

2013

Estructuras desbordantes en Silvina Ocampo. Invenciones del recuerdo como poema largo

Claudia Marcela Páez Lotero
University of Massachusetts Amherst

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.umass.edu/theses>



Part of the [Latin American Literature Commons](#)

Páez Lotero, Claudia Marcela, "Estructuras desbordantes en Silvina Ocampo. Invenciones del recuerdo como poema largo" (2013). *Masters Theses 1911 - February 2014*. 1000.
<https://doi.org/10.7275/3518282>

This thesis is brought to you for free and open access by ScholarWorks@UMass Amherst. It has been accepted for inclusion in Masters Theses 1911 - February 2014 by an authorized administrator of ScholarWorks@UMass Amherst. For more information, please contact scholarworks@library.umass.edu.

ESTRUCTURAS DESBORDANTES EN SILVINA OCAMPO

Inversiones del recuerdo como poema largo

A Thesis Presented

By

CLAUDIA MARCELA PÁEZ LOTERO

Submitted to the Graduate School of the
University of Massachusetts Amherst in partial fulfillment
of the requirements of the degree of

MASTER OF ARTS

February 2013

Hispanics Linguistics and Literatures

© Copyright by Claudia Marcela Páez Lotero 2013

All Rights Reserved

ESTRUCTURAS DESBORDANTES EN SILVINA OCAMPO

Inversiones del recuerdo como poema largo

A Thesis Presented

by

CLAUDIA MARCELA PÁEZ LOTERO

Approved as to style and content by:

Márgara Russotto, Chair

Alberto Ameal Pérez, Member

María Soledad Barbón, Member

Barbara Zecchi,
Graduate Program Director
Spanish and Portuguese Unit

William Moebius,
Department Chair
Department of Languages, Literatures and
Cultures

DEDICATORIA

A mis padres y a mi hermano,
quienes en cada caída me han levado,
han curado los raspones de mis rodillas,
y me han puesto a caminar de nuevo.

Todo por su amor incondicional.

ACKNOWLEDGMENTS

El presente trabajo es la concretización de una serie de inquietudes que solo pudieron ser direccionadas por el apoyo y la guía de un conjunto de personas maravillosas que acompañó el recorrido de este camino. Por ello quiero agradecer a la profesora Margara Russotto, mi tutora en este viaje, quien a través de sus seminarios y lecturas sugeridas me ha ayudado a encontrar las herramientas para realizar mi investigación. A la profesora Marisol Barbon y Alberto Ameal por la disposición e interés que demostraron al querer participar de este proyecto, y por ser mis primeros lectores. Al profesor Ilan Stavans porque gracias a su clase encontré el maravilloso tesoro de *Inventiones del Recuerdo*. A la profesora Liliana Ramírez quien ha ayudado a formar mi camino en los estudios literarios. A los valiosos amigos de Colombia y los que he encontrado en Amherst, soporte de esta experiencia de vida. A mis padres y a mi hermano porque sin su amor y consejos no habra podido llegar al final de esta etapa de formación.

ABSTRACT

(Versión en español)

ESTRUCTURAS DESBORDANTES EN SILVINA OCAMPO

Inventiones del recuerdo como poema largo

FEBRUARY 2013

CLAUDIA MARCELA PÁEZ LOTERO, B.A., PONTIFICIA UNIVERSIDAD

JAVERIANA

M.A., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS-AMHERST

Directed by: Mária Russotto, Ph.D.

El objeto de estudio de este trabajo de investigación es el poema largo *Inventiones del recuerdo* de la escritora Silvina Ocampo (1903-1993), escrito entre 1960 y 1987, período que atraviesa la mayoría de las etapas del desarrollo de la carrera literaria de esta autora argentina. La hipótesis que se intenta probar en este trabajo es que *Inventiones del recuerdo* a través del uso de la estructura del poema largo, forma literaria propia de la modernidad latinoamericana, logra extender sus límites físicos para ocupar otros espacios o textos. Por medio de esa extensibilidad, comparable con el desbordamiento de un río, este poema extenso logra establecer un diálogo con otros cuentos y poemas de la misma escritora para poder revelar las preocupaciones y las características esenciales que acompañaron la evolución de su escritura. Para poder comprobar tal hipótesis el trabajo se divide en tres partes, en la primera se aborda el problema de los géneros literarios y su relación con el poema largo. En la segunda se realiza una contextualización de la obra de Silvina Ocampo, se observa el lugar y el período en donde se ubica así como su recepción

crítica. Y en la última parte, se analiza el poema *Invenciones del recuerdo* atendiendo a lo observado en las dos primeras instancias del trabajo. El objetivo final de esta tesis es darle un lugar propio a Silvina Ocampo dentro de la historia literaria latinoamericana, un lugar que le ha sido huido por el eclipse que ha sufrido a causa de las relaciones que sostuvo con tres de las figuras más destacadas de la literatura argentina: Victoria Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Con esto también se reconoce la propuesta y práctica de una estética propia e individual, distinta de aquella con la que ha sido asociada.

Palabras clave: Literatura argentina, poema largo latinoamericano, Silvina Ocampo, *Invenciones del recuerdo*.

ABSTRACT

(English Version)

ESTRUCTURAS DESBORDANTES EN SILVINA OCAMPO

Inversiones del recuerdo como poema largo

FEBRUARY 2013

CLAUDIA MARCELA PÁEZ LOTERO, B.A., PONTIFICIA UNIVERSIDAD

JAVERIANA

M.A., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS-AMHERST

Directed by: Margara Russotto, Ph.D.

The subject matter of this work is the long poem entitled *Inversiones del recuerdo*, written by Silvina Ocampo (1903-1993) between 1960 and 1988, a period of time which covers the majority of the developmental stages of this author's literary career. The hypothesis that this study intends to prove is that *Inversiones del recuerdo*, by using the form of the long poem, a literary form of the Latin American Modernity, exceeds its own material limits in order to occupy other texts. Through its extensibility, comparable to a river that overflows its banks, Silvina Ocampo's long poem establishes a dialogue with several short stories and poems written by her with the purpose of revealing essential concerns and characteristics of her writing. This statement is proven with a three-part investigation. The first part addresses the problem of the literary genres and its relation with the form of the long poem. The second one contextualizes Silvina Ocampo's literary work that is its place and reception within the literary history of Argentina. The third one applies the combined observations of the first two parts to an analysis of *Inversiones del*

recuerdo. The main goal of this thesis is to give a proper place to Silvina Ocampo within Latin American literary history, a place which eluded her due to the prominence of other writers who surrounded her such as Victoria Ocampo, Adolfo Bioy Casares and Jorge Luis Borges. Moreover, this thesis recognizes Silvina Ocampo's proposal and practice of a unique and individual aesthetic which is unlike that with which she has been associated.

Key words: Argentinean literature, Latin American long poem, Silvina Ocampo,
Inventiones del recuerdo.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
ACKNOWLEDGMENTS	v
ABSTRACT (Versión en español)	vi
ABSTRACT (English Version)	viii
CAPÍTULO	
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. EL PROBLEMA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.....	5
A. Antecedentes históricos.....	5
B. El poema largo como género literario	16
III. EL ESPACIO CONTEXTUAL O LAS TENSIONES EXTERIORES	29
A. Entre la narrativa fantástica y la poesía neorromántica	29
1. La tradición de la literatura fantástica argentina.....	30
2. La poesía argentina durante la primera mitad del siglo XX	48
B. El lugar (¿oscuro?, ¿menor?, ¿diferente?) de Silvina Ocampo en la literatura argentina.....	64
IV. LOS MOVIMIENTOS TENSORES EN <i>INVENCIONES DEL RECUERDO</i>	75
A. Narrativa y poesía en Silvina Ocampo.....	75

B. Cantar y contar en Invenciones del recuerdo	90
1. El poema largo como práctica: “Autobiografía de Irene”	90
2. Una larga labor escrituraria.....	101
3. Relato y canto	104
4. Continuidad y ruptura	108
5. Recurrencia y sorpresa: La inocencia quebrantada.....	120
6. Repetición e invención: Ejercicios de escritura desbordante.....	127
UN FINAL ABIERTO.....	141
BIBLIOGRAFÍA	144

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Durante el proceso de investigación de mi trabajo de pregrado sobre el escritor argentino Adolfo Bioy Casares, me encontré con una serie de comentarios curiosos acerca de Silvina Ocampo (1903-1993), los cuales, en su mayoría, la calificaban como una escritora original. Dichos comentarios despertaron mi curiosidad como lectora y me permitieron iniciarme en la lectura de su obra. A partir de ésta fui encontrando un conjunto de singularidades que me inquietaron, una de ellas trata sobre los juegos con los géneros literarios como ocurre con “Autobiografía de Irene”, texto publicado como poema en el libro *Espacios métricos*, y como prosa en el libro homónimo, *Autobiografía de Irene*.

La inquietud sobre las transgresiones de los géneros literarios en los cuentos de Silvina Ocampo me acompañó por un largo tiempo y, antes de volverse más clara, se acrecentó y se complejizó con mi descubrimiento de *Inventiones del recuerdo*. Como lectora, mi encuentro con este poema representó una primera pregunta esencial: ¿cómo leer un texto escrito en verso que claramente exalta el pensamiento, la emoción y la reflexión de un sujeto, pero que al mismo tiempo contiene y desarrolla cabalmente una anécdota? Mi primera aproximación me llevó a asumirlo como un poema épico, sin embargo esta forma me resultó insuficiente porque el texto de Silvina Ocampo a pesar de su extensión y de poseer una historia se sale de los márgenes de lo épico.

Además de esto, las primeras lecturas de *Inventiones del recuerdo* y otros cuentos y poemas de esta autora argentina, me permitieron observar un mundo de inclusiones, ya

que aquel tiene la característica no solo de retomar temas y rasgos constantes en la obra de la escritora argentina, sino también de repetir argumentos y problemas presentes en otros de sus textos. Esto generó mi segunda cuestión vital, la cual se compone de dos dudas: ¿Qué tipo de relación es la que se establecen entre los textos de Silvina Ocampo? y ¿cuál es la finalidad de esas relaciones?

Fue gracias al seminario sobre “El poema largo en América Latina” impartido por la profesora Margara Russotto en donde logré encontrar las herramientas de lectura para abordar *Inversiones del recuerdo*. En éste tuve la oportunidad de leer, por un lado, textos como “Muerte sin fin” de José Gorostiza, *Altazor* de Vicente Huidobro, “Últimos días de una casa” de Dulce María Loynaz, “Lamentación de Dido” de Rosario Castellanos, entre otros. Poemas largos que contienen una historia y que además ponen como centro la visión del sujeto lírico, rasgos también presentes en *Inversiones del recuerdo*. Y, por otro lado, textos que teorizaban el poema largo como forma literaria de la modernidad latinoamericana, como los ensayos de Octavio Paz y María Cecilia Graña.

Así inicié un camino de exploración con la intención de comprender mejor el poema de Silvina Ocampo. Y en ese camino encontré un conjunto de problemas, el primero de ellos los escasos o nulos estudios críticos sobre *Inversiones del recuerdo*, y, el segundo, la oculta presencia con la que ha circulado la obra y figura de esta escritora. Ocultamiento que se debe en parte a su actitud apática en convertirse en una figura pública, y a las relaciones que sostuvo con otros escritores que de alguna manera la eclipsaron. En este sentido me refiero a sus vínculos personales, pues bien es conocido que Silvina Ocampo fue hermana de la fundadora de la revista *Sur*, Victoria Ocampo, esposa del escritor Adolfo Bioy Casares, y amiga del también escritor Jorge Luis Borges,

todo lo cual imprimió un cierto desplazamiento hacia una valoración secundaria por parte de la crítica y del público lector en general.

Teniendo en cuenta los problemas e inquietudes que he encontrado a lo largo de mis aproximaciones y reflexiones en torno a los textos de Silvina Ocampo, la hipótesis que me propongo demostrar en el presente trabajo consiste en que *Inventiones del recuerdo* al hacer uso de los rasgos característicos del poema largo posibilitaría la ampliación de las fronteras inmediatas del texto para extenderlo hacia otros espacios dentro de la obra de la misma Silvina Ocampo; características que no se hallan en otras formas literarias y que solo poseería el poema largo latinoamericano. De este modo, el poema objeto de mi investigación podría estar estableciendo un diálogo transtextual con esos otros textos, y al mismo tiempo revelaría los rasgos esenciales de esta autora; es decir, sus obsesiones y temáticas constantes.

Por medio de esta hipótesis intentaré contestar las siguientes preguntas: ¿a qué responden los juegos genéricos en algunos textos de Silvina Ocampo?, ¿cuál es la relación de esos juegos con *Inventiones del Recuerdo* como poema largo?, ¿cuál es la relación entre este poema largo y los demás textos que componen la obra de Silvina Ocampo?, y ¿de qué manera las transgresiones textuales y los diálogos entre textos reflejan el pensamiento poético singular de Silvina Ocampo?

Para poder desarrollar mi hipótesis de lectura sobre *Inventiones del recuerdo* considero relevante delimitar las características del poema largo como género literario, ya que esta forma será la categoría de lectura que guiará mi análisis. Esta delimitación pretendo abordarla en el primer capítulo de la investigación. Además de esto, es

pertinente contextualizar la obra de Silvina Ocampo en tanto que me permitirá ubicarla dentro de una escena literaria en la que se manifestaría como una obra independiente con una propuesta particular; esto será el objetivo del capítulo segundo. Considerando las dos instancias anteriores podré entrar en el análisis del poema, en éste intentaré evidenciar los elementos que permitirían entender *Invisiones del recuerdo* como poema largo para a partir ellos observar las relaciones que se establecen con otros textos, subrayando las recurrencias y las novedades entre estos, las cuales evidenciarían la práctica de una poética regida por la idea del desbordamiento. Esta idea consiste en que *Invisiones del recuerdo* podría ser comparado con un río que se alimenta de las aguas que le proveen textos externos hasta el punto de no poderlos contener dentro de sus márgenes físicos, incontención que traería como consecuencia el desbordamiento del río.

Asimismo, el objetivo principal del presente trabajo es restituir la obra de esta escritora argentina como una obra individual y singular en la que se manifiesta un pensamiento estético particular, en el que se ofrece su propia voz y que es posible observar en *Invisiones del recuerdo*. Escritura que además precisa ser estudiada independientemente de las poéticas con las que se le ha vinculado.

CAPÍTULO II

EL PROBLEMA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

A. Antecedentes históricos

Durante la década de los setenta la escritora Silvina Ocampo (1903-1993) en un par de entrevistas anunció la publicación de un poema largo titulado *Invenções del recuerdo*. Sin embargo, este poema solo fue publicado en 2006, en un esfuerzo de Ernesto Montequin y los herederos de Silvina Ocampo por rescatar del silencio el texto inédito de la escritora argentina. Además de la publicación póstuma, el proceso de escritura de *Invenções del recuerdo* fue un proceso largo, iniciado por Ocampo en la década del cincuenta y suspendido alrededor de 1987; según la escritora, el texto fue escrito primero en verso pero luego decidió destruirlo y reescribirlo en prosa. Sin embargo, éste último tampoco la satisfizo y lo escribió nuevamente en verso (Pichón 36-37). Este poema largo, largo y problemático, es el objeto de estudio que me propongo explorar ya que es un texto con unas características especiales que permiten vincularlo dentro de la tradición del poema largo latinoamericano; género sobre el que ha reflexionado Octavio Paz y sobre el que en los últimos años la crítica latinoamericana ha manifestado un interés en aumento. De modo que me interesa iniciar mis reflexiones sobre *Invenções del recuerdo* realizando un primer acercamiento hacia el género en el cual se inscribe: el poema largo.

Al abordar algunos estudios sobre el poema largo latinoamericano los críticos - entre ellos María Cecilia Graña, Gabriele Bizzarri, Francesco Fava- se han referido a él como un género literario específico. El problema de los géneros literarios ha sido uno de

los intereses sobre los cuales se ha fijado la teoría literaria desde la antigüedad hasta hoy. Sin embargo, investigar acerca de géneros literarios representa una labor dificultosa, puesto que durante el desarrollo de la teoría de los mismos se han presentado diversas posiciones que replantean y hacen más complejo el problema, generándose así un gran espacio de reflexión sobre éste.

Tales reflexiones, explica Gérard Genette en su ensayo “Géneros, <<tipos>>, modos” de 1977, tienen como punto de partida el libro III de la *República* de Platón (424-348 a. C.). Para el filósofo griego “todo poema es relato (*diégesis*) de sucesos pasados, presentes o por venir” (Genette, “Géneros” 188), y tal relato puede asumir tres formas basadas en el modo de representación, formas que más adelante corresponderán a los géneros poéticos. Estas son: poesía puramente narrativa, poesía mimética o dramática, y poesía mixta o épica. Platón a pesar de conocer la poesía lírica la descarta ya que ésta es poesía no representativa, y dentro de su criterio de división, explica Genette, “la representación de sucesos es aquí la definición misma de la poesía: no hay más poema que el representativo” (“Géneros” 189).

Estas primeras reflexiones luego fueron retomadas en la *Poética* de Aristóteles (384-322 a. C.), en donde nuevamente el criterio de clasificación se fundamenta en la representación, la cual obedece a dos categorías: *según los objetos de la mimesis*, los cuales consisten en acciones humanas, es decir, personas que actúan y pueden ser presentadas como superiores, iguales o inferiores al común de la gente; y *según los modos de la mimesis*, los cuales consisten en dos tipos: un modo narrativo, donde el poeta narra en su propio nombre, y un modo dramático, en el que “los actores representan directamente la acción” (Aguilar e Silva 161). A partir del entrecruzamiento de estas dos

categorías se van a determinar cuatro clases de imitación o lo que conocemos como géneros, ya que las dos categorías por aparte solo designan situaciones de enunciación y no formas o estructuras. Tales clases de imitación son: modo dramático superior, al que corresponde la tragedia; modo narrativo superior, al que pertenece la epopeya; modo dramático inferior del que hace parte la comedia; y modo narrativo inferior al que corresponde la parodia (Genette, “Géneros” 190-91). Como se puede observar, Aristóteles, al igual que Platón, no hace referencia alguna a la poesía lírica y, a diferencia de Platón, no incluye dentro de sus maneras de representación el modo mixto. De tal manera, el sistema de modos de Platón: narrativo, mixto y dramático, queda sustituido por los modos aristotélicos: narrativo y dramático, pareja a la que con el tiempo se le añadirá un modo más para finalmente constituir la división tripartita de los géneros: lírico, épico y dramático que seguirá vigente por mucho tiempo. Esto constituye, en líneas generales, la posición de Platón y Aristóteles.

Hacia finales de la Antigüedad y durante la Edad Media, se siguieron manifestando nuevas propuestas de sistematización de los géneros, todas ellas construidas sobre la base de los sistemas platónico y aristotélico. Sin embargo, esas nuevas propuestas se esforzaron por incluir a la poesía lírica sin modificar las categorías utilizadas por los dos filósofos griegos: narrativo y dramático. Comenta Genette que uno de los primeros intentos por incluir la poesía lírica dentro del sistema de géneros, fue el de Francisco Cascales (1564-1642), quien en *Tablas poéticas* (1617) y *Cartas filológicas* (1634) afirma que lo lírico “presenta como «fábula» no una acción, como lo épico y lo dramático, sino un pensamiento (concepto)” (“Géneros” 203). Diferenciación que le permite a Cascales modificar la idea de fábula como la entiende Aristóteles en la *Poética*,

en donde se comprende como un conjunto de acciones y no como pensamiento lo que los personajes manifiestan al declarar algo. Aunque la propuesta de Cascales no fue aceptada por la dificultad de vincularla al sistema poético fundado en la idea de mimesis, varios teóricos siguieron procurando incluir a la poesía lírica dentro de la poética clásica, entre ellos Charles Batteux (1713-1780).

En su propuesta, Batteux, mantiene la imitación como principio de toda poesía y de todas las artes, incluyendo la poesía lírica. Para incluir a esta última amplía el término “imitación”; es decir, de “imitación de acciones” (que era lo que se entendía por mimesis en Aristóteles) se pasa a “imitación”, de una forma más general. De este modo, Batteux puede afirmar que el principal objetivo de la poesía lírica es la expresión de los sentimientos del poeta, pero tales sentimientos pueden ser simulados o auténticos. Basta entonces “que estos sentimientos *puedan ser fingidos* para que el conjunto del género lírico quede sometido al principio de imitación” (Genette, “Géneros” 208). Imitación entendida como ficción, como la acción de aparentar. Así, el género lírico comienza a formar parte de la tríada de los géneros literarios (lírico, épico, dramático) que seguirá circulando con algunos cambios dentro la teoría literaria del romanticismo alemán.

Dentro de los románticos alemanes que se preocuparon por teorizar acerca de los géneros, vale la pena mencionar a Frédéric Schlegel (1772-1829). En opinión de Genette, Schlegel intenta transgredir la clásica división de los géneros, aunque no deja de mantenerse dentro de la división platónica. Sin embargo, su aporte radica en el cambio de visión sobre los criterios para definir los géneros, es decir, de una visión desde la situación enunciativa pasa a una visión psicológica. Esto le permite proponer un sistema en donde los géneros se conciben del siguiente modo: la forma lírica como forma

subjetiva, la dramática como objetiva, y la épica como subjetiva y objetiva. A su vez, formula una dimensión diacrónica para su sistema, lo que quiere decir que la aparición y desarrollo de los géneros literarios obedece a un orden temporal; dimensión que no estuvo presente en los planteamientos de Platón y Aristóteles ya que para ellos ninguno de los tres modos se presentaba históricamente anterior a otro. A partir de esto, Schlegel asume que históricamente la forma mixta o épica es posterior a las otras dos, pues estas últimas, como formas simples, debieron manifestarse antes para poder producir la forma épica que por ser compleja ofrece cierta ventaja sobre las demás (Genette, “Géneros” 209-10). Sin embargo, la propuesta de Schlegel también fue replanteada; Schelling (1775-1854), por ejemplo, propone al género dramático como género mixto “el arte comienza por la subjetividad lírica, después se eleva hacia la objetividad épica, y culmina finalmente en la síntesis o identificación dramática” (Genette, “Géneros” 211).

La propuesta de Schelling se impondrá durante los siglos XIX y XX, situación que se puede observar en la teoría de los géneros de Víctor Hugo (1802-1885) y en Emil Staiger (1908-1987). Víctor Hugo, desde una posición más antropológica, considera el lirismo como expresión de los tiempos primitivos, lo épico de los tiempos antiguos, y el drama como manifestación de los tiempos modernos (Genette, “Géneros” 212). Staiger, por su parte, hace énfasis en la importancia de basar la teoría de los géneros en la historia. Así, la caracterización de éstos se fundamentará en una noción temporal: lo lírico se relacionará con el recuerdo, es decir, con el pasado; lo épico con la observación que se sitúa en el presente; y lo dramático con la expectativa que implica el futuro. Por lo tanto, “el análisis de los géneros literarios se torna, en última instancia, estudio de la

problemática existencial del hombre” (Aguar e Silva 177); lo que quiere decir que se vincula con la ontología y la antropología.

Adicionalmente, comenta Genette, la clasificación clásica de los géneros en tres categorías básicas “es aún muy elemental, puesto que los géneros vuelven de nuevo al desorden dentro de cada uno de los términos de esta tripartición motivada, o como mucho se organizan –de nuevo, como en Aristóteles- según un nuevo principio de diferenciación, de naturaleza distinta de la que motiva la propia tripartición” (“Géneros” 216-17). Es así como se genera la necesidad de proponer una clasificación más amplia y la forma más frecuente para realizarla es la combinación de los términos de la tríada. Este es el caso de Eduard von Hartmann (1842-1906), quien propone dos tipos de géneros, uno puro: lírico puro, dramático puro, épico puro; y otro mixto compuesto por dos rasgos, uno dominante y otro secundario: lírico-épico, lírico dramático, dramático lírico, dramático épico, épico lírico y épico dramático. De esta manera se ponen en evidencia los estados intermedios entre los géneros puros o sus manifestaciones híbridas.

A lo largo del siglo XX también se presentó un largo debate en torno a los géneros literarios, debates en los que se defendía, gracias a su hibridación, su existencia o desaparición. Antonio García Berrio en “El debate de los géneros como cuestión sintomática de la Teoría de la literatura actual”, ponencia con la que participó en 1993 en las jornadas tituladas “Retos actuales de la Teoría literaria” de la Universidad de Valladolid, comenta la situación que vivió la teoría de los géneros literarios durante el siglo XX. El teórico español identifica dos grandes movimientos: uno al que denomina de “vocación pragmática-histórica” y otro al que llama de “vocación idealista teórica”. El primero de ellos se caracteriza por su interés en lo diverso, afirmando la singularidad

irreductible de la obra individual como una entidad históricamente específica; corriente representada por Fowler y Schaeffer. García Berrio observa como una consecuencia de la posición pragmático-histórica la afirmación de la inexistencia de los géneros que han asumido algunos críticos, entre ellos, menciona el crítico español, Benedetto Croce, afirmación sustentada, por un lado, en la idea de que la obra literaria posee una irrepetible singularidad e independencia estética, y por otro en que los conceptos de género y subgénero al ser difíciles de definir resultan insuficientes e inadaptados para abordar la obra literaria. Estos dos argumentos atribuyen “a las reglas del género una exclusividad performativa de la totalidad textual, como premisa falaz para concluir negando su existencia” (García 46). La otra corriente que se dedica al estudio de los géneros literarios a lo largo del siglo XX, la idealista teórica, se define por afirmar lo “uno” o “subrayar el fundamento concreto universalizable de los fenómenos literarios” (García 44), como por un profundo entendimiento de lo heterogéneo; en otras palabras, por observar en las estructuras de los diversos y distintos fenómenos literarios rasgos constantes pero generales. Lo que significa que para esta corriente la obra manifiesta unas características singulares que solo se pueden percibir en ella, y al mismo tiempo unos elementos comunes, universales, que comparte con otra serie de obras. En esta corriente se pueden inscribir los trabajos de Genette, Todorov y del mismo García Berrio.

