recuerda a los escritos de Borges. Así, por ejemplo, en *La sinagoga de los iconoclastas*, Wilcock finge ser autor de un cierto número de voces para una enciclopedia e introduce la duda en la verosimilitud de los personajes y sus historias.

La función perturbadora y subversiva es principal en la poética literaria de Wilcock; además, el absurdo creado mediante la fusión de lo real y lo imaginario y los recursos estilísticos como la recurrencia de la crueldad y la vertiente irónica y amarga es la nota característica de su fantasía. El autor establece una distancia irónica para narrar el sadismo, la locura y la deformación. El lector será cómplice en el viaje incomprensible al infierno porque el autor acepta y asume deliberadamente la única realidad del infierno y de la incomunicación. La soledad del hombre es un concepto principal en su obra, así como la reflexión sobre la condición humana. La soledad es, quizá, la esencia de la humanidad, como afirma el narrador de “Hundimiento” cuando dice que sólo el hombre es hombre un instante antes de la muerte. La metamorfosis, la deformidad y la descomposición que tan reiteradamente aparecen en la obra de Wilcock son metáforas de la incomunicación.

Wilcock es autor de una obra exenta de cualquier tradición y liberada de todo vínculo tradicional. Al igual que Silvina Ocampo, Juan Rodolfo Wilcock representa una línea heterodoxa de la literatura y recoge la vertiente irracional de la cultura occidental. Además, Wilcock reniega de su inteligencia y aspira a ser un escritor estúpido que consume placeres. El protagonista de

³⁸² Beatriz Sarlo: *Borges, un escritor en las orillas*, op. cit., pág. 127.

“Liberación”, de *El estereoscopio de los solitarios*, Sertén, que hizo todo lo posible por erradicar su inteligencia, y el imaginario autor de *El hastío de la inteligencia*, Alfred Attendu, de *La sinagoga de los iconoclastas*, podrían haber sido el mismo Wilcock.

Literatura fantástica y poéticas fronterizas: conclusiones

La literatura fantástica rioplatense tiene importantes precedentes pero es en la década de 1930 cuando empieza a adquirir las características de corriente literaria y de práctica de grupo. La revista *Sur* es la impulsora de este género literario, con la figura de José Bianco como aglutinante de los autores principales que lo desarrollaron. Bianco, en principio, se impresionó con la obra de Eduardo Mallea. En un artículo que publicó en la revista en junio de 1936, titulado “Las últimas obras de Mallea”, le considera un espíritu intelectual individualista, ejemplo de cómo se puede ser verdaderamente argentino sin dar la espalda a las letras europeas y universales. A pesar de esta admiración por Mallea, pronto se dejó seducir por los textos fantásticos de Borges y se convirtió en su “compañero en la fantasía”, como el propio Borges se refiere a él en una dedicatoria que aparece en “El jardín de senderos que se bifurcan”. La figura de Jorge Luis Borges adquiere cada vez más relevancia, y se aglutinan en torno a él los creadores de la literatura fantástica, impulsados por el criterio seleccionador de José Bianco. La literatura realista, social y regionalista es vista con recelo por los autores de *Sur*, que abogan por una literatura arquetípica en la que prima la construcción racional y la autonomía de la ficción.

La presencia de Bianco supone un cambio sustancial en la revista; empieza a publicarse más creación literaria, aparecen más textos narrativos y tiene lugar un debate sobre la literatura de imaginación. Se mantiene un equilibrio entre las colaboraciones extranjeras preferidas por Victoria Ocampo –filosofía y ensayo–, y los textos seleccionados por Bianco –obras de imaginación–, que dependía mucho de la libre circulación de los escritores y sus obras. La Segunda Guerra Mundial sirvió de impulso a las letras argentinas e hispanoamericanas en *Sur*, ya que supuso un fuerte impedimento para la llegada de colaboraciones extranjeras. Durante los años cuarenta se publican numerosos textos de autores nacionales y, debido al criterio seleccionador de José Bianco, los trabajos de Borges van ocupando espacios más importantes en las secciones centrales, y se va desarrollando un proceso de sustitución del paradigma malleano por la práctica narrativa del grupo de Borges y el mismo Bianco.

Se desarrolla un grupo literario dentro de *Sur* interesado por la narración fantástica y policial e integrado por autores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Santiago Dabove, Manuel Peyrou, Juan Rodolfo Wilcock, Enrique Anderson Imbert y el mismo José Bianco, que sirve de aglutinante e impulsor ya que se ocupa de la selección de los textos. El desarrollo de las teorías de estos escritores fue una práctica de grupo que teje una espesa red de referencias y críticas de unos hacia otros. Los prólogos, notas e introducciones suponen intercambios y miradas cruzadas en los que se van desgranando las teorías sobre la literatura fantástica y la narración policial.

El grupo de Borges y Bianco opta por una opción estética que busca la autonomía de la ficción frente a la narración realista y psicológica. La narración fantástica cuestiona la realidad y la visión unívoca del mundo; los relatos de Borges y su grupo inciden en la naturaleza no referencial y ficticia de la literatura. Para Borges, las tramas son seductoras en sí mismas y es la habilidad del autor para conformarlas lo que cautiva a los lectores. Una de las obras que culminan la importancia del género y que contribuyen a modificar el

rumbo de la narrativa argentina es la *Antología de la literatura fantástica*, publicada en 1940 por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. La *Antología* tiene un cierto carácter de manifiesto literario por su voluntad de impulsar el género fantástico. En la década de los 40 se van publicando sucesivamente los textos más importantes del período de predominio de creación literaria argentina en la revista. Borges publica los cuentos que después formarían *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Ficciones*, José Bianco publica *Sombras suele vestir* y *Las ratas*, Silvina Ocampo publica *Autobiografía de Irene*, Bioy Casares contribuye también con sus obras, María Luisa Bombal publica *La amortajada* y “Las islas nuevas”, y se publican también los textos de Bustos Domecq y Manuel Peyrou. Estas obras, así como las referencias en los artículos y notas que tejen una red, configuran una opción estética y literaria que persigue la radical autonomía de la ficción y que propone la fantasía como elemento primordial.

El objetivo de los relatos publicados en este marco consiste en subrayar la especificidad de la literatura y la autonomía del arte. El texto literario es la construcción de un objeto verbal que se refiere a sí mismo y que responde exclusivamente a sus propias leyes internas. El relato fantástico lleva esta premisa al extremo porque crea mundos hipotéticos basados en el poder de la imaginación y libres de la imposición o la dependencia de reflejar el orden real. Por ello, el grupo emprende el proceso de dignificación de los géneros fantástico y policial, en los que se ejerce la autonomía del lenguaje. Así, se destaca la importancia de la construcción y se insiste en la forma y la estructura. Algunas de las obras más importantes tienen un marcado carácter arquetípico ya que las tramas se encuentran condensadas y el rigor constructivo es el elemento predominante.

Ahora bien, en este contexto en el que se ha desarrollado una red de relaciones literarias se prefiguran distintas líneas y poéticas diferentes de la predominante. Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, por un lado, y Julio Cortázar, por otro, son los autores mejor conocidos y estudiados por la crítica

y los más representativos de la literatura fantástica rioplatense; pero, en realidad, no suponen un compendio absoluto de las características contenidas en todos los autores. Así, por ejemplo, el rigor constructivo y la importancia concedida a la perfección de las tramas son rasgos fundamentales en la obra de Jorge Luis Borges y de Adolfo Bioy Casares pero no tiene la misma relevancia en los relatos de Silvina Ocampo o de Juan Rodolfo Wilcock.