Retomando el ensayo de Genette, “Géneros, <<tipos>>, modos”, a lo largo de éste, el teórico francés señala que en el planteamiento de los sistemas de género literario se presenta una serie de confusiones entre los términos *modo* y *género*. En Platón y en Aristóteles, la división se fundamenta en los *modos* de enunciación de los textos, es decir, en categorías principalmente lingüísticas; y dentro de estos modos se presentan los

géneros propiamente dichos. Mientras que en la división romántica y post-romántica las categorías de clasificación ya no dependen de los modos de enunciación sino de los *géneros*, definidos como categorías propias del nivel estético de la obra literaria en el que el elemento temático es superior a los elementos formales o lingüísticos. A partir de esta observación, Genette considerará los géneros lírico, épico y dramático, como *archigéneros*, es decir, un conjunto de géneros mayores que pueden contener y jerarquizar varios géneros. Pero estos archigéneros y géneros no se manifiestan de manera gratuita, por el contrario surgen de la observación: “todas las clases, todos los subgéneros, géneros o súper-géneros son categorías empíricas, establecidas por la observación del legado histórico, en última instancia –como hemos visto en Aristóteles o en Frye- por extrapolación, partiendo de este supuesto” (Genette, “Géneros” 229).

En otras palabras, Genette propone entender los géneros como un sistema en el que estos se relacionan mutuamente, ya sea por contener a otros géneros o por combinar rasgos entre ellos. Este sistema, se fundamenta en categorías estéticas: temática y forma de la obra literaria, aunque también puede entremezclarse con los modos. Y a su vez, es un sistema en constante movimiento y transformación, pues obedece al transcurrir histórico de la literatura, y los fenómenos culturales que pueden afectar ese transcurrir.

Entender los géneros como un sistema sujeto a un proceso histórico, es una posición que también ha sido asumida por otros teóricos durante el siglo XX, como Tzvetan Todorov. Según este crítico, el origen de los géneros se halla en uno o varios géneros antiguos, géneros que se invierten, se desplazan o se combinan para producir uno nuevo (“El origen” 34). Tales transformaciones dentro del sistema de géneros se explican porque los géneros de alguna manera actúan como instituciones, cada época tiene su

particular sistema de géneros y éste responde a la ideología que impera durante tal período, y “como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen” (Todorov, “El origen” 38). Esto se debe a que Todorov entiende los géneros como un discurso o como un acto del lenguaje que está enmarcado por un contexto de enunciación, es decir, por un locutor, un destinatario, un tiempo, un lugar y un discurso preexistente que continúa. Como discurso, el objetivo del estudio de los géneros sería el establecimiento de ciertas propiedades que lo caracterizan, “un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas” (Todorov, “El origen” 36). Codificación dada siempre al nivel de las generalidades del conjunto que se pretende describir.

Así, para Todorov, los géneros literarios serían la agrupación de un conjunto de textos bajo unos rasgos constantes que dan cuenta de la generalidad y no de lo particular de esos textos, agrupación que responde a un momento histórico concreto. Además de esto, según el crítico, los géneros literarios se pueden dividir en dos tipos, estos son: los géneros históricos que son resultado de la observación de la realidad literaria o, mejor, de la comparación de los textos literarios a través de la historia; y los géneros teóricos que provienen de la deducción de naturaleza teórica o de una hipótesis. Dentro de estos últimos es posible identificar otros dos tipos: géneros elementales, caracterizados por la ausencia o presencia de un único rasgo; y los géneros complejos, los cuales se definen por la presencia de varios rasgos. Dentro de estos últimos se cuenta con los géneros históricos (Todorov, *Introducción* 15).

De este modo, entender el poema largo como género literario, siguiendo a Todorov y a Genette, implica asumir que posee una historia de formación, es decir, que

se relaciona con otros géneros que lo precedieron cuyas transformaciones a lo largo del tiempo permitieron la constitución del nuevo género. Describiendo a grandes rasgos el proceso de gestación del poema largo, éste es producto de una serie de cambios evolutivos sufridos por el poema épico de la antigüedad. El poema épico en principio tenía por objetivo principal el contar y cantar las hazañas de un héroe desde una perspectiva objetiva, en donde no participaba la figura del poeta. Con la entrada a la Edad Media, el poema épico sufre una serie de cambios y uno de ellos es la inclusión de la imagen del poeta como héroe del poema. Luego, el Barroco y el Renacimiento alimentan al poema épico con el uso de la ironía para dar espacio a la ficción en él. Y más adelante, con el Romanticismo se presentan los cambios más relevantes en la constitución del poema largo, estos son la introducción del poeta y de la poesía como temas del poema, rasgos que alejan al poema de gran extensión de su forma original, la épica. Y finalmente, con el Simbolismo, el poema largo se aproxima a la forma con la que se le reconoce hoy al mantener los temas del Romanticismo e implementar la estética de la fragmentación. Sobre este proceso evolutivo se volverá con más detalle más adelante.

Por otro lado, para entender el poema largo como género literario, dicho género debe responder a un período concreto, en este caso a la modernidad. Si se entiende modernidad como período histórico, éste resulta difícil limitar temporal y conceptualmente, pues su surgimiento no se debe a un único origen sino a una serie de rupturas en diferentes niveles dadas en distintos momentos. La modernidad representa un cambio a nivel económico, político, social y cultural; sin embargo, la transformación realizada en cada uno de estos no se presenta de manera simultánea sino más bien en distintos momentos, aunque esas rupturas terminan convergiendo durante el siglo XIX

para consolidar, finalmente, en un mismo período esos distintos cambios que se habían estado presentando (Santiáñez 17). Al consolidarse como tal, explica Nil Santiáñez, la modernidad manifiesta unos rasgos específicos: economía capitalista, primacía del principio de racionalidad, tendencia a los sistemas políticos democráticos, liberalismo estético e ideológico, secularización de la vida, flexibilidad de las ciencias, aparición y multiplicación de la subjetividad, y tendencia a la globalización (Santiáñez 14). Además de estos rasgos, uno de los más distintivos será el afán de cambio y ruptura constante, asociado con la búsqueda de lo nuevo por lo nuevo. Como consecuencia de tales cambios, analiza Saúl Yurkievich, se implantan nuevos modos de conducta fundamentados precisamente en el individualismo racionalista, en el pragmatismo y el mercantilismo (“Moderno” 17).

Adicionalmente a los cambios mencionados se presenta una separación entre el desarrollo social y el desarrollo cultural, por lo que el arte se convierte en una propiedad privada y parte del espacio íntimo del sujeto, haciendo, a su vez, que el arte y la literatura se carguen de una profunda subjetividad. Ante esta situación, señala Yurkievich, “el arte no consigue ya representar al hombre en su mundo concebidos ambos como totalidad armónica” (“Moderno” 18). Lo anterior convierte al artista en individuo absoluto, pues ya queda exonerado de toda normativa, de toda autoridad; sin embargo, esto mismo lo ubica en un espacio ambiguo en el que su conciencia se divide entre la realidad externa y su interioridad. A causa de este desajuste, la literatura y el poeta moderno se lanzan, por un lado, a explorar todo aquello que el pensamiento positivista no tiene en consideración, es decir, lo incierto y lo fronterizo; y por otro lado, el artista moderno se dedica a la reflexión sobre sí mismo.

Por otra parte, regresando al problema del género literario, éste al pertenecer a un período histórico concreto y a determinados contextos culturales expone unas características especiales que agrupan a un conjunto de textos que las manifiestan, características que responden precisamente a los problemas que plantea el período histórico y las culturas en el que se producen tales textos. El poema largo al estar inserto dentro de la modernidad expone ciertos rasgos asociados con ésta última, tales como la fragmentación de la unidad, sea esta textual o relacionada con el yo lírico; la hibridación genérica, que en este caso se asocia con el movimiento entre cantar y contar o entre la narrativa y la poesía, aunque dicha hibridación es consecuencia de un proceso evolutivo; la experimentación con nuevas formas; y la revitalización de nuevos discursos.

Asimismo, el género literario también se ofrece como modelo de lectura y de escritura, en cuanto al primero le ofrece al lector un “horizonte de expectativas”: “conjunto de reglas preexistentes que orienta su comprensión y le permite una recepción apreciativa” (Todorov, “Géneros literarios” 179), y al escritor un “modelo de escritura” para seguir o para transgredir. Esta idea se puede relacionar con el concepto de “generacidad” propuesto por Jean-Marie Schaeffer, quien lo entiende como una categoría de “productividad textual”, en la que un texto tiene la capacidad de producir otra serie de textos gracias a las relaciones hipertextuales que se establecen entre ellos; no se trata de textos que se manifiestan en otros textos como modelos de repetición sino como motivos de re-escritura (Schaeffer 155-79).

B. El poema largo como género literario

En América Latina el primer crítico en estudiar el poema largo es el mexicano Octavio Paz (1914-1998), quien se aproxima a este género de tres maneras: teorizándolo

en su ensayo de 1976 “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”, realizando estudios críticos sobre poemas largos latinoamericanos como el análisis de *Muerte sin fin* de José Gorostiza (1939), y a través de la creación: “Piedra de sol” (1957), “Blanco” (1966), “Nocturno de San Idelfonso” (1970), “Pasado de Claro” (1974), “Carta de creencia” (1987) y “Respuesta y reconciliaciones” (1996). Paz, en “Contar y cantar”, realiza una descripción acerca de la formación histórica del poema largo como género literario, descripción que va en sintonía con la visión histórica de Todorov sobre los géneros. Paz observa que el origen del poema largo se encuentra en los poemas de gran extensión de la Antigüedad grecorromana (VIII a. C. al V d. C.), específicamente en el poema épico. Como ejemplo de éste tenemos *La Ilíada* de Homero (VIII a. C.), poema en donde se reúnen canto y cuento, ya que para cantar la cólera de Aquiles es necesario narrar sus hazañas, para expresar el sentimiento del héroe griego, éste necesita ser explicado y esto se realiza mediante la narración de los eventos que produjeron tal cólera. Además de cantar y contar las proezas de héroes y dioses, el poema épico de la Antigüedad se caracteriza por su objetividad y por la ausencia de participación del autor en la historia que se cuenta (Paz 14). Sin embargo, con el paso a la poesía cristiana éste último aspecto cambia.

Durante la Edad Media (s. V al XV), con la poesía cristiana se presenta un nuevo elemento que transformará a la épica clásica. Tal elemento es la presencia del poeta como héroe del poema. Lo que quiere decir que de la impersonalidad de la épica antigua se pasa a la participación del poeta dentro del poema. Lo anterior se evidencia en la *Divina comedia* de Dante Alighieri (1265-1321), donde se cuenta el viaje de un hombre al otro mundo, un hombre que ya no es un héroe semi-divino como Aquiles o Hércules sino un

pecador, el mismo Dante. Pero además de esto, el poema de gran extensión de este período se va a caracterizar también por la presencia de la alegoría. Paz explica que mientras, por ejemplo, en la epopeya de Gilgamesh cuando éste se encamina al país de los inmortales, el viaje se presenta como un evento real, en la *Divina comedia* la travesía de Dante por el infierno, el purgatorio y el cielo es “una triple alegoría: de la historia de Israel, que es la cifra de la del género humano; de la historia de los Evangelios, que es la historia de la redención de los hombres; y de la historia de Dante, que es una alegoría de la de todos los pecadores... Alegoría de la historia de la salvación por el amor: el cristianismo” (Paz 15).

Lo anterior es posible, según Erich Auerbach, porque la *Divina comedia* presenta simultáneamente varios órdenes: el físico-cosmológico, el ético y el histórico-político; órdenes presentes en un texto que pretende imitar la realidad, lo que hace posible que se incluyan diversos niveles, es decir, el pasado y el presente, lo sublime y lo vulgar, la historia y la leyenda, entre otros (Auerbach 180). No obstante, la realidad que Dante intenta imitar en el poema obedece a un realismo especial, esto es el “realismo figural” que predominó durante la Edad Media y que influyó de manera significativa en el pensamiento de Dante. Dicho realismo consiste en llevar la historicidad terrenal al más allá, y esto es posible gracias al movimiento entre “figura” y “consumación”. La figura, explica Auerbach, representa un rasgo de los sujetos o los eventos terrenales, y dicho rasgo solo se consume en el orden divino o en el más allá que es el lugar donde la verdadera realidad toma su forma. El filósofo alemán ejemplifica esto con la presencia de Catón de Útica en la *Divina comedia*, quién cumple una función sencilla dentro del orden terrenal: proteger la libertad política-terrenal, pero que se consume en el más allá,

en este caso en la entrada del purgatorio, como protector de la libertad eterna de los elegidos (187). Es así como los acontecimientos históricos del más acá tienen una resonancia mayor en el más allá, en el poema el orden divino tiene la facultad de presentar el desarrollo histórico en un estado atemporal.

Sin embargo, la importancia de la alegoría inicia un camino de descenso con la llegada del Renacimiento (XV-XVII). Durante este período se cultiva la épica burlesca italiana entre cuyos principales exponentes se encuentran Boiardo (1440-1494) y Ariosto (1474-1533). Este tipo de épica se aleja de la alegoría e inicia el camino que conduce hacia Cervantes y la “nueva novela”. Ésta última tiene como principio operacional la ironía, principio contrario al del poema alegórico, ya que la alegoría, trasluce la relación entre el mundo de aquí y el de allá, mientras que la ironía enfatiza la distancia entre lo real y lo imaginario. Lo anterior se puede observar en el poema de Ariosto *Orlando furioso*, en el cual los eventos y los personajes presentes son antes que nada ficciones (Paz 18-19).

A pesar de las distintas transformaciones que fueron sufriendo los poemas de gran extensión a través del tiempo, el período en el que mayores cambios se presentaron para este tipo de poemas fue durante el Romanticismo (XIX). El período romántico modificó de manera significativa el poema épico tanto en su forma como en su temática. Uno de los cambios principales que realizó fue la introducción de dos temas, uno de ellos fue la poesía misma o, como dice Octavio Paz, “el cuento del canto fue el canto mismo”, y el otro fue el “yo” del poeta como asunto, ofreciéndole así un elemento subjetivo al poema. Esto último se puede advertir en el *Don Juan* de Byron (1788-1824), cuyo tema principal no es la historia del libertino sevillano, pues Don Juan es una “máscara simbólica” del

mismo Byron, quien a su vez representa al poeta rebelde y libre. La figura de Don Juan no actúa como alegoría sino como símbolo o arquetipo del poeta. Asimismo, otra obra del período romántico donde también se puede observar al poeta y a la poesía misma como temas del poema es *El preludio* de Wordsworth (1770-1850), en donde se relata la historia de la formación del poeta y la imaginación poética a la vez (Paz 25-27).

El Simbolismo (finales del s. XIX) por su lado, también aportó tres elementos relevantes a la formación del género del poema largo. Por un lado retomó los dos temas de la poesía romántica: la poesía del poeta y la poesía de la poesía, y entre estos dos propuso un diálogo entre la ironía y la analogía o entre la “conciencia del tiempo y la visión de la correspondencia universal” (Paz 27). Por otro lado, le adjudica al poema extenso la poética del poema breve, esto quiere decir que evita las explicaciones para dar paso a las insinuaciones. Así el desarrollo del poema extenso ya no depende de la continuidad lineal, sino de la fragmentación y los silencios presentes en tales fracturas. Finalmente, se recurre y se da importancia al uso de la metáfora y el símbolo, los cuales apoyan la construcción fragmentada del poema para, de esa manera, evitar las descripciones y la narración (Paz 27). Dentro de este período, Paz resalta dos poemas que han marcado de manera decisiva la poesía del siglo XX, estos son *Un tiro de dados* (1897) de Mallarmé (1842-1898), el cual trata sobre la escritura del poema, en palabras de Paz, “el poema del poema” (28); y “Canto a mí mismo” de Whitman (1819-1892), poema en el que el poeta es el tema principal, y en el que ese yo se expande: “El poeta canta a un yo que es un tú y un él y un nosotros. Es uno entre tantos y es un ser único: un peatón y un cosmos” (Paz 29). Con estos dos poemas largos, dice Paz, termina una primera modernidad a la que pertenecen el Romanticismo y el Simbolismo, y se inicia

una nueva heredera de estos dos, fundadora en gran medida del poema largo latinoamericano.

Recapitulando lo observado hasta ahora, la formación del poema largo responde a todo un proceso evolutivo protagonizado por la épica, en el que ésta entra a dialogar con varias formas al mismo tiempo intercambiando rasgos. Se parte de la épica clásica que cuenta y canta las hazañas de un héroe desde una perspectiva objetiva, prescindiendo de la presencia del poeta dentro del poema. Este tipo de épica, durante la Edad Media, sufrirá un cambio con la introducción de la alegoría y la figura del poeta como héroe del poema. Luego, durante el Renacimiento y el Barroco, la atención sobre la alegoría en el poema épico disminuirá para dar paso a la ironía y la ficción. Con la llegada del Romanticismo se darán los cambios más importantes que comenzarán a darle una forma más clara al poema largo como género, estos cambios son la introducción del poeta y de la poesía como temas de la misma poesía. Y finalmente, con el Simbolismo, que retoma los temas del Romanticismo y que además inserta la estética de la fragmentación en los poemas de gran extensión, se manifestarán los primeros textos que se pueden considerar como parte del poema largo como un género concreto; estos textos son *Un tiro de dados* y “Canto a mí mismo”, los cuales influirán de manera decisiva en la producción poética del siglo XX.

Lo relevante de este tópico es que además de describir los rasgos importantes del poema largo y su formación como género, Octavio Paz en el ensayo ya citado, “Contar y Cantar”, comenta que ni la épica renacentista ni la barroca ejercieron algún tipo de influencia significativa en los poetas modernos, a pesar de haber sido leídos con fervor por los románticos. Esto se podría deber, explica Paz, a que con el Renacimiento y el

Barroco finaliza la tradición del humanismo grecolatino, “mientras que la Edad Moderna ha sido la de la quiebra de esos cánones estéticos” (19). Esta situación llama la atención, ya que en el caso de Latinoamérica el poema extenso comienza su recorrido con un poema barroco, éste es *Primero sueño* (1692) de sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). Sin embargo, para Paz, este poema de sor Juana es un texto especial, es un poema gongorino que al mismo tiempo niega esta estética al ofrecer una visión del mundo y del espíritu humano, y al configurarse como un acto de conocimiento (Paz 24).

Primero sueño, tanto para Octavio Paz como para María Cecilia Graña y Horacio Costa, es el primer poema largo latinoamericano en manifestar las características esenciales del género: “es un verdadero poema extenso, con un principio, un desarrollo complejo y un fin súbito, inesperado” (Paz 24). Y la influencia de éste en la construcción y afianzamiento del género en América Latina es innegable. A pesar de su importancia, después de la aparición de *Primero sueño*, este género sólo fue retomado nuevamente en los inicios del siglo XX por el chileno Vicente Huidobro (1893-1948) con *Altazor* (1931), para luego comenzar a ser constantemente frecuentado por la generación mexicana de “Contemporáneos” durante la década del veinte, para finalmente construir después un corpus consistente (Graña, “Aproximación” 192). *Primero sueño* de cierto modo se puede considerar como el poema fundacional de la tradición del poema largo latinoamericano en la medida en que ejerció una influencia significativa sobre algunos poetas del siglo XX, y por sus rasgos puede establecer diálogo con otros poemas extensos de la modernidad como *Un tiro de dados* de Mallarmé.

El poema de sor Juana se configura como punto de origen de dos poemas largos importantes dentro del canon de este género en América Latina, estos son *Muerte sin fin*

de José Gorostiza (1901-1973) y *Piedra de sol* (1957) de Octavio Paz (1914-1998), escritores del grupo “Contemporáneos”. El primero reivindica el barroco a través de la sintaxis, *Muerte sin fin* se caracteriza por el predominio de construcciones sintácticas oracionales subordinadas, extensas y complejas que dificultan, según Beatriz Garza, la comprensión del poema, las cuales contrastan con la claridad de las imágenes que ofrece, lo que permite por un lado que se genere al interior del poema una serie de tensiones y paradojas (1141-42), y por otro un equilibrio en la estructura. También el poema de Gorostiza procura emprender un viaje espiritual al acercarse a la realidad desde una posición científica y escatológica; y en esa aproximación trata también de ser un poema sobre el conocimiento. Y el segundo, *Piedra de sol*, por el objeto seleccionado para su estructura, el calendario azteca, estructura circular que permite que el poema actúe como un objeto concreto, como un calendario que mide un tiempo distinto. Tal estructura y la resonancia semántica del calendario azteca, permiten que el poema de Paz se aproxime al sueño de sor Juana (Costa 217-20).

Sin embargo, el poema largo no solamente ha sido frecuentado en la América de habla hispana sino también en la lusófona. Costa señala en la literatura del Brasil un precedente también del período barroco: *Os lusíadas* (1578) de Luís Camões (1524-1580), cuya influencia puede apreciarse en *Invenção de Orfeu* (1952) de Jorge de Lima (1895-1953), por medio de la división del poema en diez cantos que remiten al poema de Camões. Además de éste, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) también hace referencia a *Os lusíadas* en “A máquina do mundo” (1951), éste se basa en el “Canto X” del poema del escritor barroco, en donde se ofrece una visión del mundo que Andrade refuta en su texto. Y adicionalmente, Haroldo de Campos (1929-2003) en *A máquina do*

mundo repensada (2000) igualmente alude a *Os luísadas* a través de la forma del poema que sugiere *La divina comedia*, texto que Camões tuvo presente para estructurar el suyo; y por otro lado, por medio de imágenes intertextuales se refiere a “A máquina do mundo” y a *Os luísadas* (Costa 220-24).

En suma, se puede apreciar que dentro de la tradición latinoamericana el poema largo también establece una serie de diálogos con otros textos, y esto se debe en gran medida a que los rasgos del mismo género permiten la recuperación de tradiciones poéticas, lingüísticas y culturales; recuperación que no era posible realizar, en cierto modo, por el espacio limitado y compacto del poema moderno (Costa 224). Este diálogo también se puede entender como parte de la “generacidad” del poema largo, de la capacidad productiva de estos textos, capacidad que se puede observar en la resonancia que tienen *Primero sueño* y *Os lusíadas* en otros poemas extensos de la modernidad. Sin embargo, para hablar sobre “generacidad” y “productividad textual” es necesario identificar los rasgos de similitud que manifiestan una serie de textos; es decir, identificar los rasgos que componen el género poema largo.

Como había mencionado anteriormente, Octavio Paz, en su ensayo “Contar y cantar”, no solo se refiere a la formación del poema largo sino también a las características que lo definen. Paz no pretende entender el género por su extensión, es decir número de versos, sino por los rasgos que producen tal prolongación, ya que los adjetivos “largo” o “extenso” son conceptos relativos, lo que quiere decir que varían de acuerdo al momento histórico y a la cultura desde donde se quiera definirlos; por lo que la extensión material o el número de versos para el poeta mexicano no es un criterio certero para definir el género (11-12). Sin embargo, según María Cecilia Graña,

investigadora que ha ampliado y problematizado el trabajo de Paz sobre el poema extenso, y al mismo tiempo ha fomentado un renovado interés sobre éste desde las particularidades que ofrece el género en América Latina, la longitud desde el punto de vista material tiene cierta relevancia en la caracterización del género, ya que la extensión desde lo espacial diferencia al poema largo de una poesía; y desde lo temporal implica para el lector un mayor tiempo de lectura, como para el escritor una larga elaboración escrituaria (“Aproximación” 194).

Octavio Paz y María Cecilia Graña concuerdan en que la extensión del poema largo posibilita que, en éste, principio y fin sean claramente identificables, al contrario del poema corto donde principio y fin tienden a confundirse. La clara diferenciación de las partes permite que en el poema largo se presente un desarrollo y que las partes puedan tener una existencia autónoma pero sin dejar de pertenecer al texto como unidad. Esto significa que lo distintivo del género es la extensión entendida no como número de versos sino como producto de un desarrollo en donde las partes constituyen un todo sin que cada una de ellas deje de tener vida propia de manera independiente.