Borges y Bioy creen en la primacía de la imaginación razonada; la literatura es capaz de ofrecer tramas perfectas alejadas del desorden irracional del mundo. El orden de la realidad no puede ser aprehendido intelectualmente porque los seres humanos no perciben el universo verdaderamente sino sólo constructos discursivos elaborados. Por ello, estos autores proponen poéticas literarias basadas en la unidad y la racionalidad de las tramas. Borges elabora tramas perfectas que imponen un orden racional que explora los límites de la lógica y se opone a la realidad caótica que el hombre no puede comprender. Así, puede definirse la poética de Borges y de Bioy como un racionalismo fantástico en el que la fantasía metafísica y la ficción filosófica persiguen la imposición de un ordenamiento fantástico. Del mismo modo, en los relatos de Adolfo Bioy Casares se plantea la coexistencia de dos mundos paralelos, en ocasiones secretamente conectados, o la ruptura de un límite entre dos órdenes. Lo sobrenatural no se infiltra en la realidad cotidiana, sino que un personaje penetra en un ámbito insospechado o en un ambiente fantástico teñido de cierto realismo verosímil.

Borges entiende que la literatura fantástica es una indagación en el hombre y en la realidad que lo rodea y, por ello, la filosofía y la ficción están unidas. La exploración realizada por Borges y Bioy no tiene nada en común con la imaginación surrealista ni con el irracionalismo porque, de hecho, la lógica filosófica y el orden racional son los elementos que se conjugan con la fantasía en sus relatos. Creemos que esta es una diferencia fundamental que puede establecerse entre sus poéticas y las de los autores objeto de esta investigación. Así, observamos en la obra de José Bianco una gran

preocupación por la perfección de la trama y por todos los elementos estructurales pero los relatos de María Luisa Bombal, Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock en absoluto persiguen la idea de unidad, perfección formal, claridad y nitidez. Además, sus poéticas se alejan del racionalismo fantástico para incluir elementos surrealistas y adentrarse en el irracionalismo.

La reflexión sobre el misterio del hombre y el conocimiento y la profundización en la complejidad del mundo y del texto es común al desarrollo general de la literatura fantástica. Pero los cuentos fantásticos de Bombal, Bianco, Wilcock y Ocampo se concentran en los márgenes de la realidad y en las excepciones y anomalías de las leyes del orden social. Por otro lado, entendemos que las poéticas de Borges, Bioy y Cortázar parten de la postulación de dos órdenes distintos y de la problematización del contraste entre los hechos anormales y los hechos naturales cuando se produce el escándalo de la razón o la irrupción de un ámbito en el otro. La literatura fantástica siempre plantea una confrontación problemática y una reacción a la interpretación unívoca de la realidad. Ahora bien, los relatos de nuestros autores no mantienen, en la mayoría de los casos, la postulación de dos órdenes paralelos y su problemática conexión, sino que se mueven en los límites de la organización racional, en el umbral entre racionalismo e irracionalismo.

Según Irene Bessière, en el relato fantástico se produce la neutralización de la oposición y se pone en cuestión la arbitrariedad de la razón. En este espacio de límites difusos en el que se disuelven las oposiciones se ubican los relatos de Ocampo, Wilcock, Bianco y Bombal. La poética de la incertidumbre engloba, sobre todo, las obras de Bianco, Bombal y Ocampo por ser la ambigüedad una de sus características fundamentales. Esta ambigüedad es un rasgo de orden discursivo y literario, y procede de la dificultad de establecer un significado unívoco a los textos. La imposibilidad de adoptar una perspectiva ante la ambigüedad de los hechos provoca en el lector la incertidumbre y el desasosiego. José Bianco bordea los límites de la

realidad en su búsqueda de la verdad y se acerca al horizonte más allá del cual todo es vaguedad y misterio. Sus relatos ofrecen una visión compleja del mundo y tratan de captar el inasible reverso de la realidad. Como se vio anteriormente, la ambigüedad en los relatos de Bianco surge de una reelaboración constante de los discursos y de la realidad; el resorte fundamental para lograr la incertidumbre es la regulación de la información conseguida a partir del punto de vista de la voz narrativa. Ejemplo de ello son la anulación del privilegio del narrador omnisciente en *Sombras suele vestir*, o el descrédito que merece el narrador que miente y asesina de *Las ratas*. Así mismo, la vacilación se genera en un juego de percepciones engañosas y en un proceso de revelación y ocultamiento de los hechos.

Por su parte, la obra de Silvina Ocampo muestra igualmente una acusada ambigüedad de distintas raíces. El manejo del punto de vista es también uno de los mecanismos fundamentales; los narradores de sus relatos no merecen, al igual que Delfín Heredia, la confianza de los lectores. En ocasiones mienten deliberadamente y son cínicos y crueles; otras veces se trata de perturbados, inocentes, débiles mentales o niños. Además, la imposibilidad de adoptar una perspectiva ante los hechos narrados se basa en la inexistencia de un código moral o de cierta coherencia en los estereotipos tratados. Existe una fuerte tensión entre lo explícito y lo omitido; los personajes se diluyen en juegos de identidad, y los frecuentes finales desconcertantes y ambiguos mantienen al lector en un constante desasosiego. La indeterminación, las otredades, los desdoblamientos y los misterios provocan la ambigüedad de los textos y la incertidumbre del lector.

La obra literaria de María Luisa Bombal se caracteriza por la creación de atmósferas misteriosas que configuran el ambiente en el que se desarrollan las tramas. El universo narrativo de Bombal pertenece al mundo interior de las protagonistas en el que la sugestión, la polisemia y la ambigüedad forman el espacio borroso de los sueños. Así, la realidad se inscribe en una visión onírica en la que las sensaciones, las intuiciones y la exploración sensorial se alzan

sobre la aprehensión coherente del mundo. La realidad se amplía incorporando elementos del mundo fantástico y de los sueños para crear un conjunto complejo que transgrede lo objetivo y lo racional. El misterio y la ambigüedad obligan al lector a realizar una profunda reflexión sobre la convivencia de lo prodigioso y lo cotidiano. En *La última niebla* la ambigüedad se manifiesta en la subjetividad y en la ausencia de especificidad y de límites entre la experiencia onírica y la vida real. La enajenación de la narradora es la clave de la interpretación polisémica de la obra; la focalización siempre pertenece a una conciencia alucinada que no distingue entre la realidad y el ensueño. Así mismo, la niebla funciona como un símbolo que difumina los contornos y permite la indistinción entre el sueño y la vigilia. La niebla representa lo ominoso, la incertidumbre y la locura de la protagonista. La atmósfera gris, blanquecina y translúcida con la que sueña Bernardo Stocker en *Sombras suele vestir* cuando nota la presencia de Jacinta Vélez funciona del mismo modo que la niebla en la obra de Bombal. Igualmente, el color gris de los ojos de Jacinta se asocia a la presencia fantasmal, como la niebla a lo irracional. En ambos casos se genera una atmósfera desrealizada en la que los contornos se desdibujan.

La ambigüedad se acentúa en obras como “Las islas nuevas” que, como *Sombras suele vestir*, ofrece al lector la posibilidad de interpretar el texto diversas formas. En ambos relatos encontramos personajes que son testigo de hechos extraños y que no saben y no pueden afirmar si se trata o no de elementos sobrenaturales. Yolanda podría ser una mujer perturbada con un comportamiento anómalo y el muñón de ala de su cuerpo una deformidad congénita; por otro lado, el ala puede mostrar la pertenencia de Yolanda a un abismo primordial y mágico al que aún estaría unida. Del mismo modo, el relato de Silvina Ocampo “El impostor” muestra la misma ambivalencia en la interpretación de los hechos que, además, también se encuentra encarnada en el personaje de Rómulo Sagasta, que sufre dudas acerca de los hechos y no sabe cómo se produjo la muerte del protagonista ni es capaz de afirmar o negar la existencia de Luis Maidana.

Además, a estas cuestiones hay que añadir un elemento importante en relación a la ambigüedad: el carácter insondable de los personajes de José Bianco, de María Luisa Bombal y también de Silvina Ocampo. En especial, los narradores de Bombal y de Bianco son personas incompletas con graves carencias que sólo se acercan a lo que desean a través de la fantasía o la imaginación. El deseo y sus constantes desplazamientos funcionan como creadores de una realidad desdibujada. De este modo, la mente de los seres humanos se manifiesta como un espacio de misterio. Ambos autores comparten una concepción no convencional y poética del mundo, mientras que Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock comparten una visión del enajenada y caótica del mundo.