Identificar dentro del desarrollo del poema largo un inicio y un final, partes distintas pero inseparables, hace que la unidad del texto esté marcada por la variedad sin que esta última establezca una ruptura con la primera; de ahí que sea posible que dentro del poema largo se presente una “doble exigencia, que está en relación estrecha con la regla de la variedad dentro de la unidad [...]”. Lo que llamamos desarrollo no es sino la alianza entre sorpresa y recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad” (Paz 12-13). Exigencia que Graña denomina como “tensión”, movimiento entre dos contrarios que empuja el desarrollo del poema ampliándolo temporal y espacialmente. Por lo tanto,

para que en el poema largo se manifieste la tensión se necesitan de dos contrarios: la recurrencia y la ruptura. Para Paz la recurrencia es “un principio cardinal” del poema extenso y se presenta a través del uso constante del metro, la rima, las figuras retóricas, las frases y los motivos; la recurrencia es lo que permite la continuidad del poema. Y al otro lado, para poder producir la fuerza tensora del poema, se encuentra la sorpresa o la ruptura que se manifiesta en los cambios o inversiones inesperadas dentro de la estructura o los temas, dentro de los elementos constantes que producen la continuidad.

Asimismo, la tensión que se da en el poema largo también tiene que ver con el cantar y el contar, los dos rasgos fundamentales que para Paz caracterizan el poema largo y que Graña interpreta como el movimiento entre lo lírico y lo épico presentes en este género. Graña asevera que para Paz contar y cantar “sugiere las dos columnas del canon del poema extenso en la modernidad: recuperar la diégesis de la épica (el cuento) por medio de la exaltación emocional de la lírica (el canto)” (“Introducción” 16). Y el movimiento entre estos dos espacios da lugar a que se ceda ante el solipsismo de la lírica para realizar un movimiento hacia al exterior, es decir, para que lo íntimo se narratice y pueda ser exteriorizado. Además, lo anterior hace que el sujeto lírico se constituya como figura central del poema largo, por lo menos en la tradición latinoamericana, ya que “el desarrollo diegético se transforma en un canto con el que el *yo*, como un *alter ego* del autor, puede recordar diversos momentos de la historia de su autobiografía a medida que escribe; o repasar/repetir los de su obra poética” (Graña, “Aproximación” 210). El *yo* lírico se permite deambular por las palabras durante el desarrollo del poema para desplegar su pensamiento o para “reflexionar poéticamente”, lo cual puede “transformar en mito el mismo canto, haciendo del texto una copa de agua en la que se descubre y

refleja el yo” (Graña, “Introducción” 11). En otras palabras, la relación entre el contar, entendido como explicación donde hay una continuidad, y el subjetivismo del canto, ubicado en el presente perpetuo del mito, abre la posibilidad de que el yo lírico pueda revelarse, observarse y reflexionar sobre sí mismo en el transcurso del poema extenso.

La clara división del poema largo en varias partes y la relevante participación del sujeto lírico dentro de éste, hacen que cada uno de los fragmentos del poema puedan ser observados como “nudos espacio-temporales visitados, abandonados o reversionados por el yo lírico” (Graña, “Introducción” 13). Por lo que es posible pensar en cada una de las partes como una serie de momentos intensos que al interactuar entre ellos dilatan y expanden esa intensidad dándole continuidad al poema. Cada uno de esos momentos intensos se ofrecen como elementos variables y diversos que alcanzan la unidad gracias a las relaciones orgánicas establecidas entre las partes. En este sentido, el poema largo puede ser entendido como un ser vivo estructurado por una serie de órganos, cada uno de ellos encargados de una función distinta pero necesaria para la sobrevivencia de ese ser.

Por otro lado, gracias a las tensiones manifiestas en el poema largo, el desarrollo de éste se presenta de una manera temporal y espacialmente amplia, y esta expansión puede significar a la vez “la posibilidad de una ampliación del propio horizonte poético, cultural e ideológico” (Graña, “Aproximación” 195). Lo que quiere decir que el poema largo, gracias a su extensión, tiene la opción de hacer referencias a otras culturas y de incluir no solo al discurso poético, sino también al histórico, al político y al científico. Esto, dice Graña, diversifica “las perspectivas, las voces, los contextos emotivos, aunque aparentemente se enfrente a una idea canónica de unidad” (“Aproximación” 196), para revelar estructuras que motiven al lector para que explore esos textos escondidos dentro

del poema. Así, el poema largo se configura como palimpsesto que le sirve al poeta para preguntarse sobre “¿cómo fue el ayer aquí?”, “¿qué queda del ayer en el hoy?” o para rescatar una identidad que se ha diluido (Graña, “Entra la piedra y el agua” 80-95).

Para concluir, vemos que el poema largo como género se caracteriza por una extensión material mayor a la de una poesía, sin embargo no es la extensión material lo que lo diferencia sino los mecanismos que producen tal extensión. La longitud de este tipo de textos se debe a que en ellos se presenta la doble exigencia de la máxima variedad dentro de la unidad, esto gracias a que en el poema largo las partes, principio y fin, son identificables al mismo tiempo que poseen una vida propia de manera independiente sin dejar de pertenecer a la unidad que las contiene. Lo que quiere decir que en el poema largo se presenta un movimiento entre opuestos denominado “tensiones”, y una de las principales fuerzas tensoras es la relación entre continuidad y ruptura, fuerza a la que se debe el desarrollo del poema. Además de esto, otra de las fuerzas tensoras de relevancia es la que se da entre el cantar y el contar, entre la diégesis de la épica y la subjetividad de la lírica, movimiento que permite que el sujeto lírico se configure como centro del poema extenso. El sujeto lírico transitará a lo largo del poema retomando aspectos de su vida o de su poética, haciendo del texto un espacio de reflexión. Este carácter meditativo del yo lírico da paso para que en el poema extenso entren a participar diversidad de textos y discursos configurándose como un palimpsesto que invita a que el lector participe de él descifrándolo.

CAPÍTULO III

EL ESPACIO CONTEXTUAL O LAS TENSIONES EXTERIORES

A. Entre la narrativa fantástica y la poesía neorromántica

Basándonos en la versión publicada en 2006 de *Invenciones del recuerdo*, compuesta por alrededor de 4427 versos, se manifiestan los dos modos que Silvina Ocampo más cultivó en su carrera literaria: la narrativa y la poesía, respondiendo así a la tensión esencial del poema extenso: el contar y el cantar. La escritora en este poema largo nos ofrece la narración de los recuerdos de infancia de una niña, una historia contada desde la mirada de un narrador que quiere ser extradiegético pero que de un modo u otro termina involucrándose de manera íntima con esos recuerdos. La tensión entre narrar y contar en *Invenciones del recuerdo*, en parte, parece obedecer a la actitud de la misma escritora frente a su obra. En una entrevista a Noemí Ulla, Silvina Ocampo afirmó lo siguiente: “Escribo más naturalmente prosa que poesía. Me gusta más. La poesía es como una especie de regalo que viene de repente” (Ctd. en Ulla *A dos voces* 20). Y ese regalo tiene un carácter más íntimo para Silvina Ocampo, quien también le comentó a Ulla que “La poesía es mucho más íntima que algo escrito en prosa. Te podría salir un poema por casualidad al principio, pero hay que trabajar mucho. La prosa es distinta” (*Encuentros* 70). Para la autora argentina escribir poesía representó una labor más personal y más dificultosa, a diferencia de la narrativa, la cual parece habersele dado con mayor facilidad. Sin embargo, no por ello dejó de ser rigurosa a la hora de elaborar sus textos. En este sentido, no es una situación fortuita que tanto la narrativa como la poesía se manifiesten en *Invenciones del recuerdo*. El movimiento entre estos dos espacios responde por una parte a la actitud de la autora frente a su obra y por otra al contexto al

que pertenece. De manera que es relevante que nos detengamos en el contexto literario en donde se enmarca la obra de Silvina Ocampo, esto es el desarrollo de la narrativa fantástica y el de la poesía durante la primera parte del siglo XX en Argentina para observar cuáles son esas tensiones exteriores que afectaron el desarrollo de su obra.

1. La tradición de la literatura fantástica argentina

Uno de los aspectos en los que se ha detenido la crítica literaria al analizar la obra narrativa de Silvina Ocampo es en el elemento de lo fantástico. Aunque no toda su obra narrativa se puede clasificar dentro de este género literario, la influencia ejercida por él en sus narraciones es innegable. Éste se desarrolla en Silvina Ocampo de una manera particular pues le brinda elementos y temas especiales para abordar como la metamorfosis, el otro o el doble, la crueldad, el problema del sueño y la realidad, entre otros. Sin embargo, no se presenta en ella a la manera de los relatos fantásticos de la literatura europea del siglo XIX, en la que una realidad que el lector reconoce como familiar es asaltada por un elemento sobrenatural cuya función es la de despertar la incertidumbre en el lector. Más bien lo fantástico ocampiano se manifiesta en la realidad más cotidiana posible. Lo anterior responde a todo un proceso de asentamiento y evolución de la literatura fantástica en el Cono Sur, proceso del cual Silvina Ocampo es heredera y partícipe.

No obstante, definir este género presenta una serie de dificultades por ser “evanescente y escurridizo” (Suárez 71). Comúnmente se identifica como literatura fantástica a toda narración que contenga o que describa un evento de tipo sobrenatural, maravilloso o extraordinario. Por ejemplo, el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua define “fantástico” como “quimérico, fingido, que no tiene realidad y

consiste solo en la imaginación”, y como “pertenciente o relativo a la fantasía” (RAE). Sin embargo, estas aproximaciones resultan vagas para poder entenderlo ya que se corre el riesgo de confundirlo con otro tipo de narraciones como los relatos maravillosos, las leyendas, los cuentos de hadas o las narraciones folclóricas. A causa de estas posibles confusiones se ha generado cierto interés por definirlo, interés que se viene manifestando desde el siglo XIX, pero que a partir de la segunda mitad del siglo XX se problematiza con otra mirada, ésta corresponde a la de las escuelas literarias modernas (Roas 7). De entre estos análisis, uno de los más destacados es la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, publicada en 1970. Para este crítico, lo fantástico se ubica en el tiempo de la incertidumbre cuando lo real y lo imaginario entran en contacto en un mismo espacio, “es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, *Introducción* 24). A partir de esta definición, Todorov identifica tres condiciones para que un texto pueda ser considerado como parte del género fantástico:

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 natural y 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”. (*Introducción* 30)

Para Todorov, en los textos pertenecientes al género fantástico se debe presentar un mundo reconocible como natural y “real” por parte del lector, que es desafiado por la intromisión de un evento sobrenatural, es decir, se manifiesta un juego de opuestos en el que se produce una ruptura. El quiebre de esa realidad “real” debe producir vacilación en

el lector a la hora de explicar la naturaleza de la disyunción. En este sentido, el papel del lector es fundamental, el texto debe buscar producir el extrañamiento en él y esto se realiza a través de técnicas realistas, ya que el relato fantástico “se ambienta en realidades lo más cotidianas posibles” (Suárez 75), en ambientes que el lector considere reales y cercanos a él.

Dos años después de la aparición de la *Introducción a la literatura fantástica*, Ana María Barrenechea publica “Ensayo sobre una tipología de la literatura fantástica”, análisis en el que reformula la definición sobre género fantástico ofrecida por Todorov. Tal reformulación la realiza pensando en los problemas que la literatura fantástica latinoamericana le ofrece al género. Para Barrenechea lo fantástico ya no va a estar definido por la vacilación del lector acerca de la naturaleza del evento que quiebra la realidad “real” o cotidiana, sino más bien por los problemas que representan la convivencia de hechos reales e irreales en el texto. “La literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ellas las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (Barrenechea, “Ensayo” 393). Pero, a pesar de esta gran diferencia, Barrenechea concuerda con Todorov en que la literatura fantástica necesita valerse del arte representativo, de las técnicas realistas, para poder contrastar los hechos reales y los irreales. Mientras se mantenga el contraste de estos dos hechos el texto seguirá siendo fantástico, sin importar que el lector llegue a una explicación sobre la naturaleza del hecho irreal. Entender de esta manera la literatura fantástica le sirve a Barrenechea para identificar otras formas de este tipo de literatura,

como por ejemplo la poesía, la cual en la definición de Todorov no podía llegar a configurarse como texto fantástico. Y como muestra de poesía fantástica la crítica argentina menciona dos poemas de Jorge Luis Borges (1899-1986): “El Golem” y “La noche cíclica”, pertenecientes a *El otro, el mismo* (1964).

Al eliminar la exigencia sobre la explicación de la vacilación, Ana María Barrenechea puede destacar como propio de la literatura fantástica la subversión del orden racional; subversión que se puede manifestar de tres formas. En la primera de ellas todo lo que se narra entra a formar parte del orden de lo natural, es el caso de “El jardín de los senderos que se bifurcan”, de Borges. En el segundo modo de subversión, todo lo narrado entra a ser parte del orden de lo no-natural como en “El viaje a la semilla” de Alejo Carpentier (1904-1980). Y en el tercer tipo se presenta una mezcla entre el orden natural y el no-natural, y como ejemplo de este se menciona la novela de Adolfo Bioy Casares (1914-1999), *La invención de Morel* (Barrenechea, “Ensayo” 396-97).

Adicionalmente, otra observación que hace Barrenechea en su ensayo sobre la propuesta de Todorov, es que ésta solo podría ser aplicada a un período histórico concreto: la literatura fantástica del siglo XIX, la cual Barrenechea nombra como “literatura fantástica pura” (“Ensayo” 395); y no es gratuito que la nombre de esta manera. La literatura fantástica se origina a mediados del siglo XVIII gracias al desarrollo de la novela gótica inglesa, iniciada con el texto de Horace Walpole (1717-1797), *El castillo de Otranto* (1764). Vale la pena mencionar que antes de la llegada de la Ilustración lo verosímil incluía tanto a la naturaleza como el mundo sobrenatural, los cuales se manifestaban de manera coherente gracias a la función que desempeñaba la religión en aquella época. Pero con la Ilustración la situación cambia, el hombre deja de

creer en la existencia objetiva de los fenómenos sobrenaturales, pues “la razón excluyó todo lo desconocido, provocando el descrédito de la religión y el rechazo de la superstición como medios para explicar e interpretar la realidad” (Roas 21).

Luego, con la madurez del romanticismo la relación con lo sobrenatural vuelve a cambiar, la razón ya no es la única herramienta que puede comprender la realidad, y para este propósito se ofrecen la intuición y la imaginación. Estas dos herramientas a su vez permiten el acceso a mundos desconocidos que se ubican más allá de la razón, anulando los límites entre lo real y lo irreal, y poniendo al descubierto los miedos del hombre frente a esos mundos. “La literatura fantástica se convirtió, así, en el canal idóneo para expresar tales miedos, para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido [...] y, por lo tanto, no son factibles de ser racionalizados” (Roas 23). Los relatos fantásticos del siglo XIX buscan deshacer la realidad “real” a través de la puesta en escena de elementos sobrenaturales; y en ese intento por quebrar la realidad que el lector reconoce como familiar, es donde se produce la vacilación, y se manifiestan los miedos producto de la incomprensión del evento sobrenatural. Durante el siglo XX algunos escritores continuaron cultivando la literatura fantástica tal como se propuso durante el siglo XIX, y como una variante del género fantástico que también puede ser denominado literatura fantástica pura o tradicional; es el caso de H. P. Lovecraft (1890-1937), Arthur Machen (1863-1947), Stephen King (1947) y Clive Barker (1952). Sin embargo, a lo largo del XX también se han manifestado obras fantásticas que reformulan el género y le plantean otros problemas. Muestra de ello son las obras de Borges, Franz Kafka (1883-1924) y Julio Cortázar (1914-1984); a esta variante se le ha llamado literatura neofantástica.

Jaime Alazraki identifica tres elementos en lo neofantástico que lo diferencian de lo fantástico tradicional. Tales elementos son: la visión, la intención y la manera de operar. Sobre el primero, la literatura neofantástica acepta la existencia de dos realidades, aunque la que se refiere al mundo real actúa como una máscara que esconde a la segunda realidad; esta última es el auténtico receptor de la narración. En cuanto al segundo elemento, la intención, la literatura neofantástica no tiene por objetivo producir ningún tipo de miedo o terror en el lector; lo que sí quiere es producir inquietud por la singularidad del evento narrado, el cual posee un sentido metafórico. La metáfora de lo neofantástico es definida por Alazraki como “metáfora epistemológica”, es decir, como “imágenes del relato neofantástico que no son «complementos» al conocimiento científico sino *alternativas*, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla” (278). Respecto al *modus operandi*, el relato fantástico reproduce la realidad cotidiana para gradualmente insertar el evento sobrenatural, mientras que en lo neofantástico se omite la creación de ambientes previos a la ruptura para, desde el principio de la narración, presentar el elemento fantástico sin preámbulos (Alazraki 276-80). De manera que la literatura neofantástica al manifestar una visión, intención y mecanismos narrativos diferentes de la literatura fantástica tradicional, está proponiendo una nueva manera de entender la realidad, esta deja de ser estable y unívoca, y pasa al lado de la ambigüedad y la indeterminación. Esto se debe al contexto en el que se desarrolla esta literatura. Así como la narrativa fantástica tradicional respondió al contexto del romanticismo europeo, el relato neofantástico responde a las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, a los movimientos de vanguardia y al psicoanálisis.

Regresando al “Ensayo sobre una tipología de la literatura fantástica”, Barrenechea no sólo está respondiendo al análisis de Todorov acerca del género fantástico, sino que también comienza a teorizar sobre esa variante de la literatura fantástica que Alazraki en 1989 denominó como “neofantástica” y, a su vez, está problematizando lo particular de este género en Latinoamérica. El cual en el caso particular de Argentina es valioso en cuanto a que ha sido en este país de habla hispana donde más se ha cultivado. Esto se explica, según Saúl Yurkievich, por el carácter cosmopolita del género fantástico, éste solo se produce en los espacios más urbanizados y modernos, en las grandes capitales que están en constante intercambio con otros espacios internacionales; y Argentina es un ejemplo de tal espacio (“Borges/Cortázar” 153-54), ya que gracias a su historia de constantes migraciones ha generado un carácter nacional abierto a las influencias extranjeras. Pero, adicionalmente a esto, el paisaje argentino también se presenta como otro factor, pues éste es un espacio amplio y monótono que despierta la búsqueda de lo insólito y que “invita al desapego de lo real inmediato” (Yurkievich, “Borges/Cortázar”153). En otras palabras, el carácter del argentino está abierto a recibir y aceptar elementos extranjeros, esto se explica por su constitución cultural, la cual se puede entender como un rico entramado compuesto por diversas miradas culturales que le sirven para explorar el amplio paisaje de la pampa.

En efecto, para Ángel Rama la literatura fantástica argentina, “fue un paréntesis de veinte años que no logró imponer con exclusividad tal línea creativa a sus ejercitantes, salvo los mayores, y de la cual desertaron progresivamente los más jóvenes” (145). No obstante, tal paréntesis es el resultado de un proceso iniciado a mediados del siglo XIX y que culmina a mediados del siglo XX. Proceso que se inicia por las influencias que

ejercen por un lado el positivismo y el discurso científico en la literatura, y por otro lado la obra de autores como Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), Edgar Allan Poe (1809-1849) y Julio Verne (1828-1905). Influencias que ofrecen ciertas preocupaciones a los escritores argentinos: el estudio de la frenología, la teoría psicológica, el espiritismo, los fenómenos parapsicológicos; preocupaciones iniciales que con el transcurrir de los años son cultivadas y replanteadas hasta llegar al paréntesis mencionado por Ángel Rama, momento de transición para los autores argentinos que cultivaron la narración fantástica, y que les ofrece algunos elementos que ellos mismos desarrollarán de manera particular en sus obras.

El desarrollo de la literatura fantástica en Argentina es explicado en *La literatura fantástica en Argentina*, análisis en el que Emma Speratti junto con Ana María Barrenechea centran su atención en una serie de escritores que consideran los representantes más sobresalientes del género fantástico. A partir de la descripción que realizan las autoras sobre los escritores es posible identificar cuatro momentos en el desarrollo de la literatura fantástica en Argentina que desembocan en el paréntesis del cual habla Rama. El primer momento se da durante las dos últimas décadas del siglo XIX, con la obra de Eduardo Wilde (1844-1913). Autor de estilo moderno a pesar de mantener la retórica romántica, cuya obra representa una etapa de transición que presagia las transformaciones modernistas. Sus textos fantásticos se caracterizan por explorar de manera imaginativa la realidad, lo que le permite expresar hechos corrientes en forma irreal, esto se puede observar en “La primera noche del cementerio” y “Alma callejera”, cuentos publicados en 1899 en el libro *Prometeo & Cia.* (Barrenechea y Speratti, *La literatura X-XIII*). Esta primera etapa puede ser entendida como el momento en el que se

planta la semilla de lo fantástico dentro de la literatura argentina. En este período se plantean algunos rasgos, como la preocupación por explorar y manifestar de una manera insólita la realidad familiar, que se continuarán ampliando y problematizando en la segunda etapa.

El segundo momento se puede pensar como tiempo de germinación, se presenta durante las primeras dos décadas del siglo XX, éste corresponde a la narrativa modernista de Horacio Quiroga (1878-1937) y Leopoldo Lugones (1874-1938). La obra de este último tiene como fuente de inspiración el misterio y el espiritismo, sus cuentos se acercan a las fronteras de lo inexplicable en donde la humanidad razonadora se enfrenta a las fuerzas secretas de la naturaleza. Es posible percibir también en su obra una escritura que mezcla lo fantástico con el humorismo en textos donde se recurre al discurso científico y legendario. Ejemplo de sus narraciones de corte fantástico son “La fuerza omega” y “La metamúsica”, pertenecientes al libro de cuentos *Las fuerzas extrañas* publicado por primera vez en 1906 (Barrenechea y Speratti, *La literatura* 1-16). Respecto a la obra de Horacio Quiroga, en ella la naturaleza juega un papel especial ya que se presenta como elemento incontrolable y abrumador, como mundo primitivo que choca frente a la civilización debilitada. En ese choque se manifiesta la intención de Quiroga por hablar sobre la condición humana, sus preocupaciones, crueldades, injusticias y sufrimientos. En sus narraciones fantásticas hay una mezcla entre ambiente real y eventos posibles, en donde lo irreal se manifiesta como un elemento natural de la realidad descrita, lo anterior se puede percibir en “La insolación”, cuento aparecido en *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), o en “El sueño” publicado en *El salvaje* (1920) (Barrenechea y Speratti, *La literatura*, 17-36). De manera que se puede observar tanto en

Quiroga como en Lugones el papel fundamental que juega la fuerza de la naturaleza, en la mediada en que pone en cuestionamiento la realidad razonada por el hombre, y los posibles que resultan estar más allá de la comprensión de la lógica humana.

Estos dos primeros momentos representan un período de formación en el que se plantan algunos rasgos que luego germinan, tales rasgos son: la ubicación de lo insólito dentro de lo cotidiano; la participación de lo exótico para generar un ambiente de extravagancia dentro de la narración; la importancia tanto del discurso científicista como el del legendario que aporta imágenes de demonios y animales maléficos; y la presencia de la búsqueda de tipo policial realizada por los narradores o personajes de las historias fantásticas (Li 164).

Luego del período de formación, se da una etapa de transformación que permite el afianzamiento del interés por las narraciones fantásticas. Este tercer momento se presenta a partir de la década del veinte del siglo XX, a éste corresponden las obras de vanguardia de Macedonio Fernández (1874-1952) y Jorge Luis Borges. En lo concerniente a la obra de Macedonio Fernández, ésta se aleja radicalmente del realismo pues lo que le interesa al autor es proponer una escritura donde los problemas metafísicos juegan un papel fundamental. “Macedonio Fernández propone un mundo en el que, a pesar de utilizar personajes, cosas y hechos de la esfera cotidiana, rompe con las lógicas acostumbradas y produce una ‘inquietante extrañeza’ ” (Li 164-65). Tal extrañeza se produce gracias a sus reflexiones sobre el tiempo y el espacio que siguen una lógica diferente a la convencional, que siguen, más bien, la lógica de un absurdo en la que la literatura es creadora de un mundo diferente al conocido (Li 165). Lo anterior se expone en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, ensayo de 1928. Sobre Borges, dice Barrenechea,

asistimos a “la admirable creación de un universo afantasmado donde pueden convivir el patetismo y la lucidez, la precisión y el misterio [...]. Y sobre todo un orbe donde se han borrado los límites de la realidad y de la ficción literaria” (*La literatura* 54). Las narraciones de tipo fantástico más representativas de la obra de Borges se encuentran en las colecciones de cuentos *Ficciones* (1944) y *El aleph* (1949).

Como se puede observar, este tercer momento representa un período de transformación, se abandonan ciertos rasgos de las dos etapas anteriores y se refuerzan otros. Por ejemplo, comenta Luisa Li en “La tradición fantástica en la narrativa argentina”, que en el tercer momento las imágenes de fantasmas y seres maléficos presentes en los dos períodos iniciales son escasas o casi nulas, del mismo modo la presencia de fenómenos parapsicológicos, explicaciones científicas o creencias misteriosas desaparecen de las narraciones fantásticas. Y, más bien, hay una “presentación de situaciones absurdas dentro de la más inmediata cotidianidad, narradas con humor sutilísimo” (Li 165), presentación que servirá como modelo para la siguiente etapa dentro del desarrollo de la literatura fantástica argentina.