Por otro lado, la ambigüedad y la indefinición se convierten en inquietante extrañeza en la obra de Silvina Ocampo. Al igual que los otros autores, ella no comparte las preocupaciones de lo fantástico intelectual propias de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y sus cuentos se relacionan más con lo fantástico psicológico. Esta vertiente psicológica, además del tratamiento del humor y la ironía, la vinculan más a Julio Cortázar. En los relatos de Ocampo no se produce una irrupción de lo insólito en el ámbito de la cotidianidad sino que lo ominoso emana de una realidad que a priori produce perplejidad. La mirada de la autora está cargada de extrañamiento y descubre la realidad como si se tratara de un universo completamente ajeno a su conocimiento. Este distanciamiento genera la ironía y la atmósfera de inquietud en la que se mueven los personajes y que se transmite al lector. El universo de Silvina Ocampo en absoluto es pautado, convencional y estable, sino que está instalado en la ilegalidad y la arbitrariedad. De esta manera, el elemento fantástico no produce un quiebro en una realidad cotidiana, más bien se inserta en el mundo siniestro y extraño para acentuar la arbitrariedad como única regla vigente. Lo fantástico en Ocampo surge de la sospecha de un orden oculto tras la precaria falacia de la realidad que cuestiona nuestra visión del mundo. Lo extraño aparece como una

fuerza reprimida que surge a través de las fisuras de la razón y de la inconsistencia del mundo.

La inquietante extrañeza se muestra en todos los niveles; el extrañamiento surge del discurso incoherente, de la imposibilidad de encontrar un centro o una perspectiva de interpretación, así como de los elementos grotescos y absurdos. Lo fantástico en Ocampo y también en Wilcock se aleja de los supuestos de Todorov y de las poéticas de Borges y Bioy Casares. Por ello, creemos que la incompatibilidad o la oposición entre dos mundos, el sobrenatural y el real, no es la base de sus poéticas, puesto que los autores instalan sus historias en mundos caracterizados por la entropía y la arbitrariedad en los que esta oposición se anula. Así, lo fantástico es un elemento que retroalimenta la carencia de normas y postula un orden distinto del real. El universo literario de Ocampo no depende de bordes o de límites por estar instalado en el desorden; por ello, los términos realidad e irrealidad resultan inadecuados para referirse a sus relatos puesto que se trata de una perversión de los criterios de lo real.

Este espacio literario, reacio a cualquier definición, es una aproximación a la realidad desde el extrañamiento. La perversidad, lo fantástico, lo grotesco y lo absurdo son estrategias paralelas dirigidas a la búsqueda de un orden diferente. Estos elementos contribuyen a crear un ambiente desrealizado y desnaturalizado diferente del creado por Borges y Bioy Casares. Lo grotesco y lo absurdo son contrarios a la razón y son ejemplo del irracionalismo de Ocampo y Wilcock. El mundo mostrado por los autores es un universo en pleno derrumbe en el que se cuestionan las categorías racionales. Así, por ejemplo, sus cuentos exploran los límites de la comunicación y presentan una gran dificultad para distinguir la información relevante de la información absurda.

Los relatos de Wilcock y de Ocampo, en especial los contenidos en *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, muestran una crisis de

confianza en el poder comunicativo del lenguaje y en su condición de instrumento de conocimiento. Wilcock y Ocampo radicalizan los rasgos más transgresores de la literatura creando una estética del límite. Se produce una dispersión de los textos y una desarticulación del discurso que recurre al exceso verbal, a la proliferación de digresiones sobre la vida, la muerte, la memoria, el olvido, que cobran mayor importancia que las anécdotas. Las historias incitan al descubrimiento de la marginalidad y sugieren un sentimiento de incómoda rareza y miedo provocado por la imposibilidad de comprender. En este sentido, el humor vinculado al horror y a lo grotesco y la mezcla de lo trágico y lo cómico son características determinantes. El escándalo de la razón es la finalidad última de las alusiones a la crueldad, la deshumanización, la muerte y lo escatológico. El proceso basado en la degradación y la deformación aúna lo macabro y lo ridículo en los relatos de Ocampo y de Wilcock. Por su parte, la obra de José Bianco muestra una perversidad oblicua en el tratamiento de las personalidades de los personajes y en las historias. *Sombras suele vestir* y *Las ratas* muestran elementos marginales y crueles que acentúan la extrañeza del mundo descrito tales como la prostitución, el incesto, el asesinato, la discapacidad mental, la miseria y la locura.

Irene Bessièrre y Rosemary Jackson, entre otros, sostienen la importancia del arraigo cultural de la literatura fantástica. En primer lugar, el texto fantástico trata de poner en evidencia los límites de la razón humana y cuestionar la razón monológica. Además, la literatura fantástica es la expresión del desgarramiento espiritual y de los conflictos culturales de cada período histórico. El discurso fantástico deconstruye el registro de datos objetivos y cuestiona los parámetros culturales; la verdad es un postulado y la realidad un constructo social que puede ser derribado. Lo fantástico cuestiona los límites de lo real y la ambigüedad de los textos desestabiliza la visión unitaria del mundo; pero en la obra de Ocampo y Wilcock se produce una completa disolución y transformación del orden real. La transgresión siempre ha caracterizado la literatura fantástica; la transgresión semántica, sintáctica, y

verbal, y la subversión sociopolítica y psicoanalítica han estado presentes de un modo u otro en lo fantástico. El análisis de Rosemary Jackson considera que la transgresión es la categoría fundamental de lo fantástico; la subversión trata de romper las estructuras y significaciones de las que depende en orden social y poner en duda todas las normas codificadas. El texto fantástico constituye, de este modo, una negación del paradigma cultural y verbal de la realidad. La transgresión se produce en el orden temático pero también en el plano sintáctico y verbal. Así, la narración se llena de elipsis, violaciones de la sintaxis, alteraciones del orden verbal y de la coherencia textual, de metáforas audaces y párrafos en los que el lenguaje se muestra desarticulado. Estas violaciones en el plano verbal pueden definir el sentido fantástico.

Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock se sirven de todos los géneros y elementos que propician la subversión y la transgresión; así, lo fantástico, lo grotesco, lo absurdo, el humor, la perversidad o la parodia intertextual se muestran simultáneamente orientados a la misma finalidad. El universo narrativo de ambos autores se encuentra desarticulado y fragmentado. Las obras de Wilcock y Ocampo mantienen una postura subversiva que encuentra placer en la transgresión de todos los ámbitos de la realidad. Ambos son narradores de mundos degradados y trastornados en los que el lector percibe un lado perverso desconcertante; van deconstruyendo todos los valores y cimientos de los esquemas tradicionales mediante transmutaciones y anomalías hasta crear un rompecabezas deformado. Así, por ejemplo, la vertiente del ser humano cínica, hipócrita y cruel parece ser el objeto de su exploración más exhaustiva. Es precisamente en los márgenes sociales, en los límites, donde se ubican los relatos. La marginalidad y excepcionalidad de los sucesos narrados propician la aparición de lo grotesco y carnavalesco, así como la inversión paródica.

Esta perspectiva paródica y carnavalesca presenta una realidad hipertrofiada y sometida a las estrategias de lo grotesco. Como se vio anteriormente, el humor negro, la risa amarga y la perversidad son elementos

principales en las poéticas de estos autores. El denominador común de los cuentos de Ocampo parece ser el mundo de las sensaciones, las intuiciones, los sueños, las obsesiones, las premoniciones, la locura y la pesadilla. En ese espacio del inconsciente realiza Silvina Ocampo su búsqueda de lo escondido bajo cantidades de material amorfo que se resiste a cobrar forma. El mundo de Wilcock es aún más visionario y absurdo; su obra es la mejor expresión del caos, del sarcasmo y de la alucinación. El universo literario de Wilcock se muestra abocado a la indiferenciación y a la inercia; el desorden y la entropía son sus notas características.

Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock siguen una orientación literaria de corte antiintelectualista e irracionalista; así, el irracionalismo es, quizá, es aspecto más destacable y reconocible en su obra fantástica y en la de otros autores contemporáneos, tales como Julio Cortázar, Felisberto Hernández o Virgilio Piñera. La vertiente soterrada y oculta de la cultura occidental es el material del que se sirven estos autores para crear historias fantásticas y distorsionar los límites de lo real. El carácter subversivo de la literatura fantástica se sirve de la problematicidad de la cultura; la transgresión de los esquemas convencionales de la lógica y la ruptura de los valores dominantes son los efectos perseguidos. En esta línea, la obra de María Luisa Bombal muestra también una raíz irracionalista; la autora quiere hacer resurgir el mundo simbólico soterrado en nuestro acervo cultural. De esta manera, su universo narrativo está poblado de imágenes mitológicas y simbólicas que crean un espacio indeterminado, borroso y difuso en el que elabora una dimensión mítica del ser humano a partir de lo fantástico. Los personajes bombalianos se desenvuelven en una realidad distorsionada por la presencia de lo onírico. Se tematizan los límites entre la realidad y la fantasía mediante el poder de la imaginación; esta última asume una importancia especial en la cosmovisión narrativa de la mujer. Así, la recreación poética de la atmósfera se convierte en la obra de María Luisa Bombal en una estrategia de incertidumbre en la percepción de la realidad y del yo. La autora integra en su obra todo un repertorio simbólico y una imaginería cosmogónica que asocia a

la mujer con lo primigenio y que da lugar a distintas interpretaciones. Si tomamos como ejemplo *La amortajada* podemos observar cómo la tierra se vincula al mito del eterno retorno y la mujer entra en este espacio mágico a través de la muerte, donde recibe el secreto de la tierra. Ana María se convierte en un arquetipo mítico; ya que la autora parece querer decir que la mujer no puede alcanzar una unión total con lo masculino y con el pautado mundo racional y que su única posibilidad de realización es la fusión con el principio cósmico.

María Luisa Bombal utiliza elementos fantásticos y maravillosos como estrategias de subversión para denunciar la situación marginal de la mujer y para explorar en una visión del mundo alternativa. Silvina Ocampo se rebela también ante las limitaciones sufridas por las mujeres y cuestiona todos los arquetipos y estereotipos de género. La fantasía y la parodia son recursos de esta subversión; por un lado, son constantes las parodias del paradigma patriarcal y las ambigüedades y transformaciones de género; por otro, las metamorfosis, la animalización y otros elementos fantásticos construyen y deconstruyen el estereotipo femenino.

En otro orden de cosas, la óptica de la transgresión considera lo fantástico como inseparable de la creación literaria. La obra de nuestros autores, en especial la de José Bianco y Silvina Ocampo, tienen una importante dimensión metatextual que revela una constante preocupación por la génesis de la ficción, la recepción y las características y límites de la literatura. Esta reflexión teórica no se limita al ámbito literario sino que abarca toda la creación artística en general, sobre todo, el dibujo, la pintura y la música. En general, la cultura como construcción verbal y formal y la perplejidad del escritor frente a las paradojas de los parámetros culturales y de la realidad son objeto de su reflexión literaria. Se trata, por tanto, de confrontar los elementos culturales que conforman las categorías de lo racional y real frente a lo irreal e irracional.

En resumen, podemos afirmar que María Luisa Bombal, José Bianco, Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock se apartan del mundo laberíntico en el que la preocupación central es de índole filosófica y metafísica propuesto por Borges. Si este último encarna la imposición fantástica del orden mental contra el caos del mundo, la obra de los autores de los que aquí nos ocupamos reelabora y reinterpreta la realidad cuestionando la validez del conocimiento mediante un pensamiento distinto del racional. En nuestros autores no hay construcciones metafísicas sino creación de mundos complementarios instalados en de los umbrales. Como se ha podido ver, lo fantástico en la obra de Bianco parte del mundo real y se transforma, mediante un proceso de extrañamiento en el que operan diversos recursos, en una realidad incierta y caleidoscópica. La ambigüedad surge de la densidad poética narrativa, del ataque al pacto de lectura establecido y se sitúa también en las voces narrativas en la obra de Bianco y Bombal. Los límites de la realidad se estiran y la realidad sufre distorsiones; los paradigmas de la razón son sometidos a distintas alteraciones que provocan una visión contradictoria y extraña del mundo. Wilcock y Ocampo muestran universos esperpénticos con descarnada lucidez; se alejan del mundo lógico para entrar en el analógico, absurdo y aleatorio.

Las técnicas de extrañamiento conformadas por la ambigüedad, el absurdo, lo onírico y lo fantástico cuestionan la validez de la razón y reflexionan sobre la arbitrariedad de la cultura. La desrealización y la ambigüedad fantástica en la obra de José Bianco, la esperpentización y la inquietante extrañeza en Silvina Ocampo, el onirismo y el tratamiento mítico de lo fantástico en María Luisa Bombal, y la entropía y el caos del absurdo en Juan Rodolfo Wilcock son sus estrategias discursivas más sobresalientes. Estos elementos, sobre los que se sustenta lo fantástico en sus obras, desempeñan una función subversiva y transgresora orientada a la exploración de la verdad y la investigación sobre el misterio del ser humano.

BIBLIOGRAFÍA DE JOSÉ BIANCO

- *Ficción y realidad (1946-1976)*, Monte Ávila, Caracas, 1977.
- *Homenaje a Marcel Proust seguido de otros artículos*, Universidad Autónoma de México, 1984.
- *Las ratas. Sombras suele vestir*, Anagrama, Barcelona, 1987.
- *Ficción y reflexión*, FCE, México, 1988.
- *La pérdida del reino*, FCE, México, 1990.
- “Páginas dispersas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 516, junio, 1993, págs. 7-37
- *La pequeña Gyáros*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994.
- “Inéditos y rescates”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 565-566, julio-agosto, 1997, págs. 11-74.

- “Bianco, de vuelta”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 565-566, julio-agosto, 1997, págs. 9-11.

BIBLIOGRAFÍA DE SILVINA OCAMPO

- *Cuentos completos I y II*, Emecé, Buenos Aires, 1999.
- *Las repeticiones y otros cuentos inéditos*, Lumen, Barcelona, 2006.
- *Inveniones del recuerdo*, Sudamericana, Buenos Aires, 2006.

BIBLIOGRAFÍA DE MARÍA LUISA BOMBAL

- *Obras completas*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 2000.

BIBLIOGRAFÍA DE JUAN RODOLFO WILCOCK

- *La sinagoga de los iconoclastas*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- *El ingeniero*, Losada, Buenos Aires, 1997.
- *El caos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- *El estereoscopio de los solitarios*, Edhasa, Barcelona, 2000.
- *El libro de los monstruos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- *El templo etrusco*, Sudamericana, Buenos Aires, 2004.
- *La boda de Hitler y María Antonieta en el infierno*, Emecé, Buenos Aires, 2003.

– *Los dos indios alegres*, Sudamericana, Buenos Aires, 2001.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABRAHAM, Carlos: “Prefiguraciones de la estética de la recepción en Jorge Luis Borges”, *Estudios sobre literatura fantástica*, Quadrata, Buenos Aires, 2006, págs. 149-168.

ADSUAR, María Dolores: “José Bianco, un perfil entre las sombras”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 694, abril de 2008, págs. 29-33.

AGUIRRE, Osvaldo: “*Sur*: de la tradición a la modernidad”, *Todo es Historia*, n° 406, mayo de 2001, págs. 71-79.

AGONI MOLINA, Luis: “El motivo de la frustración en *La última niebla*, de María Luisa Bombal”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 363, septiembre de 1980, págs. 623-626.