El último momento se manifiesta a partir de la década del cuarenta y finaliza hacia la década del sesenta del siglo XX. Éste corresponde a la obra de escritores posteriores a Borges y Macedonio Fernández. En este período se destacan las obras de Silvina Ocampo, José Bianco (1908-1986), Enrique Anderson Imbert (1910-2000), entre otros; sin embargo, de este grupo su mayor representante es Julio Cortázar. En sus cuentos se evidencia una realidad cuyos límites han sido ampliados para incluir lo extraordinario y así poder representar un universo concreto y trivial en el que, paulatinamente, penetra la inquietud hasta crear una nueva realidad inasible y

sorprendente” (Suárez 101). Los cuentos de *Bestiario* (1951) ejemplifican esa construcción de realidades ampliadas donde lo insólito es un elemento natural.

Podemos observar entonces todo un proceso de transformación en la literatura fantástica argentina, proceso que inicia durante la segunda mitad del siglo XIX y que concluye en la década del sesenta del siglo XX. En un primer momento, en el período de transición entre el romanticismo y el modernismo, se presenta un interés por explorar lo irreal. Luego, durante el modernismo, se pasa a una etapa donde se enfatiza más la preocupación por el misterio, un misterio relacionado con las fuerzas inexplicables de la naturaleza que también pretende dar cuenta de la situación humana. Seguidamente, en el momento cuando surgen las vanguardias, la preocupación de los escritores por la condición humana pasa a ser de tipo metafísico, y tal condición se trabaja en las narraciones de manera lógica, pues la realidad representada en la obra es en sí misma fantástica e irreal. Y finalmente, se llega a una etapa en la que lo fantástico permite exponer una realidad compuesta por varias capas en las que el elemento extraordinario es natural y su descubrimiento ayuda a ampliar las fronteras de esa realidad mayor.

Regresando de nuevo al paréntesis de veinte años del que nos habla Ángel Rama, esta época es la manifestación madura de la literatura fantástica en Argentina, momento que no se presenta de manera aislada, por el contrario, es el resultado de un proceso iniciado con la obra de Eduardo Wilde desde el siglo XIX, es el resultado de la innegable influencia de los predecesores de ese paréntesis, sobre todo, de la obra de Leopoldo Lugones; y es además, la época en la que surge la revista *Sur*.

El papel que la literatura fantástica tuvo dentro del grupo de la revista *Sur* fue vital, pues alrededor de la revista fundada por Victoria Ocampo (1890-1979)¹ se agrupó un conjunto de escritores heterogéneos que a través de la literatura fantástica encontró una cierta unidad y marcó no solo la cultura argentina, sino la latinoamericana en su totalidad. La revista *Sur* circuló desde el verano de 1931 hasta el año de 1992, y a lo largo de sus sesenta y un años de vida se publicaron 371 números. Dos años después de la primera aparición de *Sur*, Victoria Ocampo complementa la labor de la revista con la fundación de la editorial homónima. Hay dos etapas en la constitución de la unidad dentro de *Sur*, la primera corresponde a la participación de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en la revista, quienes procuraron proponer un género literario particular a través de lo fantástico y cuando lo logran sus postulados son revalorados, iniciándose así una segunda etapa donde se propone otro tipo de literatura fantástica argentina. En esta segunda etapa participan Silvina Ocampo, María Luisa Bombal (1910-1980), José Bianco, Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), y Julio Cortázar (Suárez 86-106). Como se puede observar, estas dos etapas corresponden a los dos últimos períodos en el desarrollo de la literatura fantástica en Argentina mencionados anteriormente.

¹ La argentina Victoria Ocampo desempeñó un papel muy importante en el desarrollo de la vida cultural de su país durante el siglo XX, no solo por fundar la revista *Sur*, institución intelectual de gran relevancia en toda Latino América, sino también por su vida activa tanto en el terreno político como el cultural. Desde muy joven estuvo involucrada en los primeros movimientos feministas, lo que la llevó en 1936 a fundar la Unión Argentina de Mujeres desde donde se propusieron proyectos de ley que buscaban el derecho al voto de las mujeres argentinas. Asimismo, participó en los movimientos antifascistas en su país, participación que se ve reflejada en *Lettres Françaises*, revista auspiciada por ella y publicada en Buenos Aires durante la ocupación alemana en Francia (1940). Además de esto, fue opositora del gobierno de Juan Domingo Perón, lo que produjo que en 1953 el régimen peronista allanara su residencia en Mar del Plata y la detuviera en la cárcel El buen Pastor durante veintiséis días. Por otro lado, el valor de su labor como intelectual la hizo merecedora de un lugar dentro de la Academia Argentina de Letras en 1976, designación que por primera vez recibía una mujer. Victoria Ocampo también ha sido reconocida por sus numerosas traducciones y ensayos, entre su obra se destacan la serie *Testimonios* (1935-1977), y su autobiografía publicada en cuatro volúmenes entre 1979 y 1984.

Antes de analizar las dos etapas en la constitución de la unidad de la revista *Sur*, considero pertinente reflexionar sobre la historia y las intenciones iniciales de ésta. La idea original de la revista viene de Waldo Frank (1889-1967)² quien motiva a Victoria Ocampo a participar en su proyecto. La intención inicial de Frank era la de fundar un medio que permitiera poner en contacto y en circulación los productos culturales de América del Norte y América del Sur. Sus objetivos eran más que todo continentales, quería, a través del contacto entre las dos Américas, descubrir la América oculta (Aguirre 73). Y ésta fue la intención con la que fue presentada *Sur*, así se lo hace ver Victoria Ocampo a José Ortega y Gasset: “He aquí mi proyecto –explicaba en una carta a José Ortega y Gasset, poco antes de la salida del primer número-: publicar una revista que se ocupe principalmente de problemas americanos, bajo diversos aspectos y donde colaboren los americanos que tengan algo para decir y los europeos que se interesen por América” (Ctd. en Aguirre 71). A pesar de presentar la misma preocupación, el problema de lo americano, Frank y Victoria Ocampo difieren sobre ésta. El editor estadounidense piensa en lo americano sin considerar lo europeo, mientras que la argentina sí tiene esto último en cuenta. Y es finalmente la posición de Victoria Ocampo la que termina influyendo de manera significativa en el proyecto, lo cual se puede apreciar en la publicación constante de traducciones de escritores europeos, y en la colaboración frecuente de intelectuales extranjeros como Roger Caillois, Alfonso Reyes, José Ortega y

² El crítico literario y escritor estadounidense Waldo Frank, además de participar en *Sur* también fue colaborador en otras revistas hispanoamericanas, entre ellas la *Revista de Occidente*, fundada por José Ortega y Gasset; el *Repertorio Americano*, publicada por Joaquín García Monge; *Amauta*, fundada y dirigida por José Carlos Mariátegui; y *revista de avance*, cuyos editores más frecuentes fueron Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinell. Además de esto, en su país fue editor de la revista *The Seven Arts* y de *The New Republican*. Entre sus novelas se destaca *The Unwelcome Man* (1917), y entre sus estudios sobre literatura española e hispanoamericana sobresalen *Virgin Spain* (1929) y *South of Us* (1931), éste último trabajo se conoce en español como *América hispana*.

Gasset, Pedro Henríquez Ureña, Rosa Chacel, Francisco Ayala, Albert Camus, entre otros.

En un principio, *Sur* estaba más interesada en publicar ensayos sobre cultura general que poesía o ficción hasta que se produce un cambio. En 1938 José Bianco es designado como jefe de redacción, y desde su entrada comienza a incorporar material de ficción y una mirada más atenta hacia la literatura anglosajona y de imaginación. La actitud de Bianco orienta la selección de textos a ser publicados en la revista, y es gracias a su labor que Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo pueden publicar sus mejores textos. Esto también permitió que los trabajos de Borges ocuparan lugares centrales en las ediciones de *Sur*, cuando en los comienzos de ésta su pensamiento literario representaba una línea marginal y excéntrica. De este modo, Borges comienza a ejercer una mayor influencia sobre los demás escritores reunidos por la revista (Suárez 87-88).

El trabajo de Bioy y Borges representa una primera visión sobre la literatura fantástica dentro de la revista *Sur*. Sus obras indagan en la condición del hombre y en la realidad que lo rodea desde una perspectiva más filosófica y metafísica. Al mismo tiempo que “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” (Suárez 99). Esto lleva a los dos escritores a pensar en el arte como artificio, en la realidad fantástica como la única posible. Saúl Yurkievich comenta lo fantástico en Borges como “ecuménico, cuya ubicua fuente es la Gran Memoria, la memoria general de la especie. [...] Para Borges lo fantástico es consustancial a la noción de literatura, concebida ante todo como fabulación, como fábrica de quimeras y de pesadillas, gobernada por el álgebra prodigiosa y secreta de los sueños, como sueño dirigido y deliberado”

(“Borges/Cortázar”154). Por otro lado, la obra de Julio Cortázar representa la segunda visión sobre la literatura fantástica, una visión que se aleja de la de Borges por los modos como representan el mundo y por los sistemas simbólicos de los que se valen para hablar de éste. Según Yurkievich, lo fantástico en Cortázar es psicológico, representa “la irrupción/erupción de las fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales, las perturbaciones, las fisuras de lo normal/natural que permiten la percepción de dimensiones ocultas pero no su intelección” (“Borges/Cortázar”154). En otras palabras, las narraciones fantásticas de Cortázar se ubican en un espacio que el lector puede percibir como familiar, el espacio de lo “real directo”, y en éste poco a poco se manifiesta el evento insólito que es asumido por los personajes de las narraciones como un elemento natural de la realidad representada; lo insólito no es percibido ni presentado como algo extraordinario, por el contrario hace parte de un orden que el lector puede asumir como normal. Lo insólito, como elemento natural, se puede percibir gracias al descubrimiento de las distintas capas escondidas que conforman la realidad representada en la narración, pero que no necesariamente puede ser comprendido.

Esta preocupación de Cortázar por crear un mundo lleno de extrañezas proveniente de lo cotidiano, también se manifiesta en la obra de Silvina Ocampo, y hace parte de la segunda etapa de desarrollo de lo fantástico en la revista *Sur*. Sin embargo, la escritora argentina también es deudora de esa primera etapa representada por la obra de Borges y Bioy, por lo menos en sus primeros relatos, en tanto que presenta un interés por la trama y la especulación metafísica. De algún modo, su obra narrativa se desarrolla y se transforma a la par con los diferentes cambios de visión sobre lo fantástico que se manifiestan en *Sur*.

Resumiendo, se puede observar a partir de la segunda mitad del siglo XX un permanente interés por parte de los estudios literarios por definir el género fantástico. Uno de las aproximaciones más importantes al definir este género, ha sido el trabajo de Todorov quien lo caracteriza por manifestarse en una serie de textos narrativos en donde el lector vacila al observar el quiebre de la realidad que él reconoce como familiar en el texto. La vacilación es producto del contacto entre lo real y lo imaginario en un mismo espacio, pues en ese contacto se deshace aquello que se identifica como realidad “real” gracias a la intervención de elementos sobrenaturales, elementos cuya naturaleza el lector no puede explicar. Sin embargo, la definición de Todorov no es aplicable a algunos textos que de todos modos se inscriben dentro del género fantástico. Ésta, más bien, explica los rasgos de la literatura fantástica del siglo XIX conocida también como literatura fantástica pura o tradicional. Más adelante, esta definición es retomada y ampliada por Ana María Barrenechea, quien vuelve sobre ella pensando en los caracteres especiales que aporta la literatura latinoamericana al género. Barrenechea prefiere definir lo fantástico no pensando en el efecto que el texto produciría en el lector sino en la naturaleza de los hechos narrados. Para ella lo fantástico presenta hechos a-normales, a-naturales o irreales que subvierten el orden racional, por lo que ofrecen una realidad ambigua e indeterminada, una realidad que esconde muchas caras dentro del orden que la regula. La explicación que ofrece Barrenechea define aquello que Alazraki ha llamado literatura neofantástica, la cual puede ser entendida como un movimiento de renovación de lo fantástico tradicional en el siglo XX y que, además, se ha manifestado dentro de las letras latinoamericanas con notables ejemplos.

En la historia literaria argentina, hacia comienzos del siglo XX se pueden observar cuatro momentos en el desarrollo del género fantástico argentino. Los dos primeros momentos son de formación del género, estos dos corresponden al período de transición entre el romanticismo y el modernismo, y el período modernista como tal. En esta etapa de formación se explora lo insólito dentro de lo cotidiano, el discurso científico y legendario como fuentes para la creación, y se experimenta con la narración de tipo policial. Se destacan en estos dos momentos las obras de Eduardo Wilde, Quiroga y Lugones. Luego, con el paso al vanguardismo el género se transforma y se afianza, desaparecen las figuras fantasmagóricas y los fenómenos parasicológicos, para dar paso a la presencia de situaciones absurdas dentro de lo cotidiano, éstas relacionadas con la filosofía y la metafísica. Macedonio Fernández, Bioy Casares y Borges son los mayores representantes de esta etapa. Finalmente, en el cuarto momento, luego de que se ha afianzado, el género es replanteado de manera que se amplían los límites de la realidad representada en el texto para incluir lo extraordinario como una parte más de aquella, realidad que se compone de varias dimensiones encubiertas. Las obras de Silvina Ocampo y Julio Cortázar ejemplifican los rasgos de este último período.

Igualmente, la consolidación del género fantástico se debe en gran parte a la labor de la revista *Sur*, la cual con la entrada de José Bianco³ se torna más literaria. Allí se publican los mejores cuentos de escritores como Bioy Casares, Borges, Silvina Ocampo, Anderson Imbert y Juan Rodolfo Wilcock. A lo largo de los sesenta y un años de *Sur* se

³ La participación del argentino José Bianco (1908-1986) como secretario de la redacción de *Sur* se da entre 1938 y 1961. Bianco renuncia a su cargo en la revista ante el desacuerdo de Victoria Ocampo por su visita a Cuba luego del triunfo de la Revolución, y por su participación como jurado en el Premio Casa de las Américas. Fue traductor, ensayista y narrador. Entre sus obras más destacadas se encuentran las novelas *Sombras suele vestir* (1941) y *Las ratas* (1943).

pueden apreciar los dos últimos momentos de los cuatro períodos de desarrollo de la literatura fantástica en Argentina, el primero correspondiente a la propuesta de Bioy y Borges de hacer una literatura fantástica pensando en la escritura de ésta como artificio, y el segundo al que responde la obra de Cortázar y Silvina Ocampo en donde se piensa en el evento fantástico como parte natural de la realidad “cotidiana” expuesta en los textos.

Si bien, para los escritores de las dos últimas etapas en el desarrollo de la literatura fantástica argentina representa un momento transitorio en su narrativa, éste es un paréntesis que responde a todo un proceso iniciado desde la segunda mitad del siglo XIX. Proceso del que llegan a ser partícipes y del que luego se desprenden para tomar de la literatura fantástica algunos rasgos que luego cultivarán desde un modo más individual antes que grupal o generacional. En el caso de Silvina Ocampo, su paso por la literatura fantástica contribuyó a que se generara en su escritura el interés por la construcción de tramas elaboradas, como también interés por lo explorar situaciones absurdas y grotescas, y así mismo por acercarse a éstas últimas utilizando un tono humorístico.

2. La poesía argentina durante la primera mitad del siglo XX

La poesía fue otro de los géneros cultivados por Silvina Ocampo. En vida de la escritora fueron publicados alrededor de nueve poemarios, siendo galardonados algunos de ellos. Es el caso de su primer poemario, *Enumeración de la patria*, el cual la hizo merecedora del Premio Municipal de Literatura en 1942; en 1953 obtuvo el segundo Premio Nacional de Poesía por *Los nombres*; en 1945 consigue de nuevo el Premio Municipal con *Espacios Métricos*; y en 1962 logra el primer Premio Nacional de Poesía

con *Lo amargo por lo dulce*. También es importante destacar que durante su colaboración dentro de la revista *Sur*, participación que va desde 1932 hasta 1980, la mayor parte de las publicaciones de Silvina Ocampo en esta revista corresponden a poesías. Sin embargo, a pesar de los reconocimientos y la publicación frecuente de sus poemas en *Sur*, la crítica se ha enfocado más en estudiar la obra narrativa de la escritora, antes que su poesía. Teniendo en cuenta esto, me interesa en este punto reflexionar acerca del desarrollo de la poesía argentina durante la primera mitad del siglo XX, del cual hace parte el discurso estético de Ocampo.

Desde 1880 hasta 1960 se pueden observar cuatro momentos importantes dentro de la historia de la poesía argentina. El primero de ellos corresponde al período modernista (1880-1920), el segundo a la iniciación de los movimientos de vanguardia (1920-1930), el tercero a la propuesta de una poesía neorromántica (1940-1950) que se mueve en dirección contraria a la vanguardista y que, como consecuencia, desencadena en el cuarto período (1950-1960) un renovado interés por el rescate y establecimiento de ésta última.

Juan Carlos Ghiano en su libro de 1957, *Poesía argentina del siglo XX*, afirma que la literatura argentina del XIX está marcada por los rasgos de la novela más que los de la poesía, y esta marca significó el rechazo de los poetas del siglo XX hacia la narrativa (12). Ante este escenario, el modernismo se presenta como fuente de renovación para la poesía latinoamericana en la medida en que le ofrece nuevos estímulos temáticos y formales: rescate de la belleza, interés por el refinamiento formal, y reconocimiento de lo extranjero como elemento que se puede asumir dentro de la propia tradición. Surge así una generación de poetas modernistas argentinos, influenciados por la propuesta poética

de Rubén Darío, que se preocupan por conocer las fuentes de las que se alimenta el nicaragüense para así llegar a producir una poesía nueva que esté en sintonía con el modernismo.

Henríquez Ureña identifica dos momentos dentro del desarrollo del modernismo en Latinoamérica, el primero se desarrolla al norte del Ecuador y se considera como su punto de iniciación la publicación de *Ismaelillo* de José Martí (1853-1895) en 1882; dentro de esta primera instancia se reconoce la participación de Martí, Julián del Casal (1863-1893), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), José Asunción Silva (1865-1896) y Rubén Darío (1867-1916). El comienzo del segundo período tiene como lugar la parte sur de América y se da en el año de 1896 con la estadía de Rubén Darío en Buenos Aires, año en el que fecha los ensayos “Los raros” y “Las palabras liminares” de *Prosas profanas*. Dentro del grupo de este segundo período, que se extiende hasta 1920, sobresalen Leopoldo Lugones (1874-1938), Julio Herrera y Reissig (1875-1910), Manuel Magallanes Moure (1878-1924), Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), José Santos Chocano (1875-1934) y Amado Nervo (1870-1919) (Fernández 49).

El modernismo, en opinión de algunos críticos -Juan Carlos Ghiano, Federico de Onís y Delfina Muschietti-, ha significado para Latinoamérica su independencia y expresión literaria más original. “Con él, América se hace contemporánea de Europa, participa del espíritu cosmopolita universal” (Muschietti 31). Y esto lo hace al aportar dos intereses vitales: el deseo por lo lejano y el deseo por la perfección en la forma. “En el primero de estos anhelos se advierte una tensión romántica, que se manifestó en distintas formas, como una tendencia hacia países y tiempos remotos, deseando evadir el yo y la vida actual. En cuanto a lo formal, el modernismo consideró a la poesía

estrictamente un arte; le importó hacer con las palabras literatura y musicalidad” (Fernández 49). Anhelos manifiestos en la labor literaria de Rubén Darío, quien a su vez propone una idea de poeta y poesía. Para el escritor nicaragüense, siguiendo las teorías de Víctor Hugo, el poeta tiene la misión del vate, el poeta asume la voz de un predicador, es decir, toma una posición frente a los acontecimientos de su tiempo y busca configurarse como un poeta hispánico-continental, voz de toda una comunidad; y esta toma de posición se relaciona de algún modo con la búsqueda de lo americano. En el caso particular de los modernistas argentinos esa búsqueda la realiza de manera particular, dice Ghiano, intimizando el paisaje argentino sin rechazar el cosmopolitismo (15).

Uno de los poetas argentinos que más destaca de este grupo de modernistas y donde se pueden observar la posición del poeta como vate y la búsqueda de lo americano, es Leopoldo Lugones. No olvidemos que Lugones estuvo ligado seriamente con la actividad política de su país, y sus posiciones como su deseo de expresar su concepción de americanidad se pueden observar en sus textos. En general la obra de Lugones se caracteriza por buscar la belleza del poema y la belleza de lo argentino; para Delfina Muschietti, la poesía lugoniana posee “toques impresionistas” que “aportará a nuestra literatura un verso rico en melodía y sugerencias sensibles, y deslumbrará con la irrupción de la metáfora insólita, de raíces gongorinas” (30). Lugones realiza en su poesía una serie de renovaciones verbales con las que pretende alcanzar cierta belleza poética, lo anterior se puede vislumbrar en *Lunario sentimental* (1909), obra celebrada más adelante por los martinfierristas. Sin embargo, es con *Odas seculares* (1910) donde se puede apreciar el interés de Lugones por ofrecer una visión nacional en su poesía celebrando lo argentino como lo hace en el poema “A los gauchos” de dicho poemario (Ghiano 34-37).

Hacia 1910 las formas del modernismo argentino comienzan a desgastarse y a congelarse, se genera entonces un nuevo movimiento que antes que negar la labor de Darío y Lugones pretende refrescarla. A este movimiento se le ha denominado posmodernismo, aunque también se le conoce como sencillismo o poetas de la generación intermedia. Mientras que en el modernismo o, mejor, en el primer período modernista argentino el poema es un objeto de lujo y la materia poética es el propio arte que busca la posesión de lo exótico; en el sencillismo se tiende a una búsqueda de lo sobrio clásico, y se pretende destacar los objetos pequeños y los eventos simples y cotidianos de la realidad. Además de esto, se explora la expresión del sentimiento, un tipo de confesionalismo romántico pero de un tono más contenido, que en la poesía modernista quedaba olvidado por el énfasis en la elaboración estética (Muschiatti 31-32). Dentro de este grupo de renovadores del modernismo destacan Alfonsina Storni (1892-1938) con *Ocre* (1925) y *Mundo de siete pozos* (1934), Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) con *Oro y piedra* (1918) y *Humoresca* (1929), y Baldomero Fernández Moreno (1886-1950) con *Las iniciales del misal* (1915) e *Intermedio provinciano* (1916).

Con la independencia literaria que se alcanza con el modernismo, “se posibilitaron las renovaciones, tan insistentes en las variantes de la forma como en el concepto de la poesía” (Ghiano 26-27). De modo que es posible el establecimiento de una nueva etapa dentro del desarrollo de la poesía argentina, y en esta nueva etapa se manifiestan los movimientos de vanguardia. Estos se constituyen por un lado como resistencia a la estética academicista y por otro lado como respuesta a la crisis generada por la Primera Guerra (1914-1918) y Segunda Guerra Mundial (1939-1945), las cuales llevan a la idea de pérdida de la trascendencia de la vida. Pero no solamente estos dos

últimos eventos generan la crisis a la que responden las vanguardias sino también el planteamiento de la disgregación de la materia gracias a la teoría de la relatividad, y a la disgregación del espíritu como consecuencia de la fragmentación del yo en la teoría psicoanalítica (Muschiatti 32). Las vanguardias argentinas responden tanto a la crisis mundial como a sus propias crisis locales.

Explica Ghiano que “la primera etapa que determina un cambio notable en la poesía argentina del siglo XX, impone –según sus teorizadores- un manifiesto alejamiento del “rubenismo”, como se llamó a las retóricas derivadas del fecundo poeta modernista, y de ciertas modalidades lugonianas” (104). Hacia 1919, Rafael Cansinos Assens (1882-1964) inicia en España el movimiento ultraísta, cuyo objetivo era ser síntesis de los movimientos de vanguardia que se habían manifestado hasta ese entonces en Europa (Muschiatti 35). Jorge Luis Borges durante su estadía en Europa entra en contacto con este movimiento y a su regreso a Argentina, en 1921, lo introduce y lo difunde con la publicación de dos revistas de corta vida: *Prisma* (1921) dirigida por el mismo Borges, Guillermo Juan Borges (1906-1966), Eduardo González Lanuza (1900-1984) y Guillermo de Torre (1900-1971). Y *Proa*: primera época 1922-1923, dirigida por Borges y Macedonio Fernández, y caracterizada por ser más literaria y más lírica; segunda época 1924, dirigida por Alfredo Brandan Caraffa (1898-1978), Ricardo Güiraldes (1886-1927) y Pablo Rojas Paz (1896-1956), esta segunda época se destacó por un mayor interés en la cultura argentina en general (Fernández 144-45). Las ideas provenientes del ultraísmo permitieron de nuevo la renovación de la poesía respondiendo y tratando de superar el “rubenismo” del que habla Ghiano. Alrededor de estas nuevas ideas se conforma un grupo de poetas interesados en las vanguardias, grupo que inicia la

revista *Martín Fierro*, fundada por Evar Méndez (primera época 1919, segunda época 1924-1927), revista de “tono combativo, satírico, y, a su vez, divulgador: su difusión excedió los habituales círculos literarios. Acogió con jovialidad y temeridad cuanto tenía o aparentaba tener sabor nuevo, presentó y difundió poetas, absorbió en sus columnas a los componentes de otros cenáculos y emplazó baterías contra los modernistas y posmodernistas en boga” (Fernández 145-46). También, desde allí se pretendió constituir una vanguardia criolla: el martinfierrismo; es así como en la edición del 4 de mayo de 1924, a la manera como lo realizaban los vanguardistas europeos, aparece el “Manifiesto de Martín Fierro” redactado por Oliverio Girondo (1891-1967). Los postulados de este manifiesto se pueden sintetizar en dos principios: el primero es el amor por la novedad, para los martinfierristas todo es nuevo por lo tanto se exalta una nueva comprensión del mundo; el segundo destaca el amor por lo argentino (Muschiatti 35-37).