AGOSIN, Marjorie, Elena GASCÓN-VERA y Joy RENJILIAN-BURGY (eds.): *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*, Editorial Bilingüe, Temple, Arizona, 1987.

AGOSÍN, Marjorie: *Las desterradas del paraíso, protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*, Senda Nueva, Nueva York, 1983.

– “Mujer, espacio e imaginación en Latinoamérica: dos cuentos de María Luisa Bombal y Silvina Ocampo”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 41, n° 4, 1991, págs. 627-633.

AGUIRRE, Osvaldo: “La tendencia natural de las cosas es el caos”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, nº 35, primavera de 1995, págs. 20-21.

ALAZRAKI, Jaime: *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983.

ALDARONDO, Hiram: “Embestida a la burguesía: humor, parodia y sátira en los últimos relatos de Silvina Ocampo”, *Revista Iberoamericana*, nº. 201, octubre-diciembre de 2002, págs. 969-979.

– *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*, Pliegos, Madrid, 2004.

ALEMANY BAY, Carmen: “Juan Rodolfo Wilcock: historia (no sólo poética) de un argentino italianizado”, *Arrabal*, nº 2/3, 2000, págs. 111-120.

ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO: *Literatura y sociedad*, Hachette, Buenos Aires, 1983.

– *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.

ANDERSON IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento*, Marymar, Buenos Aires, 1979.

– “Victoria Ocampo”, *Sur*, nº 348, enero-junio 1981, págs. 127-129.

ANNICK, Louis: “Definiendo un género: la *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 2, tomo 49, 2001, págs. 409-437.

APONTE, Bárbara B.: “La voz narrativa en *La pérdida del reino*”, *Explicación de textos literarios*, Sacramento, vol. VI-1, 1977/78, págs. 37-44.

ARAÚJO, Helena: “Ejemplos de la “niña impura” en Silvina ocampo y Alba Lucía Ángel”, *Hispanamérica*, vol. 13, nº 38, págs. 27-35.

ARRIGONI DE ALLAMAND, Luz María: “De novelas y metanovelas: *La pérdida del reino*, de José Bianco”, *Revista de Literaturas Modernas*, nº 27, 1994, págs. 209-216.

ASTUTTI, Adriana: *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborgihini, Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001.

AULICINO, Jorge: “Contra el mito”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, nº 35, primavera de 1995, pág. 21.

AYALA, Francisco: *Recuerdos y olvidos*, Alianza, Madrid, 1988.

AYERZA DE CASTILLO, Laura y Odile FELGINE: *Victoria Ocampo, Cirse*, Barcelona, 1993.

BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987.

BALDERSTON, Daniel: “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, *Revista Iberoamericana*, nº 125, 1983, págs. 743-752.

– “La literatura antiperonista de Wilcock”, *Revista Iberoamericana*, nº 135-136, abril-septiembre, 1986, págs. 573-581.

– “Wilcock: el museo de los recuerdos”, *Hispanamérica*, año XV, nº 44, 1986, págs. 55-57.

– “De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”, *Casa de las Américas*, nº 229, octubre-diciembre de 2002, págs. 104-110.

– (comp.): *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2006.

BASTOS, María Luisa: *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, Hispanamérica, Buenos Aires, 1974.

– “Imágenes de *Sur*”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 33, nº 12, agosto de 1979, págs. 37-38.

– “Escrituras ajenas, expresión propia: *Sur* y los *Testimonios* de Victoria Ocampo”, *Revista Iberoamericana*, nº 110-111, enero-junio 1980, págs. 123-137.

– “La topografía de la ambigüedad: Buenos Aires en Borges, Bianco, Bioy Casares”, *Hispanamérica*, T IX-X, 25-30, nº27, 1980-81, págs. 33-46.

– “Dos líneas testimoniales: *Sur* y los escritos de Victoria Ocampo”, *Sur*, nº 348, enero-junio 1981, págs. 9-23.

– “Relectura de *La última niebla*, de María Luisa Bombal”, *Revista Iberoamericana*, nº 132-133, 1986, págs. 557-564.

BARRENECHEA, Ana María: “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 80, Pittsburgh, julio-septiembre de 1972, págs. 391-403.

– “La literatura fantástica. Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”, *Sitio*, n° 1, 1981, págs. 33-36.

BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María: “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia”, *Anales de literatura española*, n° 16, 2003, 233-240.

BESSIÈRE, Irene: *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, París, 1974.

BIANCIOTTI, Héctor: “La felicidad del poeta”, *La Nación*, 4 de febrero de 1998.

BIOY CASARES, Adolfo: *Memorias*, Tusquets, Barcelona, 1994.

BOLAÑO, Roberto: *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004.

BORGES, Jorge Luis: “La amortajada”, *Sur*, n° 47, 1938, pág. 80-81.

– “José Bianco: *Las ratas*”, *Sur*, n° 111, enero de 1944, págs. 76-78.

– *La literatura fantástica*, Ediciones Culturales Olivetti, Buenos Aires, 1967.

– “El arte narrativo y la magia”, *Discusión*, Alianza, Madrid, 1983, págs. 71-79.

– BIOY CASARES, Adolfo, y Silvina OCAMPO: *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Edhasa, Barcelona, 1999.

BRAVO, Víctor: *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, Monte Ávila, Caracas, 1985.

– *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, Universidad Autónoma de México, México, D. F., 1988.

BURGOS, Nidia: “La repercusión de la Guerra Civil Española en la sección “Calendario” de la revista *Sur*”, *Cuadernos Americanos*, nº 74, marzo-abril de 1999, págs. 72-84.

CAILLOIS, Roger: *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Edhasa-Sudamericana, Barcelona, 1970.

CALOMARDE, Nancy: *Políticas y ficciones en Sur (1945-1955). Las operaciones culturales en los contextos de “peronización”*. Universitas, Córdoba, 2004.

CARILLA, Emilio: *El cuento fantástico*, Nova, Buenos Aires, 1968.

CARTER, Boyd G.: *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, Ediciones de Andrea, México, 1968.

CERDA, Martha: “El secreto como fuente de poder en la literatura femenina”, *Texto Crítico*, nº 10, Nueva época, enero-junio de 2002, págs. 255-261.

CASTELLANOS, Rosario: *Mujer que sabe latín...*, Sepsetentas, México, 1973.

CERVERA SALINAS, Vicente: “El reino de José Bianco”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXVII (1), enero-junio, 2001, págs. 113-122.

COBO BORDA, Juan Gustavo: “El juego de las transparencias”, *Revista de la Universidad de México*, nº 13, 2005, págs. 65-78.

– “José Bianco”, *Letras Libres*, octubre de 1985, págs. 29-31.

CÓCERES, María Beatriz: “Amada en el amado de Silvina Ocampo: traducción y recreación literaria desde la perspectiva del género fantástico”, *Repertorio Americano*, n° 11, nueva época, enero-junio de 2001, págs. 109-113.

CORBACHO, Belinda: *Le monde féminin dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*, L'Harmattan, París, 1998.

CORTÉS LARRRIEU, Norman: “María Luisa Bombal: su lugar en la novelística hispanoamericana”, *Nueva Revista del Pacífico*, n° 15-16, 1980, págs. 1-7.

CRUZ, Jorge: “Imagen de José Bianco”, *Letras de Buenos Aires*, año 11, n° 25, diciembre, 1991, págs. 13-18.

CHACEL, Rosa: “Silvina Ocampo y A. Bioy Casares: *Los que aman, odian*”, *Sur*, n° 143, septiembre de 1946, págs. 75-81.

CHITARRONI, Luis: “La nieve y su reflejo: un negativo del mundo”, *Sitio*, n° 3, agosto de 1983, págs. 10-15.

– “Rodolfo Sexto”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, n° 35, primavera de 1995, pág. 20.

DARGENIO, María Chiara: “Lo fantástico a través de la crítica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 635, mayo de 2003, págs. 77-83.

DEGIOVANNI, Fernando: “Las sombras del cuerpo amado: José Bianco a través de Luis de Góngora”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 47 (1-4), 1997, págs. 129-134.

DOMÍNGUEZ DE RODRÍGUEZ PASQUÉS, Mignon: “El discurso fantasmal y la ‘mise en abyme’ en *Sobras suele vestir*”, en *Estudios de Narratología*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1991, págs. 99-122.

DOLZ-BLACKBURN, Inés: “Técnicas en la presentación de una imagen de mujer en la literatura latinoamericana actual: *La historia de María Griselda* de María Luisa Bobmal”, *Explicación de textos literarios*, vol. VIII, nº 2, 1979-1980, págs. 209-212.

DUFOUR, Marie-Cécile y Guy BOURDÉ: “Les lettres françaises dans la revue argentine *Sur* (1931-1964)”, *Cahiers des Amériques Latines*, nº 16, 2º semestre de 1977, págs. 155-188.

DUPOUY, Sophie: “Silvina Ocampo: un discours sur la création”, *Bulletin Hispanique*, vol. 109, nº 1, 2007, págs. 263-285.

ESPINOZA-VERA, Marcia: *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*, Pliegos, Madrid, 2003.

EZQUERDO, Milagros, (comp.): *Aspects du récit fantastique rioplatense*, L’Harmatan, París, 1997.

– “Barba Azul en el jardín de invierno”, Dossier Silvina Ocampo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 622, abril de 2002, págs. 39-47.

FERNÁNDEZ, Teodosio: “Juan Rodolfo Wilcock, o la destrucción creadora”, *Turia. Revista cultural*, nº 54, noviembre de 2000, págs. 7-14.

– “Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo”, *Anales de literatura española*, n.º 16, 2003, págs. 215-232.

– “Horror y fantasía: los relatos de Silvina Ocampo”, Guadalupe Fernández Ariza (coord.): *Literatura hispanoamericana del Siglo XX. Imaginación y fantasía*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, págs. 193-202.

FERNÁNDEZ, Magali: *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*, Pliegos, Madrid, 1988.

FERNÁNDEZ MORENO, César: “Revistas literarias de la Argentina”, *Revista Hispánica moderna*, Año XXIX, n.º 1, enero, 1963, págs. 46-54.

FERRERA PINTO, Cristina: “El narrador intimista de Silvina Ocampo: *La continuación*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 17-18, 1990-1991, págs. 309-315.

FOTI, Jorge A.: “Juan Rodolfo Wilcock. De la ingeniería civil a la literatura”, *Idea viva: gaceta de cultura*, n.º 2, 1999, págs. 36-38.

FRANK, Waldo: *Memorias*, Sur, Buenos Aires, 1975.

FREIDEMBERG, Daniel: “Una escisión trágica”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, n.º 35, primavera de 1995, pág. 19.

GAI, Adam: “Lo fantástico y su sombra: Doble lectura de un texto de José Bianco”, *Hispanamérica*, T XIII, 34-39, n.º 34/35, págs. 35-50.

GALÁN, Ana Silvina: “Las vestiduras peligrosas”, Dossier Silvina Ocampo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 622, abril de 2002, págs. 55-63.

GARCÍA PONCE, Juan: “Ficción y realidad”, en *Las huellas de la voz*, Coma, México, 1982, págs. 202-204.

– “La pérdida del reino”, incluido en *Las huellas de la voz*, Coma, México, 1982, págs. 20-209.

GENETTE, Gérard: *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.

– *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.

GIARDINELLI, Mempo: “Entrevista con Silvina Ocampo”, *Puro cuento*, nº 8, enero-febrero de 1988, págs. 1-6.

GIGLIO, M^a Esther: “Entre el orden y el desorden. Entrevista con Silvina Ocampo”, *Revista de la Universidad de México*, 39, Nueva época: 25, mayo de 1983, págs. 4-7.

GLIGO, Ágata: *María Luisa (Sobre la vida de María Luisa Bombal)*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1985.

GOIC, Cedomil: “La última niebla”, *La novela chilena. Los mitos degradados*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1991, págs. 167-186.

GOLDAR, Ernesto: *El peronismo en la literatura argentina*, Freeland, Buenos Aires, 1971.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía: “Función y sentido de la muerte en La amortajada de María Luisa Bombal”, *Explicación de textos literarios*, vol. 7, nº 2, 1978, págs. 123-128.

– *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*, Playor, Madrid, 1980.

– “La marginalidad subversiva del deseo en *La última niebla* de María Luisa Bombal”, *Hispanamérica*, vol. XXI, nº 62, agosto de 1992, págs. 53-63.

– “Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana”, *Inti*, nº 40-41, otoño 1994, primavera 1995, págs. 49-59.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio: *Borges y el nazismo: Sur (1937-1946)*, Universidad de Granada, Granada, 2004.

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo: “Silvina Ocampo: *Autobiografía de Irene*”, *Sur*, nº 175, mayo de 1949, págs. 56-58.

– “La Victoria desconocida”, *Sur*, nº 348, enero-junio 1981, págs. 131-135.

GRAMUGLIO, María Teresa: “Sur: constitución del grupo y proyecto cultural”, *Punto de Vista*, nº 17, abril de 1983, págs. 7-9.

– “Sur en la década de los treinta: una revista política”, *Punto de Vista*, nº 28, noviembre 1986, págs. 32-39.

– “Bioy, Borges y Sur. Diálogos y Duelos”, *Punto de Vista*, nº 34, julio-septiembre 1989, págs. 11-16.

GUASTA, Eugenio y Mario LANCELOTI: “Dos juicios sobre *La furia*”, *Sur*, nº 264, mayo-junio de 1960, págs. 62-66.

GUSTAVO ZONANA, Víctor: *Sueños de un caminante solitario. La poesía argentina de J. R. Wilcock*, Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza, 1998.

HARTFIEL, Claudia: “Silvina Ocampo: un secreto, una escritura, una mujer. Una hipótesis de lectura de *El goce y la penitencia*”, *Feminaria Literaria*, año XI, n°17, julio de 2001, págs. 55-62.

HERMES VILLORDO, Oscar: *El grupo Sur. Una biografía colectiva*, Planeta, Buenos Aires, 1993.

HERMOSILLA SÁNCHEZ, Julia: “Lectura interpretativa de “Las trenzas” de María Luisa Bombal”, *Estudios Filológicos*, Valdivia, n° 10, 1974, págs. 81-92.

HERNÁNDEZ, Juan José: “Una relectura de la novela *Las ratas* de José Bianco”, en *Escritos irreverentes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003, págs. 13-22.

IGLESIAS, Jovita y Silvia RENÉE ARIAS: *Los Bioy*, Tusquets, Barcelona, 2002.

JACKSON, Rosemary: *Fantasy. The literature of subversion*, Routledge, London, 2003.

JITRIK, Noé (director): *Historia de la literatura argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2004. Vol. 9, Sylvia Saítta (dir.) *El oficio se afirma* y vol. 10, Susana Cella (dir.) *La irrupción de la crítica*.

JURADO, Alicia: “Victoria Ocampo y la condición de la mujer”, *Sur*, n° 348, enero-junio 1981, págs. 137-142.

KING, John: *SUR. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, Fondo de Cultura Económica, México, DF, 1989.

KLINGENBERG, Patricia N.: “Silvina Ocampo frente al espejo”, *Inti*, n° 40-41, otoño de 1994-primavera de 1995, págs. 271-286.

– *Fantasies of the Feminine. The Short Stories of Silvina Ocampo*, Associated University Press, London, 1999.

KÖNIG, Irmtrud: *La formación de la narrativa fantástica en la época moderna*, Verlag Peter Lang, Francfort am Main, New York, 1984.

KOSTOPULOS-COOPERMAN, Celeste: *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal*, Tamesis, Londres, 1988.

LADDAGA, Reinaldo: *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock, Beatriz Viterbo*, Rosario, 2000.