Martín Fierro presenta una nueva visión del mundo inspirada en la ciudad y en los medios de transporte, y se exterioriza el deseo de reducir el sentimiento en la poesía, de transformar sus formas modificando las estructuras estróficas y verbales, y de intensificar el uso de la metáfora y el rigor mental. A diferencia de los modernistas argentinos, los escritores de la revista *Martín Fierro* tomaron su papel frente al mundo de manera diferente, dejaron de ver al poeta como la voz de toda una comunidad, en este sentido los martinfierristas no asumen compromisos. Sin embargo, eso no quiere decir que no se hayan preocupado por hablar de la patria, al contrario, lo hacen pero desde otra perspectiva, ya no asumiendo la representación de la voz colectiva sino desde su individualidad. Desde sus experiencias personales hablan sobre lo argentino desde una dimensión íntima y pudorosa (Ghiano 21). Y así hacen de la ciudad un asunto poético:

“Buenos Aires, ou melhor, seus arrabaldes, converteram-se logo em matéria poética por excelência, até o ponto de gerar uma retórica nova, já clássica pelo prestígio e pela circulação de numerosos achados. *Armazéns rosados, casebres azuis, ruas enternecidas de árvores...*” (Prieto 293).

Al lado de los martinfierristas, durante esta época, también se conformó otro grupo, aunque no tan interesado en la vanguardia, que vendría a hacerle oposición. Al sur de Buenos Aires, en la calle Boedo, se reunió un grupo de escritores en torno a la revista *Claridad* (1926), “revista política de izquierda dirigida por Antonio Zamora” (Fernández 147), quienes se consideraban más cercanos a la realidad y preocupados por las condiciones sociales de su país. Mientras que el grupo de la calle Florida, es decir, los martinfierristas, se caracterizaba por ser un grupo de intelectuales de élite distantes de esa realidad social. Para Adolfo Prieto “*Florida* mirava a Europa e as novidades estéticas do pós-guerra; *Boedo* mirava a Rússia e se inflamava com o sonho da revolução universal” (291-92). Para el grupo de Boedo la literatura tenía una función social: hacer conciencia y presentar la imagen de un mundo mejor, por lo que su objetivo principal no fue teorizar sobre una estética, más bien se afiliaron al realismo para denunciar las injusticias. Los escritores de Boedo “deformavam com gosto a realidade para forjar de contragolpe a imagem de uma vida e de um mundo melhor, mas a denúncia poucas vezes constituiu-se como uma análise profunda das causas que tornavam o mundo intolerável, e o lirismo não superou os limites de uma piedade decididamente mitigadora” (Prieto 298). A pesar de estas diferencias, no es del todo cierto que los martinfierristas se despreocuparan por la realidad social que los rodeaba, en este aspecto nos enfrentamos a dos maneras diferentes de percibir esa realidad. Boedo estuvo abiertamente afiliado a un proyecto

político y le interesó expresar su realidad desde esa posición, desde lo social; mientras que Florida se preocupó por la realidad en la medida en que fue fuente para poetizar, esto explica su interés por hablar de la ciudad, claro, desde la interioridad del poeta.

Del grupo de la calle Florida los escritores que más se destacaron fueron Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Ricardo Molinari (1898-1996), Carlos Mastronardi (1901-1976), Francisco Luis Bernárdez (1900-1978), Eduardo González Lanuza y Norah Lange (1905-1972). Del lado de Boedo sobresalen César Tiempo (1906-1980), Roberto Arlt (1900-1942), Raúl González Tuñón (1905-1974), Nicolás Olivari (1900-1966) y Álvaro Yunque (1889-1982). Sin embargo, a pesar de la separación de los dos grupos, se manifestaron algunos contactos entre estos, “el primer acercamiento lo intentaron escritores surgidos en Boedo, que aprovecharon el interés de la metáfora y del verso libre, coincidiendo con estímulos más fecundos del momento. Más tarde, algunos martinfierristas adelantaron en perspectivas sociales, sin rechazar sus predilecciones líricas” (Ghiano 180).

Hacia 1940 se constituye una nueva corriente literaria en Argentina, una corriente desencantada por esa gran crisis que movió a las vanguardias. Las circunstancias locales que tocaron a esta corriente corresponden a una serie de eventos tales como el golpe militar de José Félix Uriburo (1868-1932) en 1930; “el posterior golpe militar de 1943, con sus asomos de fascismo; los movimientos populares de 1945 y la profunda modificación que significó la primera presidencia de Perón y la obra de Eva Duarte desde la Secretaría de Trabajo y Previsión” (Giordano 787). Esta corriente, cuyos participantes a causa de las circunstancias históricas se replegaron sobre sí mismos, pretendió recuperar los postulados estéticos del romanticismo decimonónico. De manera que este

movimiento se caracterizó por poseer un profundo individualismo y subjetividad (estos dos entendidos como puro sentimiento) rasgos que se encuentran en la base de la renovación que el grupo quiso llevar a cabo, de ahí que haya recibido el nombre de noerromanticismo. Al mismo tiempo, esta corriente le ofreció al poeta y a la poesía posiciones privilegiadas: Al “poeta, porque frente a la inminencia del caos es el único que, a través de su intensísimo sentimiento sostiene los perennes valores ahora amenazados. La poesía, así porque se le otorga una función casi redentora” (Giordano 788).

Además de esto, el neorromanticismo volvió a la expresión de sentimientos de angustia, desespero y melancolía con un carácter transcendente (aunque para Giordano este último rasgo es cuestionable). Y con un tono elegíaco abordó los temas del amor, la patria, y la infancia, ubicándolas en una época de felicidad ya perdida. Del mismo modo, se preocupó por el equilibrio de las formas clásicas, como por el uso de las estructuras lógicas del lenguaje para así alcanzar una comunicabilidad y establecer una poética de la expresión, contraría al hermetismo de las vanguardias (Giordano 789). En cuanto al aspecto formal, señala Ghiano, se destaca el uso de la forma versicular, “generalmente sin rima, en largas estrofas donde abundan los alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos, interrumpidos por renglones de equivalencia métrica. A esta libertad rítmica se agrega la actualización de algunas estrofas clásicas, en particular el soneto y la lira, como el romance” (202). En cuanto a sus modelos, estos se encuentran en la poesía de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, Reiner Maria Rilke y Lubicz Milosz; cuyas obras no conocieron de manera directa sino por medio de traducciones, lo cual “determina el carácter más temático y conceptual que formal de estas influencias”

(Baumgart I-II). Adicionalmente, el neorromanticismo fue una de las corrientes que más influencia debe a Pablo Neruda (1904-1973) (Fondebrider 17).

Por otro lado, las intenciones de la corriente neorromántica, además de la renovación en la forma poética, tienen que ver con la exploración del sentido de lo argentino. Lo anterior se manifiesta en una de las proclamas realizadas por algunos escritores neorrománticos en la revista *Canto* (1940), en la que se ponen de manifiesto las intenciones del grupo: “Queremos para nuestro país una poética que recoja un aliento, su signo geográfico y espiritual. Una poesía adentrada en el corazón del hombre, bien ceñida a su alma” (Ghiano 200). Posición que la aleja y la diferencia de los grupos de vanguardia. En este sentido, en 1951 el poeta León Bernarós realiza una síntesis en la que manifiesta las diferencias entre el neorromanticismo y el martinfierrismo. Éste último, según el parecer de Bernarós, reaccionó contra una retórica para al final terminar estableciendo una nueva, mientras que el neorromanticismo buscó encontrar la esencia del verbo a través del mundo personal del poeta, desdeñando así el artificio de la metáfora. También el poeta argentino observa en el martinfierrismo un tono de algarabía, que contrasta con la actitud grave de los poetas neorrománticos marcados por el mundo en crisis. Y finalmente, para Bernarós, el neorromanticismo significó la búsqueda de la integración de la realidad total del alma, en oposición al deslumbramiento del ingenio ultraísta (Ctd. en Ghiano 202-3).

Dentro de la corriente neorromántica el crítico Cesar Fernández Moreno señala cinco tipos de orientaciones, estos son: 1) Poetas de aspiración filosófica: la intención del poeta es manifestar el sentido del mundo, una obra que ejemplifica esto es la de Vicente Barbieri (1903-1957) con *Corazón del oeste* (1941) y *La columna y el viento* (1942). 2)

Poetas telúricos: pretenden comunicar las esencias de la tierra, ejemplo de estos poetas es Miguel D. Etcherbarne (1915-1973) con *Lejanía* (1945) y *Soliloquio* (1947). 3) Poetas de tono romántico: interesados en la manifestación del sentimiento amoroso, como se puede observar en Juan Rodolfo Wilcock con *Libro de poemas y canciones* (1940). 4) Poetas que retoman la herencia poética de los clásicos españoles, como Daniel Devoto (1916-2001) en *Aire dolido* (1939), donde se recurre al culteranismo, y *Canciones contra mudanzas* (1945). 5) Poetas de aspiración surrealista, como Enrique Molina (1910-1997) en cuya obra se puede observar una marcada preocupación, en cuanto a lo temático, por el sueño y la vigilia; y en cuanto a lo formal hay en su obra un interés por trabajar una pausada música en sus versos a través del uso de alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos. Según Fernández, tanto Molina como Barbieri son los poetas mayores del grupo neorromántico, sin embargo en el caso de Molina su influencia se extiende sobre la siguiente generación, la del cincuenta, por su tendencia hacia el surrealismo (Fernández 239-62).

Dentro de la corriente neorromántica también se destaca el trabajo poético de Silvina Ocampo, en la medida en que su poesía hace un rescate de los lugares argentinos desde una visión metafísica, se manifiesta la dimensión del horror y lo grotesco, y, aunque desde una posición impersonal, se revela el sentir de la escritora a través de los espacios u objetos poetizados. Lo anterior se puede observar sobre todo en sus primeros poemarios: *Enumeración de la patria* (1942), *Espacios métricos* (1945) y *Poemas de amor desesperado* (1949). En el primer poemario, señala Ghiano, Silvina Ocampo revisita algunos espacios argentinos para rescatarlos, y, además, se observan algunos indicios de temas metafísicos producto de las lecturas realizadas por la autora. En este

primer momento, su poesía se enfrenta a una serie de dificultades rítmicas que serán superadas en su obra posterior. En cuanto a *Espacios métricos*, se aprecia en éste la importancia entre las relaciones vigilia y sueño ligados a la presencia del horror en los poemas. Estas imágenes malignas, para Ghiano, se afirman en *Poemas de amor desesperado* donde lo maléfico y el amor van de la mano (Ghiano 211-14); poemario en donde además se puede ver la influencia de la poesía de Neruda.

Sin embargo, durante la década del cuarenta el neorromanticismo no fue la única corriente que hizo parte de la escena literaria argentina. Paralela a ella se manifestó una segunda generación vanguardista que a pesar de no haberse constituido como grupo se destaca por su interés en la poesía conceptual. Hacen parte de esta generación Alberto Girri (1919-1991), Roberto Juárez (1925-1995), Joaquín O. Giannuzzi (1924-2004) y Horacio Armani (1925), como también Olga Orozco (1920-1999) y Amelia Biagioni (1916-2000). Algunas publicaciones que reaccionan contra el neorromanticismo son *Arturo* (1944) y *Contemporánea*, las cuales hacia 1945 intensifican su actividad en contra de los neorrománticos para de esta forma, al comenzar la década del cincuenta, organizarse alrededor de dos revistas *A partir de cero* (1952), publicada por Aldo Pellegrini (1903-1973) y dirigida por Enrique Molina, y *Poesía Buenos Aires* (1950-1960), editada por Raúl Gustavo Aguirre (1927-1984). Esta última fue considerada por sus integrantes como movimiento poético en sí, “logrando la instauración definitiva de los modos de la vanguardia en la Argentina” (Fondebrider 18-19).

Durante la década del cincuenta se busca en la poesía no solo un lenguaje nuevo sino también una poesía no elegiaca y más bien más vital. Se observa una oposición entre arte y vida, lo cual conduce a dos actitudes estéticas diferentes: una corriente

hiperartística y otra corriente hipervital, el primero identificado con el surrealismo y el segundo con el invencionismo. En 1952 *Poesía Buenos Aires* publica su *Antología de una poesía nueva*, y, en su mayoría, los autores que aparecen en ella manifiestan una fuerte inclinación hacia el invencionismo. Éste último se convierte en síntesis del creacionismo, en tanto que su piedra angular es el lenguaje poético o la palabra, y del surrealismo, ya que se preocupa por la comunicabilidad de la poesía. Explica Fernández Moreno:

El invencionismo ejemplifica intensamente los caracteres constitutivos de la poesía de vanguardia. No tanto en la rebelión contra las supervivencias musicales, pues conserva formas rítmicas: ni en la despreocupación por el concepto tradicional de belleza, pues procura mantener un lenguaje poético; sino en cuanto a la revuelta contra la estructura lógica del lenguaje, y la ambición de erigir la poesía en medio de conocimiento. (327)

Es con este movimiento, con el invencionismo, que se reafirma la vanguardia en la poesía argentina de la década del cincuenta y, en especial, en la obra de Edgar Bayley (1919-1990), *En común* (1949) y *La vigilia y el viaje* (1961), quien asume el invencionismo no como escuela sino como aspecto relevante de la poesía de la época (Fernández 331).

Mientras que la década del cincuenta representó el regreso y la afirmación de la vanguardia en la poesía argentina, el paso a la década del sesenta significó la llegada de una multiplicidad de proyectos y de poéticas distintas conviviendo en un mismo espacio; aunque en lo formal esas diversas poéticas son herederas de la poesía de la segunda mitad de la década del cincuenta: “abandono de las formas fijas, métrica irregular, progresiva experimentación con la sintaxis, acercamiento a la lengua hablada” (Fondebrider 23). Se manifiesta interés por el cultivo de una poesía que retome el folclor y el tango, interés que responde a la necesidad de estos poetas por rescatar y darle un papel central a la lengua hablada en la poesía; esto contribuyó a un cambio en el modo cómo se abordaron

los distintos temas y a que el poeta se liberara de ciertos moldes (Fondebrider 25). Se observa en la poesía de los años sesenta producciones con un marcado tono político como en Juan Gelman (1930), Francisco Urondo (1930-1976), Alberto Szpunberg (1940), Roberto Santoro (1930-1977), y Julio Huasi (1935-1988); tono que, en opinión de Jorge Fondebrider, no se presenta exclusivamente en todos los escritores de esta década, lo que significa una separación de ambos discursos. Por ejemplo, las obras de Gianni Siccardi (1933-2004), Alejandra Pizarnik (1936-1972), o la de Mario Morales (1936-1985), comparten un tono generacional pero no se inscriben dentro del discurso político.

Para resumir, los primeros cincuenta años del siglo XX para la historia de la poesía argentina representan un período de constantes cambios, búsquedas y propuestas de nuevas poéticas. El siglo XX abre con los planteamientos del movimiento modernista, los cuales significan para la poesía latinoamericana su expresión más original y su independencia literaria de Europa. El modernismo ofrece nuevos estímulos a través de la búsqueda de la belleza, la preocupación por el refinamiento formal, y al asumir lo extranjero como propio. Estas premisas fueron primero exploradas por Martí, Silva, del Casal, Gutiérrez Nájera y Darío; este último fungió como líder y su presencia en Argentina en 1896 permitió que se extendiera el modernismo en el Cono Sur luego de la muerte de la mayoría de los poetas que iniciara el movimiento. El trabajo poético de Darío influyó de manera significativa en la obra de poetas como Leopoldo Lugones, quien encontró en el modernismo un camino para afirmar la labor del poeta como vate y para expresar la belleza de lo argentino a través de la poesía. No obstante, para 1910 el modernismo comienza a estancarse y para revitalizarlo se gesta la corriente del sencillismo encabezada por Baldomero Fernández Moreno y extendida en la obra de

Alfonsina Storni y Ezequiel Martínez Estrada. El sencillismo refresca el modernismo al seguir buscando la belleza del poema ya no en lo lujoso y en lo exótico sino en las formas sobrias, destacando los objetos y los eventos simples de la vida.

Con la independencia que da el modernismo se abre la posibilidad de nuevas renovaciones en la poesía, es así como las vanguardias entran en escena. Hacia 1920 los poetas argentinos se hallan explorando formas que les sirvan para alejarse del rubenismo, y es en este terreno donde Jorge Luis Borges en 1921 siembra la semilla del ultraísmo, movimiento vanguardista español que buscó ser síntesis del cubismo, expresionismo, dadaísmo, futurismo y creacionismo. El interés que éste genera permite que se funde la revista *Martin Fierro* y que allí se geste una vanguardia criolla, el martinfierrismo, cuyas preocupaciones estéticas se orientan hacia el amor por la novedad y lo argentino. Sin embargo, un grupo de poetas se levanta en contra de los martinfierristas criticándoles su falta de interés por los problemas sociales que aquejaban al país en ese momento. Estos poetas son los escritores de la calle Boedo, agrupados alrededor de la revista *Claridad*, quienes buscaban ejercer una labor social en la literatura, denunciando los problemas sociales de la Argentina por medio del uso de las formas del realismo en la poesía.

Luego de esta generación vanguardista, en 1940, se establece una corriente que busca la expresión del individualismo y la subjetividad del poeta. Esta corriente se conoce como neorromanticismo y buscó hablar con un tono elegíaco del amor concluido, la patria, la infancia y la felicidad pérdida, utilizando formas clásicas. El neorromanticismo significó en la literatura argentina una especie de suspensión del proceso renovador vanguardista, proceso que se retomaría luego de los años cincuenta. En ese sentido Carlos Giordano hace énfasis en la necesidad de diferenciar el

neorromanticismo de los movimientos de vanguardia, ya que estos dos son opuestos que se excluyen a causa de las diferentes concepciones de autor, obra y actividad literaria que tienen cada uno (Giordano 790). A pesar del predominio y el reconocimiento que tuvo el neorromanticismo durante la década del cuarenta, de manera tacita una serie de escritores y publicaciones continuó con la labor renovadora del vanguardismo, sin embargo, aunque estos escritores estuvieron interesados por la poesía concreta no llegaron a asociarse en un grupo literario como tal.

La década del cincuenta abre con una marcada determinación de un conjunto de poetas por desmontar el predominio de la corriente neorromántica, por eliminar el tono elegiaco en la poesía y recuperar en ella una posición más vital. Este propósito lo llevan a cabo los poetas vanguardistas silenciados durante la década del cuarenta pero que en el cincuenta toman fuerza. De este modo el surrealismo y, sobre todo, el invencionismo se afirman como postulados poéticos dominantes en la poesía argentina del cincuenta. Actitud que cambiaría con la década del sesenta cuando se presentaron una variedad de posiciones frente a la poesía, actitudes que intentan recuperar el folclor argentino y el lenguaje hablado ya sea desde el discurso político o desde un discurso enteramente estético.

B. El lugar (¿oscuro?, ¿menor?, ¿diferente?) de Silvina Ocampo en la literatura argentina

En la lectura de la correspondencia de Antón Chéjov se encuentran algunas reflexiones sobre la subjetividad del autor en relación a la escritura del cuento. El escritor ruso enfatiza en la necesidad de la objetividad del cuentista frente a los personajes que construye o en la necesidad de alejarse de ellos, y dice Chéjov: “yo simplemente me

ocupo de mostrar qué tipo de gente son. Y digo al lector: está usted tratando con ladrones de caballos, así que permítame decirle que no se trata de limosneros, sino de personas fuertes y bien alimentadas [...], si permito que se introduzca mi subjetividad, la imagen se desdibujará y el cuento no será ya tan compacto como todo cuento debe ser” (230). Al igual que el cuentista, de cierto modo el crítico o, mejor, el investigador literario también debe tomar una posición objetiva para acercarse a su objeto de estudio; en este caso no para crear a un personaje sino para leerlo y problematizarlo. Sin embargo, el investigador también responde a sus propias obsesiones y es en ellas donde encuentra las temáticas que le importa estudiar. Si me permito traer a colación estas reflexiones de carácter subjetivo es porque me interesa presentar cómo entré en contacto con la obra de Silvina Ocampo, situación que tiene relación con la difusión y el espacio que ésta ocupa dentro de la literatura argentina. Esto permite ofrecer una imagen más clara sobre la recepción de la obra antes que difuminar dicha imagen.

Mi descubrimiento de la escritora argentina se debe a una serie de susurros que fui encontrando en la obra y en los trabajos críticos sobre Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. El primero de ellos se refiere a ese tercer nombre que acompaña al de Bioy y Borges como uno de los editores de la *Antología de la literatura fantástica* publicada en 1940, un nombre hasta ese entonces desconocido para mí. El segundo, y el que más llamó mi atención, fue el hecho de que Borges dedicara un cuento como “Pierre Menard, autor del Quijote” a Silvina Ocampo; cuento que juega tanto con los géneros literarios como con el lector al presentarse a manera de reseña crítica sobre un pseudo-escritor, al tiempo que problematiza aspectos como las funciones de autor, lector y contexto en la obra literaria. Y el tercer susurro se debe a los comentarios que hiciera Adolfo Bioy Casares

acerca de su descubrimiento de Silvina Ocampo, por un lado, como escritora y, de otro lado, como guía en sus lecturas de la literatura francesa (Ulla, *Conversaciones* 162). Menciono estos susurros porque en gran medida la figura de esta autora se conoce por su asociación con estos dos escritores y con Victoria Ocampo antes que por su propia obra. En parte, tal afiliación la ha eclipsado. Sin embargo, su oculta presencia no solo se explica por su relación con los escritores ya mencionados, sino también por su actitud reacia a convertirse en una figura pública y a su deseo por mantenerse en el ámbito de lo privado. Esto bien lo han manifestado sus entrevistadores⁴ y, de algún modo, también se puede observar en las fotografías que acompañan las portadas de algunos de sus libros en donde ella aparece cubriendo su rostro con las manos o utilizando lentes oscuros⁵.

La primera publicación de Silvina Ocampo data de 1936 y corresponde a la aparición de “La siesta en el cedro” en el número 26 de la revista *Sur*, narración que luego formó parte de *Viaje olvidado* (1937). Esta colección de cuentos salió a la luz en 1937. A partir de esta publicación, su presencia en las letras argentinas se mantiene hasta la actualidad con la edición en 2011 de la novela *La promesa*, aunque el último libro publicado en vida de la escritora, *Cornelia frente al espejo*, aparece en 1988 y su muerte se da en 1993. Desde 1937 hasta 1988 Silvina Ocampo publica nueve libros de poesía, un libro de poesía para niños, siete colecciones de cuentos, cuatro colecciones de cuentos para niños, una novela escrita en colaboración con Bioy Casares, una obra de teatro en colaboración con Juan Rodolfo Wilcock, y junto con Borges y Bioy Casares edita dos

⁴ Tanto Noemí Ulla como Danubio Torres Fierro, por ejemplo, hablan de la dificultad a la que se enfrentaron para que Silvina Ocampo les concediera una entrevista. La escritora no se consideraba buena para expresarse oralmente y, además de esto, no era amiga del uso de las libretas de apuntes ni de la grabadora durante las entrevistas, afirmaba que se sentía psicoanalizada en estas situaciones.

⁵ Un ejemplo de esto son las ediciones de 1999 de *Cuentos completos* y de *Poesía completa* de 2002 y 2003, los dos de la editorial Emecé.

antologías. Al mismo tiempo, algunas de estas publicaciones la hicieron merecedora de premios literarios. Tiempo después de su muerte se publican dos libros de cuentos, uno de ellos infantiles, un libro de poesía, un libro de anotaciones y una novela.