LAFFORGUE Jorge (comp.): *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*, Paidós, Buenos Aires, 1972.

– Jorge B. RIVERA: *Asesinos de papel. Ensayos sobre la narrativa policial*, Colihue, Buenos Aires, 1996.

LAGMANOVICH, David: “*Sur* y las revistas literarias argentinas de medio siglo”, *Sur*, n° 348, enero-junio 1981, págs. 25-33.

– “Un relato de Silvina Ocampo”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n° 29, marzo-junio de 2005.

LANCELOTI, Mario: “Silvina Ocampo: *Las invitadas*”, *Sur*, n° 278, septiembre-octubre de 1962, págs. 74-76.

LARA ZAVALA, Hernán: “De sombras y fantasmas (la sutileza narrativa de José Bianco)”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 32, n° 8, abril 1978, págs. 3-9.

LISI, Cristina: “*Martín Fierro* y *Sur*. La continuidad de un proyecto”, *Hispanamérica*, T XIII, n° 36, 1984, págs. 78-86.

LÓPEZ-LUACES, Marta: *Ese extraño territorio: la representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*, Cuarto Propio, Santiago, 2001.

LOUBET, Jorgelina: “María Luisa Bombal y el realismo mágico”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n° 207-208, enero-junio de 1988, págs. 125-134.

MANCINI, Adriana: “Amo y esclavo: una relación eficaz. Silvina Ocampo y Jean Genet”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 575, mayo de 1998, págs. 73-86.

– *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Norma, Buenos Aires, 2003.

– “Mi voz/s o inventar la clandestinidad”, *Turia. Revista cultural*, n° 65, junio de 2003, págs. 212-218.

MANCOSU, Paola: “Lo demoníaco del “yo”: los confines de la ficcionalidad en *El caos* de Rodolfo Wilcock”, *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, n° 3, 2008, págs. 112-120.

MANGIN, Annick: *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*, Presse Universitaires du Mirail, Toulouse, 1996.

– “*El castigo*, de Silvina Ocampo: parole et châtement”, *Caravelle*, nº 66, 1996, págs. 113-120.

– “L’air du temps dans un conte de Silvina Ocampo”, *Caravelle*, nº 76-77, 2001, págs. 559-568.

MANRÍQUEZ DE CUGNIET, María del Valle: “La descripción en *La última niebla*. Modalidades y motivación”, *Estudios de Narratología*, Biblos, Buenos Aires, 1991, págs. 81-98.

MARTÍ, Nacha: “Un ‘algo más’ al otro lado del espejo”, *Turia. Revista cultural*, nº 65, junio de 2003, págs. 219-230.

MASIELLO, Francine: *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Hachette, Buenos Aires, 1986.

MARTÍNEZ ZÚÑIGA, Ana: “*Washington, ciudad de las ardillas* de María Luisa Bombal”, *Nueva Revista del Pacífico*, nº 15-16, 1980, págs. 57-68.

MATAMORO, Blas: *Oligarquía y literatura*, Sol, Buenos Aires, 1975.

– *Genio y figura de Victoria Ocampo*, EUDEBA, Buenos Aires, 1986.

MEDEIROS-LICHEM, M^a Teresa: *La voz femenina en la narrativa latinoamericana*, Cuarto Propio, Santiago, 2006.

MENDIOLA OÑATE, Pedro: *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, Cuadernos de América sin nombre, Universidad de Alicante, 2001.

MERCADO, Enrique: “Borges y Bianco: senderos que se bifurcan”, *Estudios*, n° 6, ITAM, México, otoño de 1986, págs. 113-118.

MEYER, Doris: *Victoria Ocampo. Contra viento y marea*, Sudamericana, Buenos Aires, 1979.

MIRAMONTES, Ana: “Rulfo lector de Bombal”, *Revista Iberoamericana*, n° 207, abril-junio de 2004, págs. 491-520.

MONTEQUIN, Ernesto: “Un escritor entre dos mundos”, *La Nación*, 4 de febrero de 1998.

MOLLOY, Sylvia: “Silvina ocampo: La exageración como lenguaje”, *Sur*, n° 320, septiembre-octubre de 1969, págs. 15-24.

– “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, *Lexis*, n° 2, diciembre de 1978, págs. 241-251.

MORA, Gabriela: “Rechazo del mito en *Las islas nuevas*, de María Luisa Bombal”, *Revista Iberoamericana*, n° 132-133, julio-diciembre de 1985, págs. 853-865.

MORALES, Ana María, José Miguel SARDIÑAS y Luz Elena ZAMUDIO (eds.): *Lo fantástico y sus fronteras. II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2003.

MORELLO FRIOLI, Carlos: “*La amortajada*, novela de María Luisa Bombal”, *Nueva Revista del Pacífico*, nº 15-16, 1980, págs. 37-47.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela, Madrid, 1991.

MUNNICH, Susana: *La duce niebla. Lectura femenina y chilena de María Luisa Bombal*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1991.

MURMIS, Miguel: “El artista y su advertencia”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, nº 35, primavera de 1995, págs. 19-20.

NATELLA, Arthur A.: “Algunas observaciones sobre el estilo de María Luisa Bombal en *La última niebla*”, *Explicación de textos literarios*, vol. 3, nº 2, 1975, págs. 167-171.

NATELLA, Arthur: “El mundo literario de María Luisa Bombal”, Gladys Zaldívar (coord.): *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Playor, Madrid, 1977, págs. 133-159.

OCAMPO, Silvina: “¿Qué quedará de nosotros? Imágenes de Borges”, Dossier Silvina Ocampo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 622, abril de 2002, págs. 9-15.

OCAMPO, Victoria: “Viaje olvidado”, *Sur*, nº 35, agosto de 1937, págs. 118-121.

– *Testimonios, Sexta serie (1957-1962)*, Editorial Sur S.A., 1963.

– “Vida de la revista *Sur*. 35 años de una labor”, *Sur*, nº 303-304-305, noviembre 1966-abril 1967.

OLIVER, M^a Rosa: *La vida cotidiana*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

OSTROV, Andrea: “Vestidura / escritura / sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo”, *Hispanamérica*, n° 74, agosto de 1996, págs. 21-28.

– *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Alción, Córdoba. 2004.

PAÍTA, Jorge (comp.): *Argentina 1930-1960*, Sur, Buenos Aires, 1961.

PARÍS, Marta de: “Águeda y Victoria Ocampo”, *Letras de Buenos Aires*, año 11, n° 25, diciembre, 1991, págs. 36-42.

PARIS, Diana: “El diario íntimo en clave *fantasy*”, Dossier Silvina Ocampo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 622, abril de 2002, págs. 49-54.

PASOLINI, Pier Paolo: “El visitante del infierno”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, n° 35, primavera de 1995, pág. 24.

PASTERNAC, Nora: “El americanismo de la revista *Sur*”, *Cuadernos Americanos*, n° 9, mayo-junio 1988, págs. 198-209.

– *Sur, una revista en la tormenta. Los años de formación. 1931-1944*, Paradiso, Buenos Aires, 2002.

PEÑA MUÑOZ, Manuel: “La presencia del mar en el cuento *Lo secreto*”, *Nueva Revista del Pacífico*, n°4, octubre de 1976, págs. 28-47.

PÉREZ, Águeda: “La identidad genérica como sitio de conflicto en dos cuentos de Silvina Ocampo”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 11, 2004.

PEZZONI, Enrique: “Victoria Ocampo escritora”, *Sur*, ° 348, enero-junio 1981, págs. 143-150.

– “Silvina Ocampo: La nostalgia del orden”, prólogo a *La furia y otros cuentos*, Alianza, Madrid, 1982, págs. 9-23.

– *El texto y sus voces*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986.

PIGLIA, Ricardo: *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001.

PIÑA, Cristina y Federico PELTZER: “Dos personajes solitarios en la novela argentina actual”, *Revista Universitaria de Letras*, n° 1, Universidad Mar del Plata, abril-mayo 1979, págs. 80-98.