No obstante, la presencia de Silvina Ocampo no siempre fue una presencia reconocida ni por la crítica literaria como tampoco por los lectores argentinos de su tiempo, condición de la que ella siempre fue consciente. Esto se puede apreciar en una carta que envió la autora a su amigo, el también escritor, Manuel Mujica Láinez (1910-1984) a finales de 1973 en donde le comenta sobre la publicación de uno de sus libros en Italia y el éxito que éste tuvo, situación que compara con el escaso reconocimiento que por entonces tenía en su país (Mancini, *Escalas* 33-34). Realidad curiosa si se tienen en cuenta los comentarios que sobre ella realizaron otros escritores, por ejemplo, Rodolfo Wilcock la compara con Borges (Mancini, *Escalas* 16), y Helena Parcas en su artículo de 1954, “La original expresión poética de Silvina Ocampo”, manifiesta que la obra de Silvina Ocampo en aquella época había sido comparada con la de Walt Whitman, Ben Johnson y Leopoldo Lugones (283)

Adriana Mancini explica que entre la publicación de *Viaje olvidado* (1937) y *Cornelia frente al espejo* (1988), aparecieron sin interrupción las obras narrativas y poéticas de Silvina Ocampo, además de algunas traducciones realizadas sobre éstas al italiano, francés e inglés. Estas publicaciones circularon al mismo tiempo junto al desinterés crítico por su obra, situación que solo vendría a cambiar a partir de los años setenta (“La literatura” 231). Y aún más curioso es el hecho de que ese interés crítico, afirma Nohemí Ulla, se haya manifestado más en Francia antes que en Argentina. Dice Ulla en su libro de ensayos sobre la obra de Silvina Ocampo, *Invenções a dos voces*:

La bibliografía sobre mi objeto de estudio también fue acrecentada; en los últimos años se han abierto y diseminado por el mundo nuevos públicos que atendieron con reconocimiento y placer una obra de nuestra narrativa que se ofrecía sólo a la lectura de un grupo reducido de interesados. Artículos, comentarios, reseñas, tesis de Doctorado, surgieron especialmente en Francia, gracias a la difusión de la Profesora Doctora Milagros Ezquerros [...], quien ha promovido coloquios, estudios y tesis consagrados a la obra de Silvina Ocampo. (15-16)

Respecto a esta paradoja, Mancini resalta los años setenta como la década en la que más se publicó a Silvina Ocampo, lo cual contrasta con la recepción que tuvieron sus obras durante dicho período. La crítica menciona la publicación de varias antologías, algunas de ellas en Venezuela, Francia e Italia; como la aparición de dos nuevos libros de poemas y uno de cuentos, y la reedición de dos obras de relevancia: *Autobiografía de Irene* (1948) en 1975 y *La furia y otros cuentos* (1959) en 1976. Además de esto, también vale la pena mencionar que durante esta época Silvina Ocampo publicó la mayoría de sus libros para niños. Sin embargo, esta serie de publicaciones no estuvo acompañada por un público atento a ella. Lo anterior se refleja en algunas notas en periódicos de la época que mencionan dicha situación, tales como los textos de Marcelo Pichón “Así es Silvina Ocampo” de 1974, y “¿Quién se acuerda de Silvina Ocampo?” de 1975, o la nota “Correspondencia con Silvina Ocampo: una entrevista que no osa decir su nombre” de Danubio Torres aparecida en 1975, textos en los que se habla sobre el desconocimiento de la obra de esta escritora (*Escalas* 18-20).

En cuanto a la recepción crítica, ésta hasta antes de la década del setenta tampoco fue profusa y en su mayoría se compone de reseñas bibliográficas. Por ejemplo, hasta antes de finalizar la década del sesenta, *Sur* solo había publicado acerca de Silvina Ocampo reseñas sobre sus libros de cuento y poesía, de entre ellas la más destacada, y

lugar común al que se refiere la crítica sobre esta escritora, es la reseña de *Viaje olvidado* que Victoria Ocampo publicara en la revista *Sur* en 1937. En ella, la fundadora de *Sur* observa, de forma negativa, el carácter desconcertante del lenguaje y las imágenes en los relatos de *Viaje olvidado*, carácter que, según Sylvia Molloy en su ensayo “Sola, en la casa de la memoria”, acompañará la recepción de la escritura de la autora argentina. En su reseña, Victoria Ocampo resalta cuatro aspectos de *Viaje olvidado*. El primero de ellos es el aspecto autobiográfico de los cuentos que conforman el libro, ya que éste está compuesto por una serie de recuerdos que Victoria reconoce pero de los que a su vez difiere: “Estos recuerdos, relatados bajo la forma de cuentos y mezclados de abundantes invenciones, habrían podido ser los míos; pero eran distintos, muy distintos de tono, muy distintos de *découpage*” (119). A partir de esta observación, Victoria Ocampo señala otro aspecto relevante en *Viaje olvidado*, éste es lo desconcertante, producto del movimiento de los recuerdos narrados entre dos espacios: uno que ella puede reconocer como familiar y otro que se ubica en lo desconocido. Este movimiento se asemeja al espacio de los sueños: “Cada página aludía a cosas, a seres conocidos, en medio de cosas y de 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 sola atmósfera era ya un tuteo” (119). Seguidamente, dicha reseña comenta el lenguaje y las imágenes utilizadas en los cuentos de Silvina Ocampo. Sobre el primero resalta el uso de un lenguaje hablado que en algunas ocasiones le resulta eficaz pero que en otras tiende a ser desacertado. Y algo similar ocurre con las imágenes, *Viaje olvidado*, en su opinión, está “lleno de imágenes felices - que parecen entonces naturales - y lleno de imágenes no logradas - que parecen entonces atacadas de tortícolis” (Victoria 120). Finalmente,

destaca de manera negativa el modo como Silvina utiliza la gramática en su primer libro de cuentos, pues para Victoria la gramática en *Viaje olvidado* está siendo transgredida, de modo que le pide a su hermana más precisión y mayor conocimiento de ésta antes de llegar a quebrantarla. Estos cuatro aspectos: lo autobiográfico, el carácter desconcertante del espacio en el que se ubican las narraciones, el uso de un lenguaje coloquial y las transgresiones gramaticales son considerados aspectos constantes en la escritura de Silvina, rasgos que a su vez se asociarán en su obra con la literatura fantástica, permitiéndole ser parte de una tradición característica de la literatura del Cono Sur.

Por otra parte, es solamente en 1968 cuando *Sur* publica uno de los primeros ensayos críticos sobre la obra de Silvina Ocampo, en dicho año Alejandra Pizarnik publica en el número 311 de esta revista “Domicilios ilícitos”, en el que analiza la estructura de sus cuentos, observando en ellos la brevedad simple y rigurosa que manejan. Un año después, en el número 320 de la misma revista, aparece un ensayo de Sylvia Molloy titulado “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje”, en éste Molloy se detiene a analizar el lenguaje deliberadamente excesivo presente en algunos cuentos de *La furia*, señalando la anulación de la sugerencia a través de la sobre carga de detalles exagerados en las narraciones. No obstante, antes de la aparición de estos dos ensayos ya se había publicado un artículo académico que abordaba la poesía ocampiana, este es el texto de Helena Parcas “La original expresión poética de Silvina Ocampo”, publicado en el número 38 de la *Revista Iberoamericana* en 1954.

La aparición de los ensayos de Molloy y Pizarnik traza el rumbo que toma la recepción crítica de la obra de Silvina Ocampo, ya que a partir de la década del setenta la crítica comienza a fijar sus ojos en ella con mayor interés. Por ejemplo, Blas Matamoros

en 1975 dedica un ensayo al análisis de los niños y las clases sociales en la narrativa de Silvina; este se titula “La nena terrible”. En 1977, Enrique Pezzoni publica en *La nación* “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden”, donde estudia la ambigüedad y el funcionamiento de los opuestos en los cuentos y poesías de la autora; texto que se reedita en 1982 como prólogo de la reedición de *La furia y otros cuentos*. Y Sylvia Molloy en 1978 con “La simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo” aporta una nueva lectura sobre los personajes y la singularidad de lo fantástico ocampiano.

El interés por el estudio de la obra de Silvina Ocampo se continúa durante la década del ochenta y se afirma en la década de los años noventa con el estallido de un pequeño boom crítico que se ha mantenido a lo largo de la primera década del siglo XXI. En efecto, desde el 2000 se han publicado varios libros de ensayo sobre la escritora argentina como *La ronda y el antifaz* de 2009, reunión de ensayos compilados por Adriana Mancini y Norah Domínguez. También, en 2002 los *Cuadernos Hispanoamericanos* dedican el dossier del número 602 a textos concernientes a la obra de Silvina Ocampo. Al mismo tiempo, se ha aportado al estudio de la obra de Silvina Ocampo desde la academia a través de tesis doctorales escritas en Francia, España y Estados Unidos, tales como la de Carolina Suárez Hernández: “Propuestas en la narrativa fantástica del grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal, Juan Rodolfo Wilcock): La poética de la ambigüedad”, de la Universidad Autónoma de Madrid; o la de Cristina Fangman: “Modos del exceso en dos escritores argentinos del siglo XX: Silvina Ocampo y Néstor Perlongher”, de la Universidad de Nueva York; o la de Mónica Zapata: “L’esthétique de l’horreur dans les récits courts de Silvina Ocampo”, de la Universidad de Toulouse II.

Acompaña este renovado interés por la escritora argentina la reedición de sus obras. Entre 1999 y 2000 la editorial Emecé publica en dos volúmenes los cuentos completos de Silvina Ocampo, y entre 2002 y 2003 la misma editorial saca a la luz dos volúmenes de su poesía completa. También a partir del año 2000 se han reeditado varios libros de cuentos como *Viaje olivado*, *La furia y otros cuentos*, *La naranja maravillosa* (1977), *El caballo alado* (1976), y *Autobiografía de Irene*. Además de esto, desde 2006 el editor Ernesto Montequin junto con los herederos de Silvina Ocampo se ha encargado de publicar la obra inédita de la escritora.

Asimismo, se han continuado las traducciones de su obra al inglés, tal como *The Topless Tower* de 2010 y *Where There's Love, There's Hate* de 2012, y al italiano, entre ellas *Il cavallo alato* de 2000 y *L'arancia meravigliosa* de 2001. Es pertinente acotar que las traducciones de la obra de Silvina Ocampo se han realizado desde la década del setenta, la primera de ellas data de 1973 y corresponde a la traducción realizada por Livio Bacci al italiano titulada *Porfiria*, libro antológico de cuentos con introducción de Italo Calvino. Sobre estas traducciones se puede observar que durante la década del setenta Ocampo es traducida al italiano y al francés; durante la década del ochenta aparece la primera traducción al inglés, y se sigue traduciendo al italiano y al francés; durante la década del noventa se traduce al alemán; y durante la primera década del presente siglo se vuelve a traducir al inglés y al italiano. A pesar de que el número de traducciones no es abundante, estas evidencian que la obra de la autora no ha pasado desapercibida por fuera de Argentina y que todavía se mantiene un vivo interés internacional, sobre todo en Italia; además de esto llama la atención que en la última década sus obras más traducidas correspondan a libros para niños, los cuales no han sido estudiados por la crítica.

Adicionalmente, la obra de Silvina Ocampo ha tenido repercusiones en otras artes como el cine. En 1984 el director mexicano Arturo Ripstein realizó una adaptación fílmica del cuento “El impostor”, con guión de Manuel Piug. Del mismo cuento Alejandro Maci realizó una adaptación también para el cine en 1995, con guión de María Luisa Bemberg. Y se espera el estreno en octubre de 2012 de la adaptación fílmica del cuento “Cornelia frente al espejo” del director Daniel Rosenfeld. Además de estas adaptaciones, también se han realizado adaptaciones de las narraciones de Silvina Ocampo para la televisión, como el cuento “El vestido de terciopelo”, adaptado en 2001 por Liliana Morillo y César Roperó. Igualmente se han realizado documentales y obras de teatro sobre la vida de la escritora, como “Las dependencias” de Lucrecia Martel de 1999, capítulo de la serie televisiva *Seis mujeres argentinas*; o *Mujeres terribles*, obra de teatro sobre las relaciones entre Silvina Ocampo y Alejandra Pizarnik, dirigida por Lía Jelín y estrenada en abril del 2010.

En una entrevista entre Noemí Ulla y Adolfo Bioy Casares, Ulla le pregunta a Bioy sobre el carácter de Silvina Ocampo en su juventud, el escritor le responde lo siguiente: “Podía ser callado. Podía parecer que estaba ausente, y de pronto llegaba ella con una ocurrencia que tenía algo de genial” (*Conversaciones* 162). Descubrir la oculta presencia de Silvina Ocampo ha consistido en escuchar en el susurro de su nombre la genialidad de una obra. Parece ser que el eclipse que ha sufrido el trabajo literario de Silvina Ocampo comienza a llegar a su final, luego de un largo proceso en su descubrimiento iniciado en la década de los setenta con la aparición de los primeros análisis críticos y traducciones. Descubrimiento que continúa generando interés en la crítica en la década de los ochenta, que luego se afirma en los noventa y se mantiene

durante los primeros diez años del siglo XXI. Este último período también ha significado el reconocimiento por parte de los lectores no solo especializados en literatura sino también del lector general. Por otro lado, contextualizar su obra dentro de la historia literaria argentina tiene la finalidad de destacar y definir su identidad como escritora individual, como escritura que deja su propia marca independientemente de las relaciones que la rodearon y la eclipsaron por un largo tiempo.

CAPÍTULO III

LOS MOVIMIENTOS TENSORES EN *INVENCIONES DEL RECUERDO*

A. Narrativa y poesía en Silvina Ocampo

El libro inaugural de la obra de Silvina Ocampo, *Viaje olvidado*, es una pieza clave en el desarrollo de su narrativa a pesar de la escasa presencia de textos fantásticos y de su cercanía con la vanguardia y el surrealismo. En él se manifiestan los rasgos más significativos que acompañarán la escritura de la autora argentina tales como el poder de lo sobrenatural, la memoria, la incomunicación, la dicotomía establecida entre el mundo de los adultos y el de la infancia, como también la presencia de personajes marginales: niños, enfermos, ancianos, pobres, empleadas del servicio doméstico y excluidos, quienes en sus cuentos tienen un papel principal.

El segundo libro publicado por Silvina Ocampo, *Autobiografía de Irene*⁶, posee un carácter más fantástico pero siempre dentro de la estética borgeana, por lo que sus temas están más enfocados hacia la filosofía y el exotismo. Y en cuanto a las formas narrativas, éstas son más complejas. Carolina Suárez explica que en esta obra hay mayor experimentación “formal y técnica y una exploración de los límites de todos los recursos y códigos literarios” (198).

Después de la publicación de *Autobiografía de Irene* se produce un silencio de once años en su narrativa, tiempo en el que se produce un cambio en su escritura y que

⁶ Con el título *Autobiografía de Irene*, me refiero a la colección de cuentos publicada en 1948, en el que se encuentra el cuento homónimo: “Autobiografía de Irene”. Sin embargo, se debe tener cuidado para evitar confusiones, ya que Silvina Ocampo titula uno de sus poemas de igual forma: “Autobiografía de Irene”, del libro *Espacios métricos* publicado en 1945.

queda representada en *La furia*. En esta compilación de cuentos se demuestra una madurez literaria, alejándose de la complejidad estructural manifiesta en *Autobiografía de Irene* y la subjetividad de *Viaje olvidado*. También la realidad representada se desarticula, permitiéndole de esta manera a la narradora trabajar la fragmentación como técnica narrativa, lo cual hace que el espacio y el tiempo de los relatos sean borrosos. Asimismo, la experimentación por medio de la fragmentación da paso al rechazo de las formas genéricas convencionales que también se relacionan con la búsqueda de formas para construir una escritura anómala, una escritura que le permita comunicar la marginalidad de sus personajes, el horror y la crueldad. Estas características se mantendrán en las colecciones de cuentos subsiguientes: *Las invitadas* (1961) y *Los días de la noche* (1970).

No obstante, en sus últimas producciones se presenta una nueva noción de cuento. En *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* “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” (Suárez 204). Pero es sobre todo en *Cornelia frente al espejo* donde las dificultades de lectura se acrecientan, pues en él se radicalizan los rasgos transgresores de su escritura, se desarticula el discurso por medio de la recurrencia al exceso verbal, y se hacen más relevantes las reflexiones sobre filosofía y sobre la vida en las anécdotas que narran sus personajes.

En lo concerniente al exceso verbal, éste tiene una relación estrecha con la enumeración, estrategia frecuente en la escritura de Ocampo. En la narrativa ésta tiene

una función descriptiva, sobre todo en cuanto a la presentación del escenario y los personajes de las historias narradas. Según el análisis de Sylvia Molloy, “La exageración como lenguaje”, las descripciones en los cuentos de Silvina Ocampo tienen la función de saturar las narraciones hasta el punto de volverse hiperbólicas, y como consecuencia hace imposible la sugerencia. En cuanto a la descripción de los personajes, la saturación se realiza a través de la repetición de sus rasgos desde el comienzo hasta el fin de la narración. Es el caso de “Carta perdida en un cajón” del libro *La furia*, en este cuento la narradora, o el emisor de la carta, califica a su destinataria como una “imbécil” y “bestia”, expresando así desde el inicio su repulsión, la cual, durante el desarrollo del relato, se va reforzando a través de la repetición de este tipo de calificativos. Para Molloy, al evitar la sugerencia a través de la repetición de informaciones que el lector ya conoce, éste se ve forzado a participar en el texto de otro modo, pues el cuento le niega todo apoyo en una realidad reconocible (Molloy, “La exageración” 17), por lo que no puede predecir lo que sucederá más adelante en la narración. En cuanto a las descripciones espaciales, éstas inundan y exceden el mismo espacio al ser presentadas a través de las series enumerativas, ejemplo de esto son las descripciones minuciosas del cuento “Las fotografías” del libro *La furia*:

Llegué con mis regalos. Saludé a Adriana. Estaba sentada en el centro del patio, en una silla de mimbre, rodeada por los invitados. Tenía una falda muy amplia, de organdí blanco, con viso almidonado, cuya puntilla se asomaba al menor movimiento, una vincha de metal plegadizo, con flores blancas, en el pelo, unos botines ortopédicos de cuento y una abanico rosado en la mano. [...] Estaban la Clara, estaba Rossi, el Cordero, Perfecto y Juan, Alvina Renato, María, la de los anteojos, el Bodoque Acevedo, con su nueva dentadura, los tres pibes de la finada, un rubio que nadie me presentó y la desgraciada de Humberta. Estaban Luqui, el Enanito y el chiquilín que fue novio de Adriana, y que ya no le hablaba. (*Cuentos completos I* 213)

En este caso el fin de estas enumeraciones descriptivas es el de llevar a la exageración y a la burla para denunciar los modos convencionales de percibir el mundo, como resultado de esto se abandona todo orden tranquilizador (Molloy, “La exageración” 22).

A su vez, la enumeración y la repetición tienen relación con lo kitsch o lo cursi, esto es “el uso de elementos pasados de moda o de uso popular producidos por la economía industrial y considerados de mal gusto por la cultura establecida” (Espinoza *La poética* 87). Lo kitsch le sirve a la narradora para evidenciar la pérdida del valor social de los objetos que se enumeran. Por ejemplo, en “La paciente y el médico”, cuento de *La furia*, lo cursi está presente en el contraste que ofrece la percepción de los objetos que la paciente enamorada envía al médico, para la enferma estos son muestras de su amor: “Después comencé a abusar de todos estos recursos: le mandaba, por ejemplo, tres regalos en un día, cuatro cartas, en otro; o bien lo llamaba cinco veces por teléfono” (*Cuentos completos I* 267). Mientras que para el médico dichos presentes sólo son elementos ordinarios que no logran compensar sus servicios:

Yo sabía que jamás recibiría un buen regalo, ni cobraría mis honorarios. La señora de Barlume, a quien jamás cobré un céntimo por mis atenciones de médico, me regaló un tintero importantísimo de bronce con un Mercurio en la tapa, un cortapapel de marfil con figuras chinas y un reloj de pie que tengo en mi consultorio. [...] De ella qué puedo esperar sino un amor de virgen que me abruma, que me persigue. (*Cuentos completos I* 269)

También, según el análisis de Noemí Ulla, lo cursi o lo kitsch se manifiesta en el mismo léxico utilizado para nombrar aquellos objetos desvalorizados, y dicho léxico corresponde a los coloquialismos. Estos “son los emblemas de la cultura Kitsch y los hábitos lingüísticos de esa cultura lo que la escritora parodia, si entendemos por parodia la representación del modelo de discursos ajenos” (Ulla, *A dos voces* 61). Por ejemplo, el

cuento “Mimoso”, también de *La furia*, en donde se narra la historia de Mercedes quien se venga de uno de sus conocidos porque, según la protagonista, se ha burlado de ella y de su perro embalsamado. El objeto kitsch en esta narración está representado en el propio perro embalsamado de Mercedes, y la función de este objeto es la de proveer la ilusión de felicidad y tranquilidad a la protagonista del cuento (Manzini, “La literatura” 245). Por otro lado, lo kitsch también está representado en los diálogos que revelan clisés o lugares comunes de la cultura popular:

-En China –dijo Mercedes-, me han dicho que la gente come perros, ¿será cierto o será un cuento chino?

-Yo no sé. Pero en todo caso, yo por nada del mundo los comería.

-No hay que decir “de este perro no comeré” –respondió Mercedes, con una sonrisa encantadora.

-De esta agua no beberé –corrigió el marido. (*Cuentos completos I* 200)

El coloquialismo y los lugares comunes en este caso ayudan a que el terrible desenlace del cuento se presente en clave de humor e ironía. Lo kitsch en este sentido beneficia el descubrimiento de lo grotesco que permanece escondido en un aparente ambiente de armonía, a la vez que sirve para subrayar “la ridiculez de los comportamientos convencionales y la moral burguesa, y para exhibir la fealdad que reina junto a la belleza” (Ulla, *A dos voces* 147).

Tanto para Adriana Mancini como para Noemí Ulla, en la escritura ocampiana lo kitsch tiene una relación estrecha con la crueldad, es una forma de manifestar el horror. Esta relación afirma la estética que sigue Silvina Ocampo, es decir, la estética de la belleza asociada íntimamente al horror. Dicha posición frente a la creación literaria le

permite a la autora generar una escritura fuera de lugar, “desbordante” de los límites, porque produce en el lector un choque a causa de los elementos grotescos manifiestos en sus narraciones, las cuales “están poblad[a]s de violencia, horror, crueldad, venganzas, asesinatos y cuerpos deformes; pero todo ello bajo una apariencia inocua, casi inofensiva” (Espinoza 14).

En su estudio sobre la crueldad en los cuentos de Silvina Ocampo, Daniel Balderston observa que ésta se presenta como “crueldad teatral” en donde se “crean escenarios plenamente irreales para luego realizarlos con detalles terroríficos o risibles” (744); lo cual se puede notar en el cuento “Las fotografías”, del libro *La furia*, que narra la fiesta de cumpleaños de Adriana, una joven parálitica. Las descripciones sobre el escenario son cuidadosas hasta el punto de llegar, según Mancini, a la obscenidad (*Escalas* 61), se detallan hasta los más mínimos elementos para generar la imagen de un ambiente festivo:

En el patio, debajo de un toldo amarillo, habían puesto la mesa, que era muy larga: la cubrían dos manteles. Los sándwiches de verdura y de jamón y las tortas muy bien elaboradas, despertaron mi apetito. Media docena de botellas de sidra, con sus vasos correspondientes, brillaban sobre la mesa. Se me hacía agua la boca. Un florero con gladiolos naranjados y otro con claveles blancos, adornaban las cabeceras. (*Cuentos completos I* 213)

Ambiente que se refuerza con la actitud de los personajes, quienes demuestran esmerarse para que la celebración sea un éxito y, sobre todo, para que ésta quede bien representada en las fotografías que realiza Spirito, a quien todos los invitados dirigen: “En el dormitorio, que medía cinco metros por seis, había aproximadamente quince personas, enloqueciendo al pobre Spirito, dándole indicaciones y aconsejando a Adriana las posturas que debía adoptar” (*Cuentos completos I* 214). Este escenario de celebración

contrasta con las acciones narradas, la felicidad de los invitados se contrapone al sufrimiento de Adriana. Esto se explica, según Balderston, en el desplazamiento de los sentimientos, la ternura que manifiestan los asistentes a la celebración se revela como egoísmo al momento de realizar las fotografías, estos personajes dejan de prestar atención a la incomodidad que exterioriza la homenajeadada para solo presentarla como un objeto que debe quedar bien ubicado dentro de la imagen fotográfica:

La tía declaró:

-Nos hemos desvivido por salvarla, durmiendo a su lado en los pisos de baldosas de los hospitales, dándole nuestra sangre en transfusiones, y ahora, en el día de su cumpleaños, vamos a descuidar el momento más solemne del banquete, olvidando de ponerla en el grupo más importante, junto a su abuelo, que siempre fue su preferido. (*Cuentos completos I* 215)

La contraposición se da entre lo dicho y lo hecho, entre la visión del narrador que observa el sufrimiento y su falta de intervención ante este, entre el aprecio verbalmente manifiesto por los personajes y las acciones de estos mismos (Balderston 747). Es en este contraste en donde el escenario se vuelve cruel, la muerte de Adriana no es horrorosa por sí misma sino por la posición que asumen el narrador y los personajes ante dicha circunstancia.

Por otro lado, la crueldad recurrente en la narrativa de Silvina Ocampo es uno de los rasgos asociados con su visión sobre la literatura fantástica, la cual se caracteriza por la anomalía que se gesta a través de la crueldad, es decir, por la coincidencia contradictoria de dos opuestos (Pezzoni, “La nostalgia” 17). De hecho, este rasgo es el que la diferencia de lo fantástico propuesto por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, propuesta que, sin embargo, la influenció notablemente y de la que con el tiempo se separó aunque no totalmente. Cabe recordar, que en 1940 estos tres escritores editaron la

Antología de la literatura fantástica, cuya introducción, escrita por Bioy Casares, puede considerarse como el manifiesto de una estética compartida ya que algunos de los rasgos que se señalan allí aparecen en la obra de Silvina Ocampo.

Bioy Casares en el “Prólogo” a la *Antología de la literatura fantástica* menciona una serie de argumentos que se reiteran en las narraciones fantásticas, estos son: argumentos en que aparecen fantasmas, viajes por el tiempo, los tres deseos, argumentos con acción en el infierno, con personajes soñados, metamorfosis, inmortalidad, acciones paralelas que obran por analogía, fantasías metafísicas, cuentos y novelas de Kafka, vampiros y castillos. Algunos de estos temas aparecen en la obra de Silvina Ocampo tales como la metamorfosis, ésta no solo se presenta como una condición física sino que también está asociada al comportamiento de los personajes como ocurre en “Sábanas de tierra”, cuento de *Y así sucesivamente*, en donde el personaje principal, un jardinero, se transforma en el elemento con el que trabaja: las plantas (Ulla, *A dos voces* 110). El tema de los viajes por el tiempo también es trabajado por la escritora, pero explorándolo desde la inversión, desandando los años o anticipándolos a través de la clarividencia (Espinoza 140). Este es el caso del cuento “Autobiografía de Irene”, en donde la protagonista recuerda el futuro y olvida el pasado; o “El cuaderno”, de *La furia*, en donde una mujer embarazada descubre en el dibujo realizado por un niño el rostro de su hijo antes de que éste nazca. También el asunto del doble es abordado, como en “El impostor”, cuento de *Autobiografía de Irene*, en el que no solo aparece el tema del doble asociado con la locura sino también el de la confusión entre la realidad y el sueño; o “La lección de dibujo” de *Y así sucesivamente*, en este último una mujer adulta se desdobra para

encontrarse con el yo de su infancia, un yo que se muestra mucho más experimentado y sabio que la adulta.

En general, en los dos primeros libros de cuentos publicados por Silvina Ocampo se pueden observar narraciones fantásticas cercanas a la escritura borgeana, sobre todo en *Autobiografía de Irene*, y de esta colección especialmente “El impostor”, cuento escrito a manera de novela corta, modalidad narrativa poco frecuente en la autora ya que la mayoría de sus cuentos tienen una longitud de entre dos y cuatro páginas. Sobre este rasgo se detiene Alejandra Pizarnik en “Domicilios ilícitos”, destacando la estructura simple y el detalle riguroso de las narraciones. Sin embargo, es a partir de *La furia* en donde Silvina Ocampo comienza a evidenciar una mayor independencia frente a la influencia de lo fantástico en Borges y Bioy Casares, y a acercarse más a lo fantástico cortasiano pues en sus relatos los eventos extraordinarios o a-normales surgen de la realidad más cotidiana.

Sobre la cercanía entre Silvina Ocampo y Julio Cortázar, Espinoza explica que los dos escritores “representan lo fantástico que se relaciona con lo psicológico, es decir la irrupción/erupción de fuerzas extrañas en la psiquis de los seres humanos” (127). En este sentido, las narraciones fantásticas de Silvina Ocampo no dependen tanto de la naturaleza del evento que irrumpe en la realidad familiar o “real”, sino del modo como los narradores y los personajes se aproximan a esa realidad; Pezzoni lo explica del siguiente modo: “Lo «natural» (*lo habitual*) se exagera en comportamientos que lo vuelven *anómalo* (es en el personaje el momento de la identificación obsesiva con la norma del espacio social en que vive). Lo «milagroso» (*lo insólito*, lo fuera del orden común) es vivido como *normal* por el personaje que rechaza formas de conducta impuestas como

«naturales» por el espacio social” (“Estudio preliminar” 21). Es decir, la oposición no se da por yuxtaposición de dos órdenes sino por la transfiguración de la realidad representada que va revelando su verdadera naturaleza. Y si se produce incertidumbre en el lector, ésta se debe más a la desconfianza que generan los narradores de los relatos, a la poética de lo incierto de la que habla María Espinoza, entendida como estrategia de perspectiva en la que hay un desfase entre la visión de narrador y el acontecimiento descrito.

En cuanto a su producción poética, también en ella se pueden observar una serie de cambios a través del tiempo, una transformación en su escritura. Tanto Eduardo Paz Leston como Noemí Ulla identifican dos períodos en la poesía de Silvina Ocampo. El primero de ellos inicia con *Enumeración de la patria* y concluye con *Los nombres* (1953). En general esta primera etapa se caracteriza por el uso de formas clásicas, como el soneto y la elegía; por la recurrencia a la métrica española y por la constante presencia de imágenes visuales tanto de paisajes naturales como artificiales. Lo anterior se explica por el interés de la escritora en la pintura y el dibujo, Ocampo “contempla el mundo como una pintora, como la pintora que fue. De ahí su capacidad de abstraer” (Paz Leston 317).

Además de esto, según Paz Leston, este primer período está compuesto por dos corrientes: una nacionalista en donde se puede percibir la influencia de la poesía de Ramón López Velarde en cuanto a la tonalidad, “Silvina Ocampo encuentra su propio tono en la poesía del mexicano, un tono íntimo, asordinado, por momentos de una pureza infantil a la que contribuyen las rimas inusitadas” (Paz Leston 314). La otra corriente se refiere a una noción universalista y cultista producto de sus lecturas tanto de la literatura

occidental como de la oriental, lo que se puede observar en la constante mención que Silvina Ocampo realiza sobre ellas como también en las referencias que hace sobre la pintura, la música y el cine (Paz Leston 314).

Sin embargo, Ulla observa diferencias dentro de este período, diferencias concernientes al modelo cultural que se sigue. Para esta investigadora los tres primeros poemarios de Silvina Ocampo, es decir, *Enumeración de la patria*, *Espacios métricos* y *Los sonetos del jardín* (1946), evidencian una gran influencia de la estética borgeana, esto es, la preocupación por el cuidado de la sintaxis y el léxico utilizado, y la atención en la participación del lector dentro de los textos. No obstante dicha influencia comienza a ser difuminada con el tiempo y esto se evidencia en *Poemas de amor desesperado* y *Los nombres*, textos que Noemí Ulla califica de “errancia estética” ya que comienzan a mostrar una actitud de independencia frente al referente cultural, en otras palabras, frente a la escritura borgeana (Ulla, *A dos voces* 36).

Esta actitud emancipadora se hace más clara con la publicación de *Lo amargo por lo dulce* (1962), el cual expone el alejamiento voluntario de los modelos canónicos y de la influencia borgeana, para así configurarse como texto inicial de la segunda etapa en la poesía de Silvina Ocampo, etapa que se extiende hasta *Breve santoral* (1985). *Lo amargo por lo dulce*, como punto de inicio y diferenciación de un nuevo período, destaca por una mayor presencia de la ironía, el sarcasmo y el erotismo, así como también por la diversificación de tonos permitiendo que la poesía ocampiana se vuelva más polifónica. Este último rasgo es una de las mayores diferencias entre el primer y el segundo período, ya que durante el primero el ejercicio constante de la repetición le daba a la poesía de Silvina Ocampo un tono monocorde. (Paz Leston 317) Para Paz Leston, *Lo amargo por*

lo dulce “inaugura una poética más rica, más variada, más dramática, más personal, que incorpora hábitos poéticos anteriores” (318); con él se alcanza una mayor libertad expresiva.

Por su parte, Noemí Ulla considera que el texto en donde se pueden apreciar mayores cambios es en *Amarillo celeste* (1972), poemario al que denomina como “bisagra” ya que divide y al mismo tiempo conecta dos modos en la poesía ocampiana. En este caso, cuando Ulla habla de modos se refiere al marcado uso del metro y la rima clásica. La ruptura con las formas clásicas, para esta investigadora, representa la capacidad de recepción y transformación de la escritora ante los cambios que se proponían para la literatura durante las décadas del setenta y el ochenta: “En el cuento, como en la poesía, demostró una facultad de recepción sumamente flexible a los tiempos jóvenes que ejercían la estética de la fragmentariedad, de la discontinuidad, de la prescindencia de la rima en la poesía” (Ulla, “La carnalidad” 192). Por otro lado, esta capacidad de ruptura y transformación tanto en la narrativa como en la poesía evidencia la confluencia entre estos dos modos de escritura en Ocampo, lo cual es producto de una poética o discurso estético particular (Ulla, *A dos voces* 11).

La poética ocampiana es un discurso parcialmente compartido con Jorge Luis Borges y los pintores Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) y Giorgio de Chirico (1888-1978) –quien fuera su maestro de pintura. Y a su vez, se caracteriza por la elevación del artificio como objeto de la creación artística, la participación de la violencia y sus efectos sobre el mismo objeto artístico, el énfasis en los contrastes, el uso del monólogo y las enumeraciones (Ulla *A dos voces* 138-139). Rasgos cuyo soporte se

encuentra en la idea de “imaginación”, la cual la escritora expone en “Sonetos a la imaginación” del libro *Los nombres* (Ulla *A dos voces* 158).

En la serie compuesta por cinco poemas titulada “Sonetos a la imaginación”, Silvina Ocampo realiza una declaración de obediencia a la imaginación, ésta se debe a la felicidad que encuentra en ella: “Yo siento que mi pecho deposita / dibujos incesantes; que me ampara y me tortura. / Siento que a una clara armonía me precipita”. Sin embargo, tanto la felicidad que ofrece la imaginación como la creación artística obedecen al impulso de los contrarios que se reúnen en un mismo espacio: “A veces el infierno que medita / es cielo, el cielo infierno: me depara / aviesas invenciones que prepara / con paciencia azul de hermafrodita” (*Poesía completa I* 349). La reunión de estos contrarios produce entonces un objeto cuyas formas no están totalmente definidas, es decir, un objeto que no puede ser calificado exclusivamente como blanco o como negro, como bueno o como malo, como feo o como bello porque en este objeto los opuestos conviven simultáneamente. Además de esto, para que la creación se presente el creador debe buscarla y cultivarla, de ahí también la obediencia declarada: “Quien no me sigue allí me perderá / Quien no me busca allí no arrancará / una sola respuesta de mis labios” (*Poesía completa I* 352). En otras palabras, la imaginación en Silvina Ocampo implica un ejercicio de búsqueda guiada por los opuestos: el horror y la belleza, el amparo y la tortura; búsqueda cuyo fin último es el aprendizaje y el conocimiento: “En tus rosales de oro, está el futuro, / lo que veneraré, lo que es más puro / porque tus pensamientos son los sabios” (*Poesía completa I* 352). Sólo el ejercicio de la escritura, guiada por la imaginación, permite que se alcance la sabiduría.

En la obra de Silvina Ocampo, esta búsqueda y praxis de la imaginación están asociadas a los mecanismos de repetición. En *Encuentros con Silvina Ocampo* la escritora argentina habla sobre la necesidad de una búsqueda de lo nuevo a la hora de crear; sin embargo, en esa pesquisa hay un volver sobre los pasos dados, una tendencia inconsciente por la repetición de temas y formas, pero esa repetición, para Silvina, con el tiempo y precisamente por la búsqueda de lo novedoso, se da de forma evolucionada; es decir, que se vuelve sobre ciertos rasgos de la escritura pero con otra mirada (Ulla, *Encuentros* 14). Volver sobre los rasgos de la escritura consiste en re-visitar temas e imágenes, como es el caso de “Autobiografía de Irene”, texto en el que se explora el problema de la clarividencia a través de dos formas literarias: la poesía y la narrativa; pues éste aparece como poema de *Espacios métricos* en 1945 y como cuento en el libro homónimo publicado en 1948. La repetición tiene un sentido muy especial dentro de este discurso poético, esto es el descubrimiento de lo diferente en la repetición o en la exploración de lo mismo. Sin embargo, este ejercicio puede resultar peligroso cuando el escritor naturaliza aquello que repite puesto que puede presentarlo sin ningún tipo de cambio o novedad. (Ulla, *A dos voces* 148). Al mismo tiempo, la repetición para Silvina Ocampo significa lealtad a la propia escritura, en su obra esto se puede observar en las figuras y temas constantes que caracterizan su producción literaria, tales como la enumeración, lo kitsch, la crueldad y lo fantástico.

En cuanto a la enumeración en la poesía de Silvina Ocampo, ésta se encuentra ligada al uso frecuente de la anáfora y el asíndeton, los cuales enfatizan las series enumerativas y a su vez se asocian con lo descriptivo (Ulla, *A dos voces* 42-44). Lo anterior se puede observar en los poemas de *Enumeración de la patria*, poemario en el

que la escritora hace referencia a diversos paisajes de su país, Argentina, presentando sus rasgos a modo de listado o catálogo. Esto se puede ver ejemplificado en el poema que lleva el mismo título del poemario en donde al describir la patria enlista los elementos que la componen:

Tienes plantas y pájaros salvajes,
somnolientas mujeres en corpiño
trenzándose los dedos, quietas balsas
para vadear los ríos, cangrejales
devoradores de hombres y animales,
montones de hijas negras y descalzas
cruzando tus desiertos y estaciones.
Tienes provincias y gobernaciones,
poblaciones vacías y distancias
con nombres melancólicos de estancias. (*Poesía completa I* 11)

Recapitulando lo hasta aquí dicho, se puede ver en el desarrollo de la escritura de Silvina Ocampo una evolución. Este proceso se inicia con una producción literaria marcadamente influenciada por el discurso estético de Borges, situación que se observa tanto en la poesía como en la narrativa, sobre todo en los primeros tres poemarios: *Enumeración de la patria*, *Espacios métricos* y *Los sonetos del jardín*, y en los libros de cuentos *Viaje olvidado* y *Autobiografía de Irene*. Luego, se produce un cambio en el desarrollo de su escritura que indica más que la pérdida de un referente, como lo expone Noemí Ulla, la emancipación frente a ese referente; en otras palabras, de una estética borgeana se comienza a buscar una estética nueva que favorezca la escritura anómala. Ésta consiste en la convivencia de dos opuestos en un mismo elemento como parte de su naturaleza: el horror y la belleza, el pecado y el placer, el recuerdo y el olvido. Este modo de escritura está fundado en la idea de imaginación como guía del ejercicio creador que al mismo tiempo conduce al conocimiento. Por otro lado, la escritura, al obedecer a la

estética de lo anómalo trabaja ciertas modalidades a través de las cuales puede explorar dicho pensamiento poético, estas son las repeticiones y las enumeraciones relacionadas con lo kitsch, el cual ayuda a presentar espacios grotescos y crueles. Estos espacios también están asociados con lo fantástico, éste en Silvina Ocampo se relaciona con lo real cotidiano, no se trata en éste de observar como una realidad normal es resquebrajada por un evento de tipo extraordinario o sobrenatural, sino más bien de mostrar como la realidad cotidiana esconde una naturaleza desconocida, naturaleza que se va relevando en las narraciones a través de las contradicciones y las ambigüedades que se producen entre la mirada del narrador y los hechos representados.

B. Cantar y contar en *Invenciones del recuerdo*

1. El poema largo como práctica: “Autobiografía de Irene”

Había mencionado anteriormente que el poema largo se caracteriza por una extensión material mayor que la que posee un poema, lo cual implica un mayor tiempo de lectura como de escritura. Sin embargo, lo más importante en la forma del poema largo no es su extensión material como tal sino las posibilidades que ésta trae consigo, una de ellas es poder hacer distinción entre las partes que conforman el poema, es decir, la fácil identificación entre principio y final. Como consecuencia de esto último, se revela en el poema largo la existencia de un desarrollo, éste debe ser entendido como alianza entre los opuestos que mueven el poema: sorpresa y recurrencia, ruptura y continuidad, invención y repetición. Además de esto, otro de los rasgos significativos del poema largo es su énfasis en el papel que cumple el sujeto lírico, éste a través del cantar y el contar o la expresión de su subjetividad y la anécdota, puede exteriorizar su interioridad. Esto le permite revisar su vida, reflexionar acerca de ella, desplegar su pensamiento.

En la poesía de Silvina Ocampo se pueden observar una variedad de formas poéticas como por ejemplo sonetos, odas, epitafios, poemas en versos rimados, y poemas en versos libres. Y entre estas formas también se pueden observar poemas de considerable longitud que asumen la forma del poema largo, como ocurre con el poema “Autobiografía de Irene” del poemario *Espacios métricos*. En éste el sujeto lírico relata su vida, la cual sólo en el momento de la muerte puede ser recordada o ser vista en retrospectiva, ya que antes solamente era capaz de visualizar el futuro que al hacerse pasado olvidaba.

Este texto es uno de los poemas de mayor longitud escritos por Silvina Ocampo. Está compuesto por un total de doscientos sesenta y siete versos, y se divide en siete estrofas de extensión irregular: la primera de ellas posee treinta y tres versos, la segunda cuarenta y dos, la tercera sesenta y uno, la cuarta cuarenta y cuatro, la quinta treinta y dos, la sexta veinte, y la séptima treinta y cinco versos. No obstante la irregularidad en el número de versos que componen cada estrofa, la continuidad del poema está dada por un lado por el ritmo que mantiene cada estrofa, éstas se componen de versos, en su mayor parte, endecasílabos rimados. Y por otro lado, por la recurrencia de los temas de la muerte y el recuerdo mencionados en cada una de las estrofas. Mientras que las rupturas o sorpresas se dan en el interior de cada una de las estrofas al introducir detalles específicos relacionados con los temas mencionados, es decir, cuando el sujeto lírico pasa de la reflexión sobre la muerte a exponer anécdotas referentes a los recuerdos de sus vivencias.

A su vez, la extensión prolongada de cada una de las estrofas del poema permite que en éstas se aborden reflexiones, descripciones o anécdotas de la vida del yo lírico que

canta su autobiografía. En la primera estrofa el sujeto lírico inicia su relación manifestando un estado de tranquilidad al llegar al momento de su fallecimiento, pues éste último representa el alivio de una vida llena recuerdos tortuosos y la hora en la que podrá restituir el pasado:

Como un sendero de árboles poblado
de casas y de gente, me ha llevado
la vida a estos lugares silenciosos
donde apaciguará, con sus obsequios,
la muerte mis recuerdos tenebrosos.

.....
El ángel del pasado es suave, alegre.
Escucho su pacífico lenguaje:
“Si quieres que el pasado te reintegre
tendrás que hacer conmigo un largo viaje. (Ocampo *Poesía completa I* 129)

En la siguiente estrofa se describe la llegada y el proceso de la muerte, proceso que trae tranquilidad y que al mismo tiempo permite que el sujeto que muere se despida de sí mismo a través del desdoblamiento que le permite alejarse del que fue:

Contemplo la virtud desamparada
de mi penúltimo apacible rostro.
Es como si no fuese mío ahora.
este rostro, ¡y fue mío tanto tiempo!
Imaginar su ausencia no me asusta.
¡Ah, ya no me asusta el porvenir! (*Poesía completa I* 131)

Luego de la presentación de la llegada de la muerte y su recibimiento, en la tercera estrofa el sujeto lírico pasa a identificarse: “Estoy pálida y me llamo Irene / [...] Hace treinta años que nací en Las Flores” (*Poesía completa I* 131). Solo entonces el lector se entera de la identidad y la edad del sujeto lírico, y desde ese instante se presentan los recuerdos pasados que éste último no poseía antes: “Con gratitud de planta en el relente / voy conociendo ahora del pasado” (*Poesía completa I* 131), es así como

comienza a ubicar el lugar dónde nació y transcurrió su infancia, a describir a sus padres, como también distintos paisajes y pequeños eventos de su vida que no son de gran importancia para ella pero que siempre quiso recordar.

Entretanto, en la cuarta estrofa Irene o el sujeto lírico se concentra en los eventos que vislumbraba antes de que estos acontecieran sin poder comprender de donde provenía ese conocimiento: “¿De quién era esa lágrima? No sé, / ni sé de dónde me llegaban ciertas / frases que dije en alta voz al cielo” (*Poesía completa I* 133). Eventos como el conocimiento previo de la muerte de algunos animales y personas, de nombres e individuos que nunca había visto, o de lugares que nunca había visitado. El recuerdo de Irene consiste en el conocimiento del futuro, en su predicción, y no en la capacidad de rememorar lo que ya fue, en otras palabras, de evocar el pasado: “Podía recordar sólo el futuro / cómo iba a ser mi casa y no como era” (*Poesía completa I* 134).

En la quinta estrofa Irene relata cómo trató de modificar muchas veces el futuro que recordaba sin ningún éxito, y expone las diferencias entre el recuerdo del futuro y otras imágenes que podía apreciar. En ella la imagen del futuro se presenta mucho más clara y vívida que las demás. Mientras que en la sexta estrofa, se refiere a su forma de ser: hacendosa, delicada y dedicada a sus labores; también comenta sobre el bordado de un mantel que ella misma elabora para ser apreciado por los demás en el momento de su muerte, lo cual evidencia el conocimiento previo también de ese instante preciso de su vida.

Y finalmente, en la séptima estrofa recuerda a Gabriel, el rostro del amor que reconoce anticipadamente para luego desconocer: “Te conocí mucho antes de encontrarte

/ ya presentía cómo iba a olvidarte, / y traté de esquivar tu encuentro en vano” (*Poesía completa I* 135-36). Pero que después de mucho tiempo puede evocar de nuevo, pues su muerte le brinda la oportunidad de volver a recordar tanto a Gabriel como a los más grandes y más simples momentos de su vida, lo que le permite llegar a un conocimiento verdadero, y es con la manifestación de ese conocimiento que cierra el poema: “Y es sólo acá en la muerte que hallaré / la verdad deslumbrante del amor” (*Poesía completa I* 136).

En el poema “Autobiografía de Irene” se presentan dos tipos de recuerdo, uno que resulta tormentoso para el sujeto lírico, este es el conocimiento de los eventos futuros que es lo único que su memoria en un inicio podía retener, ya que el pasado representa un olvido absoluto. Y el segundo tipo de recuerdo se relaciona con la visión de lo pretérito que Irene solamente puede conseguir con la muerte, la cual implica el comienzo de una nueva vida y esto se observa en la condición que le impone el ángel para poder reintegrarle el pasado. Sin embargo, éste último tipo de recuerdo en Irene es diferente al recuerdo que posee el sujeto que siempre ha podido recordar lo que ya fue:

Estas cosas no tienen importancia
pero siempre deseaba recordarlas.
En vano lo deseaba con instancia.
Tantos días se agregan a los días
y hay tantos cambios tristes de alegrías
que para las personas más normales
el recuerdo no es puro en la memoria. (*Poesía completa I* 132-33)

Quien puede rememorar su pasado está en la capacidad de volver sobre él repetidas veces, transformando en su memoria el evento que revisita en el acto de recordar. En cambio, el recuerdo de los eventos ya sucedidos en Irene es más puro en tanto que es la primera vez que se acerca a ellos.

El movimiento entre cantar y contar, esencial en la estructura del poema extenso, que se percibe en algunos poemas de Silvina Ocampo, ha sido interpretado por algunos críticos como rasgo de una escritura “anómala”. Es de esta forma que lo entiende Reina Roffé, quien al referirse a lo “anómalo” lo está interpretando como la capacidad de transgredir los géneros literarios por un hondo conocimiento de estos. En el caso particular de la poesía, afirma Roffé, Silvina Ocampo aparenta seguir los modelos tradicionales para “contar, también a su manera, sueños y recuerdos” (18). Ese contar hace parte de lo particular de la poesía ocampiana, pues como escritora su naturaleza tiende a lo narrativa y esa naturaleza alcanza incluso a su poesía, hecho del cual la misma autora era consciente, y lo cual se puede observar en la afirmación que le hace a Ulla: “mis poemas suelen ser relatos, tienen una consistencia de relato. Entonces eso hace que uno olvide un poco la forma en que está hecho el verso” (Ulla, *A dos voces* 82). Como se pudo apreciar, el poema “Autobiografía de Irene” obedece a ese carácter. Sin embargo, la trasgresión genérica no solo se observa al interior de poema extenso que da espacio al relato de una subjetividad que necesita exteriorizarse, sino también en la reescritura de un mismo texto.