PIRO, Guillermo: “El catecismo de Wilcock”, Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía*, n° 35, primavera de 1995, págs. 14-17.

PIZARNIK, Alejandra: “Dominios ilícitos”, *Sur*, n° 311, mayo-junio de 1968, págs. 91-95.

PLOTKIN, Mariano: “Aprendiendo a entender: Victoria Ocampo y su descubrimiento de los Estados Unidos”, *Anuario de Estudios Americanos*, LIX-2, julio-diciembre de 2002, págs. 565-588.

PODLUBNE, Judith: “El recuerdo del cuento infantil”, Dossier Silvina Ocampo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 622, abril de 2002, págs. 29-38.

– “Infancia, sueño y relato (algo más sobre la reseña de Victoria Ocampo a *Viaje Olvidado*)”, *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, nº 12, 2006.

PRIETO, Adolfo: *Borges y la nueva generación*, Letras Universitarias, Buenos Aires, 1954.

PRIETO TABOADA, Antonio: “El poder de la ambigüedad en *Sombras suele vestir*, de José Bianco ”, *Revista Iberoamericana*, 110-111, enero-junio de 1980, págs. 717-730.

– “Ficción y realidad de José Bianco (1908-1986)”, *Revista Iberoamericana*, 137, 1986, págs. 957-962.

– “José Bianco”, *Hispanamérica*, nº 50, 1988, págs. 73-86.

– “José Bianco: amistades literarias y proyecto de autonomía”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº 35, 1992, págs. 121-133.

RABAGO, Alberto: “Elementos surrealistas en *La última niebla*”, *Hispania*, vol. 64, nº 1, marzo de 1981, págs. 31-39.

REYES, Juan Pablo de los: “El amante desconocido en *La última niebla* de María Luisa Bombal”, *Exilio*, nº5, 1971, págs. 151-159.

REVOL, E.L.: “La tradición fantástica en la literatura argentina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 233, mayo de 1969, págs. 423-439.

– “La literatura fantástica argentina,” *Sur*, nº 348, enero-junio 1981, págs. 35-40.

RIVERA, Francisco: “Aproximación a José Bianco”, en *La búsqueda sin fin*, Monte Ávila, Caracas, 1993, págs. 169-176.

ROAS, David (comp.): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001.

ROCCA, Pablo: “*Sur* y las revistas uruguayas. (La conexión Borges, 1945-1965)”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, nº 208-209, julio-diciembre de 2004, págs. 811-824.

ROFFÉ, Reina: “Sabia locura”, Dossier Silvina Ocampo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 622, abril de 2002, págs. 17-20.

ROMANO, Eduardo: “Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista *Sur*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 364-366 (octubre-diciembre de 1980), págs. 106-138.

ROMERO, Luis Alberto: *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

ROMERO, José Luis: *La experiencia argentina y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1989.

ROSAROSSA, Alejandra: “Espacio y acontecimiento en la focalización de “La red” de Silvina Ocampo”, en Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués (comp.): *Estudios de Narratología*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1991, págs. 123-135.

SÁNCHEZ, Brenda: “Resonancias de las Erinias esquilas en La furia de Silvina Ocampo”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, nº 22, noviembre de 2002.

SARLO, Beatriz: “Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo”, *Punto de Vista*, n° 16, noviembre 1982, págs. 3-6.

– “La perspectiva americana en los primeros años de Sur”, *Punto de Vista*, n° 17, abril de 1983, págs. 10-12.

– *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires, 1995.

– *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1998.

– *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Biblioteca del Pensamiento Argentino VII, Ariel, Buenos Aires, 2001.

SCRIMAGLIO, Marta: *Literatura argentina de vanguardia (1920.1930)*, Biblioteca, Rosario, 1974.

SHERIDAM, Guillermo: “La rica, ambigua, lejana verdad (notas a la crítica de José Bianco)”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 32, n° 8, abril 1978, págs. 10-14.

– “En honor a la verdad”, *Vuelta*, vol. 14, n° 162, mayo, 1990, págs. 76-77.

SITMAN, Rosalie: *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América*, Universidad de Tel Aviv, Instituto de Historia y Cultura de América Latina, Lumiere, 2003.

SKLODOWSKA, Elzbieta: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, John Benjamins, Amsterdam/Filadelfia, 1991.

SOSNOWSKI, Sául: “El agua, motivo primordial en *La última niebla*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 277/78, julio-agosto de 1973, págs. 365-374.

– (ed.): *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, Alianza, Buenos Aires, 1999.

SPANOS, Tony: “Spatial dimensions in the fiction of María Luisa Bombal”, *Revista de Estudios Hispánicos*, n° 17-18, 1990-1991, págs. 259-266.

SPERATTI PIÑERO Enma Susana y Ana María BARRENECHEA: *La literatura fantástica en Argentina*, Imprenta Universitaria, México, 1957.

STERN, Mirta E.: “*Sombras suele vestir* de José Bianco: los mecanismos de la ambigüedad” *Eco*, volumen 35, n° 216, octubre, 1979, págs. 627-652.

TERÁN, Oscar: *En busca de la ideología argentina*, Catálogos, Buenos Aires, 1986.

TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Coyoacán, México, 1994.

TOMASSINI, Graciela: “Complejidad de las formas narrativas en *Autobiografía de Irene*, de Silvina Ocampo”, *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 12, 1983, págs. 145-157.

– “La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 21, 1992, págs. 377-386.

– *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1995.

TORRES FIERRO, Danubio: "Correspondencia con Silvina Ocampo. Una entrevista que no osa decir su nombre", *Plural*, n° 2, noviembre de 1975, págs. 57-60.

– "Silvina Ocampo. Un retrato parcial", *Vuelta*, n° 224, julio de 1995, págs. 29-32.

ULLA, Noemí: *Invenções a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1992.

– (comp.): *Silvina Ocampo: una escritora oculta*, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 1999.

– "En memoria de Silvina", Dossier Silvina Ocampo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 622, abril de 2002, págs. 21-28.

– *Encuentros con Silvina Ocampo*, Leviatán, Buenos Aires, 2003.

– "Silvina Ocampo: una juglaresa rioplatense", *Turia. Revista cultural*, n° 65, junio de 2003, págs. 205-211.

VALENTI, Nora E.: "El camino de la reescritura en algunos cuentos de amor de Silvina Ocampo", *Atti del XX Convegno (Assozianione Ispanisti Italiani)*, vol. 1, 2002, págs. 445-456.

VALERO JUAN, Eva M^a: "El desconcierto de la realidad en la narrativa de María Luisa Bombal", *Anales de literatura española*, n°16, 2003, págs. 241-260.

VÁZQUEZ, M^a Esther: "Retrato en borrador de Silvina Ocampo", *Turia. Revista cultural*, n° 65, junio de 2003, págs. 191-204.

– “Una argentina universal”, *Revista Iberoamericana*, nº 110-111, enero-junio 1980, págs. 167-175.

VERDEVOYE, Paul: “Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata”, *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, VIII, 9, Homenaje a Francisco Sánchez-Castañer, Universidad Complutense, 1980, págs. 238-303.

VIÑAS, David: *La ferrere. Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal*, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1965.

– *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar, Siglo Veinte*, Buenos Aires, 1971.

VV.AA: *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, América, Cahiers du CRICCAL, Université de la Sorbonne Nouvelle, París, 1997.

WARLEY, Jorge: “Un acuerdo de orden ético”, *Punto de Vista*, nº 17 (abril de 1983), págs. 12-14.

WILLSON, Patricia: *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX, Siglo XXI*, Buenos Aires, 2004.

YURKIEVICH, Saúl: “Borges/Cortázar: Mundos y modos de la ficción fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 110-111, enero-junio de 1980, págs. 153-160.

ZALDÍVAR, Gladys (coord.): *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Playor, Madrid, 1977.

ZANETTI, Susana: “La transparencia de José Bianco”, *Quimera*, nº 66-67, 1986, págs. 70-73.