Tres años después de la publicación de *Espacios métricos*, Silvina Ocampo publica el libro de cuentos *Autobiografía de Irene*, libro que contiene una narración titulada del mismo modo: “Autobiografía de Irene”. Según Noemí Ulla, la autora primero escribió el texto “Autobiografía de Irene” en forma de cuento, sin embargo decidió reelaborarlo como poema. Para Ulla, la razón que motiva la reescritura del texto en una forma distinta se debe a que en este caso la prosa resultaba insuficiente para poner de relieve el asunto que se problematiza, esto es, la cuestión de la memoria (*A dos voces*

225). Los dos textos, “Autobiografía de Irene” como poema y como cuento, abordan el mismo tema y relatan una historia parecida; sin embargo, en ellos es posible observar algunas diferencias, éstas se manifiestan sobre todo en los énfasis que cada uno de los textos hacen, como se observará a continuación.

El cuento “Autobiografía de Irene” se puede dividir en nueve partes. En la primera de ellos la narradora ubica el período de su vida en el que se encuentra, éste corresponde a su muerte, una muerte que ya había previsto en su infancia: “Varias veces imaginé mi muerte en los espejos, con una rosa de papel en la mano. Hoy tengo esa rosa en la mano [...]. No necesito aspirarla, ni mirarla: sé que es la misma. Hoy estoy muriéndome con el mismo rostro que veía en los espejos de mi infancia” (*Cuentos completos I* 153). Además de esto, en la primera parte se detiene a justificar la escritura de su autobiografía, la cual está dirigida a la propia narradora antes que a otro lector. La razón que la motiva a escribir es el miedo a no morir, sugiriendo la continuación de una condena que la ha perseguido durante toda su existencia: “Tal vez el temor de no morir me obligue a hacerlo. Tal vez sea para mí que la escribo: para volver a leerla, si por alguna maldición siguiera viviendo. Necesito un testimonio” (*Cuentos completos I* 153).

En la segunda parte la narradora se presenta: revela su nombre, el lugar donde nació y su edad: “Me llamo Irene Andrade. En esta casa amarilla [...] a seis cuerdas de la iglesia y de la plaza de Las Flores, nací hace veinticinco años” (*Cuentos completos I* 153). También describe a los miembros de su familia, remontándose a sus abuelos y a sus padres, y los rasgos que heredó de ellos.

A continuación, en la tercera parte de la narración, Irene se detiene en relatar los recuerdos más importantes de su infancia, estos son su encuentro con Jazmín, su mascota: “Vi al perro blanco en una especie de sueño y luego, con insistencia, en la vigilia” (*Cuentos completos I* 155). Animal que imagina previamente al encuentro real con él. Otro de los recuerdos que cita la narradora se refiere a la visión que tiene de la virgen de Luján, a quien le hace un altar sin imagen, pues espera conseguir una figura específica que con el tiempo su madre le regala. El siguiente recuerdo que menciona se relaciona con el retrato de su abuelo materno, pintura que al observar le trae visiones misteriosas y que casi le provoca una muerte temprana. Y el último recuerdo de infancia que presenta es el de una enredadera que observa antes de que ésta crezca.

En la cuarta parte describe su carácter: juiciosa, callada, dedicada al estudio, solitaria y con pocas amistades. Mientras que en la quinta parte la narradora relata un recuerdo que marca un cambio en su vida: la muerte de su padre. Irene narra cómo previó el fallecimiento de su padre, cómo preparó el vestido de luto y cómo lo lloró antes de su muerte. Al realizar esto, tanto la familia como los conocidos la culpan por dicha muerte, señalamiento que se hace más fuerte por el poco interés que muestra luego del fallecimiento del padre, lo cual se debe al tipo de memoria que posee: “Todo esto se agravó a causa de la indiferencia que demostré después del entierro. En verdad, después de su muerte no pude recordarlo un solo día. Mi madre, bondadosa como era, nunca me lo perdonó” (*Cuentos completos I* 158).

Este evento representa un cambio en la vida de la narradora: el fin de su infancia y la concientización de su habilidad para prever el porvenir. Toma de conciencia que se desarrolla a lo largo de la sexta parte, en la que Irene se detiene a reflexionar acerca de

esta situación y en donde comenta los modos cómo trata de evitar las imágenes negativas del futuro inventando eventos agradables; no obstante, es incapaz de transformar las visiones que tiene. El recuerdo del pasado se convierte entonces en una capacidad valiosa que alimenta la vida de quien es capaz de evocarlo: “Comprendí, entonces, que perder el don de recordar es una de las mayores desdichas, pues los acontecimientos, que pueden ser infinitos en el recuerdo de los seres normales, son brevísimos y casi inexistentes para quien los prevé y solamente los vive” (*Cuentos completos I* 159).

En la séptima parte la narradora comenta su encuentro con Gabriel, el amor de su juventud. Relata el proceso sobre cómo se va relevando el rostro de éste, hasta poder poseer una imagen clara que luego buscará en las figuras religiosas tratando de evitar el encuentro con él. Sin embargo, no puede eludir su reunión con Gabriel como tampoco su olvido:

Sólo ahora puedo recordar el tenue y penetrante perfume de las rosas que Gabriel, mirándome en los ojos, me regalaba al salir del colegio. Esa presciencia hubiera durado toda una vida. En vano traté de postergar mi encuentro con Gabriel. Preveía ya la separación, la ausencia, el olvido. En vano traté de evitar las horas, los senderos, los lugares propicios a su encuentro. Esa presciencia hubiera podido durar toda una vida. Pero el destino puso en mis manos las rosas y, ante mis ojos, sin asombro, al verdadero Gabriel. (*Cuentos completos I* 160).

Al olvidar a Gabriel, la narradora encuentra una forma para retener sus recuerdos, y esa manera está determinada por la muerte: “Alejada de Gabriel, comprendí milagrosamente que sólo la muerte me haría recuperar su recuerdo. La tarde que no me perturbaran otras visiones, otras imágenes, otro porvenir, sería la tarde de mi muerte” (*Cuentos completos I* 162). A partir de este momento, correspondiente a la octava parte, Irene inicia una reflexión acerca de la muerte y cómo el anhelarla le sirve, por un lado,

para asumir cada momento de su vida como el último y, por otro, para aceptar las visiones de su propio destino. Este momento de la narración corresponde a su muerte, a su primer acercamiento con el pasado: “Un frío de estatua se apoderó de mis manos. Un velo me separaba de las casas, me alejaba de las plantas y de las personas: sin embargo por primera vez las veía dibujadas con claridad” (*Cuentos completos I* 164).

Finalmente, en la novena parte, Irene, poco antes de su fallecimiento, se encuentra con otra mujer que parece ser su doble, pues ésta última, sin estar segura de quién es, identifica una imagen que había visto en una fotografía con el rostro de Irene. Fotografía que efectivamente le pertenece a la narradora, quien la había desdeñado por ver en ella a otra mujer que copia sus posturas. En su encuentro con su otro yo, la narradora habla sobre la esperanza que tiene en la restitución de su pasado con la llegada de los ángeles: “No tengo recuerdos. Los ángeles me traerán todos mis recuerdos el día de mi muerte. Los querubines me traerán las formas de los rostros. Me traerán todos los peinados y las cintas, todas las posturas de los brazos, las formas de las manos del pasado” (*Cuentos completos I* 165). La conversación que Irene tiene con su otro yo, es una conversación que ella ya había previsto y sabe que la intención de la mujer que la aborda es la de escribir su historia: “¡Ah! Si usted me ayudase a defraudar el destino no escribiendo mi vida, qué favor me haría. Pero la escribiré. Ya veo las páginas” (*Cuentos completos I* 165). El cuento finaliza de manera circular, retomando las mismas palabras de la introducción.

El énfasis del cuento está en la recuperación de una vida, sin embargo, dicha recuperación se vuelve repetitiva a causa del olvido, esto se aprecia gracias a la estructura circular del cuento. Si al comienzo de la narración es la propia Irene quien decide plasmar

sus recuerdos en la escritura, en el desenlace es su doble quien necesita visitarla para poder recontar lo que Irene ya había narrado, así es como comienza de nuevo la narración que el lector ya había presenciado. Lo anterior evidencia el olvido de la otra mujer, pues, por un lado, vagamente cree reconocer a Irene aunque no tiene una certeza total sobre la identidad del personaje en la fotografía; y, por otro, necesita revisitarla para recordar lo olvidado y así escribir la vida de Irene, en otras palabras, necesita recuperar el relato original que no ha podido retener.

Tanto en el poema como el cuento titulados “Autobiografía de Irene” el relato presentado en ellos coincide en los aspectos principales. Encontramos en los dos textos la historia de una mujer llamada Irene, quien solo puede recordar el futuro que luego vive cuando se hace presente y más adelante olvida cuando se convierte en pasado. El sujeto lírico o la narradora presenta una serie de recuerdos que puede recuperar en el momento de su muerte, los cuales hacen referencia a su niñez y al encuentro con el primer amor. Sin embargo, los dos textos presentan algunas diferencias, entre ellas el énfasis que cada uno pone en una temática especial. El poema destaca la función de la muerte como inicio de un nuevo camino en el que se puede reintegrar el pasado perdido, en este sentido la memoria que se revisita es una memoria más pura pues es la primera vez que el sujeto que recuerda puede evocarla. Mientras que en el cuento, se hace mayor énfasis en la idea de la repetición de los recuerdos a causa del olvido en el que estos caen; no obstante, en el cuento también está presente la idea de la muerte como único momento en donde se puede recuperar el pasado, pero no se aborda con la misma fuerza que en el poema.

Había mencionado anteriormente que para Noemí Ulla la reescritura del cuento en poema obedecía a que éste último ofrecía un mejor modo para tratar el problema de la

memoria. En este caso, el poema largo le ofrece a la escritora una forma en la que el sujeto lírico puede no sólo presentar un relato sino también una serie de reflexiones en torno a él. En el poema “Autobiografía de Irene” se toman elementos del poema largo precisamente para relatar una vida al mismo tiempo que se presenta un conjunto de pensamientos sobre esa experiencia. Relato y pensamiento se ponen en tensión a través del desarrollo del poema, en donde se identifica claramente un inicio, el recibimiento de la muerte, y un final, el hallazgo de un conocimiento.

Por otro lado, el poema “Autobiografía de Irene” no es el único texto que canta y cuenta una vida recurriendo a las herramientas que ofrece el poema largo, Silvina Ocampo también explora esta forma para narrar los recuerdos de infancia de una niña en *Inventiones del recuerdo*. A través de este poema largo la escritora hace un recorrido por los elementos esenciales de su obra, haciendo del texto una estructura que se puede desbordar en otros, es decir, una estructura que va más allá del espacio físico que ocupa para ir hacia otros textos a través de la reescritura de estos dentro del poema largo. En este sentido, la estructura desbordante de *Inventiones del recuerdo* funciona como río que al crecerse rebosa sus riberas para ampliar su cauce. Es posible ver entonces en *Inventiones del recuerdo* elementos a los que en algún momento previo la autora ya se había aproximado, y, de cierta forma, “Autobiografía de Irene” se incluye en él.

2. Una larga labor escrituraria

Si bien la extensión material del poema largo no es el rasgo más adecuado para aproximarnos a este género, es innegable su importancia pues, en palabras de Graña, “lo que es indiscutible es que la extensión tiene siempre un peso en cualquier intento clasificatorio, en particular el de los géneros literarios, y la oposición breve/extenso”,

pero a pesar de ser una categoría relativa de todas formas resulta relevante (“Entre la piedra y el agua” 65). En este sentido, el poema extenso materialmente se caracteriza por manifestar una longitud mayor al de una poesía. En el caso del texto de Silvina Ocampo, la versión publicada de *Invenciones del recuerdo*, que abarca ciento sesenta y siete páginas, está compuesta por un largo poema de cerca de cuatro mil cuatrocientos veintisiete versos que además está fragmentado en noventa y cinco partes que no siguen una longitud regular; podemos encontrar una serie de fragmentos extensos conformados por doscientos treinta y nueve versos aproximadamente, precedidos por otra serie o un solo fragmento corto de apenas cuatro versos. La irregularidad en la longitud no solo se manifiesta en la extensión de cada segmento del poema sino también en la longitud de los versos, estos pueden ser largos, de hasta veinte sílabas, o cortos, de apenas dos sílabas. Además de esto, no hay títulos dentro del texto que separen cada segmento del poema, no obstante el límite de cada fragmento está señalado al final de cada uno de ellos por tres asteriscos; lo cual nos indica que no contamos con muchos paratextos dentro del poema.

La extensión material del poema largo también es síntoma, afirma Graña, de una larga labor escrituraria. En general, Silvina Ocampo dedicaba mucho tiempo en la elaboración de sus textos, bien es sabido que reelaboraba y corregía sus cuentos y poemas constantemente sin llegar a estar satisfecha con su trabajo, tal vez contenta pero no satisfecha (Torres 60). Ernesto Montequin en las “Notas a los textos” de *Las repeticiones* (2006) comenta el proceso de escritura llevado a cabo por Silvina Ocampo. La primera etapa de este proceso consistía en la toma de apuntes sueltos o borradores manuscritos del texto a trabajar, material que Montequin nombra como “preoriginal”. Luego de esto, en la segunda etapa, el texto preoriginal era mecanografiado por Elena Ivulich, secretaria de

Silvina Ocampo desde 1940, y a continuación la escritora realizaba alrededor de tres o cuatro copias corregidas hasta llegar a un original cercano a la versión definitiva. Durante la tercera etapa, ésta versión era sometida a la lectura de Adolfo Bioy Casares, esposo de Silvina Ocampo, quien realizaba comentarios o sugerencias que eran tenidas en cuenta en la última versión del texto (Montequin “Notas a los textos” 269).

El poema largo de Silvina Ocampo no escapó a ese amplio proceso de escritura, éste fue iniciado en 1959 y suspendido alrededor de 1987. Montequin, en la “Nota al texto” de *Inventiones del recuerdo*, comenta que la autora elaboró dos textos previos a la versión “definitiva” de su poema autobiográfico, pero estos dos textos no son dos versiones de la misma obra, por el contrario, son “dos obras autobiográficas independientes que confluyen en un texto final. De hecho, en el conjunto de originales se distinguen tres etapas bien definidas a partir de las cuales puede reconstruirse el intrincado proceso de su escritura” (“Nota al texto” 182). En efecto, la primera etapa corresponde a la escritura de un poema titulado “Exigua autobiografía” o “Poema autobiográfico”, que fue reescrito y modificado entre 1960 y 1970 hasta ser varias veces retitulado como “Poema prenatal”, “Canto prenatal”, “Con alma ajena”, “Memoria prenatal”, “Strobilos”, “De memoria”, “El trompo y el látigo”. La segunda etapa corresponde a dos textos en prosa titulados “Carta” y “Presciencias”, escritos entre 1959 y 1960, y que luego fueron reunidos bajo un solo texto titulado *Inventiones del recuerdo*. La tercera etapa de la que habla Montequin, se da entre 1980 y 1987, donde “confluyen los materiales de las dos instancias previas en un texto único en verso libre. Esto puede apreciarse con claridad en un original de transición donde se alternan las hojas que contienen los fragmentos en prosa “cortada” (la escansión es de puño y letra de la autora) con las del poema

preexistente, ‘El trompo y el látigo’” (“Nota al texto” 183). De este texto Ernesto Montequin ha encontrado cinco versiones con diversas correcciones, de las cuales fue publicada aquella con menos enmiendas manuscritas y que parece ser la más completa.

De manera que nos encontramos frente a un texto cuya existencia e intenciones de ser publicado fue anunciada por Silvina Ocampo en varias entrevistas durante la década del setenta, como la que le hiciera Marcelo Pichón para *Confirmado* en 1975 titulada “Quién se acuerda de Silvina Ocampo”, o la de Luis Mazas para el *Clarín* el 22 de noviembre de 1979. Un texto cuya elaboración tardó veintiocho años, tiempo en el que se manifestaron una gran cantidad de cambios significativos dentro de la historia literaria de Argentina y dentro de la escritura de Silvina Ocampo.

3. Relato y canto

Además de la extensión, otro de los rasgos que posee el poema largo es la confluencia tensora entre lo lírico y lo épico, es decir, entre la exaltación emocional del canto y la diégesis de la épica. La alianza de estos dos rasgos da paso a la narrativización de lo íntimo, lo que permite que el sujeto lírico se configure como elemento central del poema largo y pueda revelarse para comunicar su subjetividad, recordar su vida, repasar su visión del mundo o su poética. En el caso de *Inveniones del recuerdo*, el sujeto lírico desde la adultez revisita las memorias de una niña. Durante el desarrollo del relato se evidencia que la necesidad de repasar un período concreto de la vida de un sujeto, la infancia, tiene por objetivo comunicar un proceso de transformación: la pérdida de la inocencia y el descubrimiento de la vocación artística; proceso incomprensible e incommunicable desde la mirada de la protagonista, es decir, de la niña. Es por ello que para comunicar la transformación de esa vida se requiere que el sujeto lírico se desdoble

y tome distancia para encontrar el lenguaje que le permita manifestar lo que en un primer momento era incomunicable.

En *Inventiones del recuerdo* se encuentra una voz poética equivalente a un narrador homodiegético, es decir, a un narrador personaje que ha participado en la historia que cuenta. Éste se presenta como un sujeto con una personalidad propia y que por lo tanto puede intervenir con su visión subjetiva:

Chango, uno de los sirvientes de la casa,
la miraba siempre de reojo.
Al pasar junto a ella,
le tocaba aviesamente la falda o el pelo.
Sentado en el vestíbulo frente al comedor de servicio,
junto a la Venus de Milo de mármol negro,
miraba el piso como si de las baldosas
fuese a surgir la solución del problema de su vida.
Yo lo recuerdo así,
pero ella lo recuerda como el fantasma de una pesadilla,
como el símbolo del infierno,
aun cuando le ofrecía chocolates
que tanto le gustaban (Ocampo *Inventiones* 117)

Momentos como el arriba citado acontecen algunas veces en la obra y es en este aspecto donde se puede dar cuenta de la presencia del aspecto lírico en *Inventiones del recuerdo*. La voz poética en la poesía lírica asume una posición subjetiva y pretende exponer asuntos personales y sentimientos individuales. La voz que narra y canta la historia en el poema de Ocampo realiza un ejercicio de reconstrucción de las memorias del personaje principal de la narración, posee un vínculo especial con éste último y con sus recuerdos, pues parece haber tenido algún grado de participación en estos; aunque dicha participación que no queda muy clara como tampoco la identidad de esa voz. De este modo presenciamos en el poema el relato de las memorias de un sujeto en boca de

otro, que trata de ser objetivo en lo que cuenta pero no deja de ofrecer de tanto en tanto su opinión sobre esos recuerdos. Por lo que se puede pensar en el poema como una especie de épica íntima, en la medida en que tenemos este relato que al inicio se nos presenta en un tiempo inmemorial, y un narrador que pretende ser objetivo pero que de todas formas interviene con su visión subjetiva:

Tengo que describir la casa natal
para dar mayor relieve a los recuerdos
Esa casa virtualmente se componía
de cuatro casas que se comunicaban entre ellas.
En una vivían los padres con sus hijos;
en otra, las tías abuelas (*Invenciones* 16)

Ocampo provee no solo la visión de la voz que narra sino también su afán de que el lector observe los hechos como a ésta le interesa que sean vistos. El juego entre la visión objetiva y subjetiva es indicio de un desdoblamiento, la niña para poder observar su pasado debe desdoblarse para así reconstruir sus recuerdos desde la mirada del otro quien podría hacerlo de manera objetiva. Sin embargo, ese otro no puede desligarse de su punto de origen, de la niña, por eso interviene opinando, enfatizando o reflexionando como lo hace al recordar a la primera niñera que tuvo el personaje de la historia:

Molesta de pronto no saber el nombre de algo,
o saberlo sin descubrir lo que nombra.
no saber en este caso el de la primera niñera molesta,
pero sé que tenía un nombre
con ojos azules como alas de libélula;
.....
Debía de quererla mucho,
pues recuerda la confianza y el orgullo
con el cual su madre pronunciaba su nombre,
que ha olvidado (Ocampo *Invenciones* 30)

Aquel que se molesta es la voz poética, quien al igual que la niña ha olvidado el nombre de alguien relevante en su historia. Presenciamos un espacio en el que coinciden voz poética y personaje, donde se puede ver la vinculación que existe entre los dos, como si fueran el mismo. No obstante, hay momentos en los que las visiones los distancian y los dividen como dos sujetos diferentes:

Y ahora hago un paréntesis
para citar sus palabras actuales:
*Cuando estuve muy enamorada o cuando tuve un accidente
o cuando fui despojada de algo muy querido
o sobre todo cuando estuve enferma,
conocí ese otro mundo que ahora recordaré:
el mundo de las presciencias,*
.....
*Recordando las vicisitudes de la vida,
me dijo un día,
he llegado a la conclusión de que todos los momentos
pueden aprovecharse,*
.....
*pero más que ningún otro el de la enfermedad,
que parece más irremediabilmente perdido.*
Ya la vida,
a mi juicio,
la había despojado de algo muy preciado:
su inocencia. (Ocampo *Invenções* 122)

En la situación presentada se manifiesta un alejamiento entre la voz poética y el personaje para poder establecer un diálogo entre los dos, para que el uno ofrezca su propia mirada sobre el otro no solo desde el pasado sino desde el presente, como si los dos fueran dos sujetos diferentes, con percepciones distintas tanto en la adultez como en la niñez.

El desdoblamiento de la voz poética le da distancia a ésta para aproximarse al pasado, a su propia infancia, con el fin de poder comunicar, a través de un lenguaje que antes no poseía, lo que antes era incomprensible de ese mundo que rememora. El sujeto

lirico de este poema largo, aunque intente parecer impersonal y distante, se pone en el centro del texto indirectamente; pero el sujeto exaltado no es el “yo” del presente sino el “yo” de lo que fue antes, el “yo” de la niñez por medio de un “ella”.

4. Continuidad y ruptura

El desarrollo del poema largo depende de las relaciones que se establecen entre las repeticiones y las rupturas, ya sean estas de tipo estructural o temático. Asimismo, la existencia de dichas repeticiones y rupturas permite que el poema largo pueda dividirse en varias partes y, por lo tanto, que exista un inicio y un final independiente y claramente identificable. Además de esto, las partes en las que se divide el poema largo, a pesar de ser autónomas, están íntimamente ligadas de manera que se pueda generar una unidad dentro del texto. Como había mencionado anteriormente, *Inventiones del recuerdo* está compuesto por noventa y cinco fragmentos, entre los cuales se generan relaciones de alianza para posibilitar el desarrollo del poema largo. Asimismo, entre estos fragmentos se pueden identificar dos textos que evidencian la existencia del desarrollo en el poema largo, uno de estos corresponde al inicio y el otro al final.

El primer fragmento del poema largo de Silvina Ocampo presenta un espacio y un tiempo especiales de carácter inasible e indeterminado:

En la oscuridad consecutiva
lejana como Gilgamesh,
en la noche del mar, desnuda
como Palinuro,
en el espejo
como Pao Yu,
vagando por la casa debajo de las alfombras
como Odradek,
intenta huir, se queda

en todas partes, en ninguna parte. (*Invenciones* 11)

Encontramos en este fragmento una serie de referencias a otras obras literarias: La *Epopéya de Gilgamesh*, que es la narración escrita más antigua que se conozca, anterior a la *Ilíada* y a la *Odisea* de Homero; y la *Eneida* de Virgilio, en la cual Palinuro capitanea la nave de Eneas cuando éste abandona Troya. Iniciar el poema con la mención de estas historias legendarias, se puede interpretar como el inicio de una vida o de un viaje desde un tiempo tan antiguo como impreciso. Pero la imprecisión desde donde se quiere narrar no solo afecta al tiempo sino también al espacio y esto se indica con la alusión a Pao Yu, protagonista del cuento “El sueño infinito de Pao Yu” del escritor Tsao Hsue-Kin; en esta narración el personaje tiene un sueño donde encuentra a otro Pao Yu y al despertar de éste relata su sueño a una de sus doncellas volviendo a vivir la historia del sueño. Por otro lado, la mención del Odradek también es importante y refuerza la idea de la imprecisión del espacio, ésta criatura pertenece al cuento de Franz Kafka “Las preocupaciones de un padre de familia”, y se caracteriza por ser un ser supremamente movedizo, nunca se encuentra en un lugar fijo y además parece tener la posibilidad de vivir más de lo que podría hacerlo un ser humano. Esa imprecisión de lugar describirá al personaje principal de la historia que se cuenta en *Invenciones del recuerdo*, la niña cuyo nombre nunca se menciona y que vaga con sus recuerdos por la casa natal como si ésta última fuera un inmenso laberinto solitario.

Además de estas referencias que enmarcan un espacio y un tiempo lejano, casi inmemorial e impreciso, en el primer fragmento se mencionan una serie de lugares y objetos que parecen estar distantes y ser extraños, aunque al mismo tiempo resultan cercanos y significativos:

el triciclo, el trompo, las impacientes hamacas
podrían ser profusamente exóticos;
Palermo, *el árbol del perdón*, el Pabellón de los Lagos
.....
el Jardín Botánico está lejos,
pero es honda la proximidad del lugar
que en una vida va a ser importante
como el amor,
los rostros y los libros. (*Invenciones* 12)

Estos lugares y objetos se mencionan a manera de introducción pero de modo impreciso, y solo con el desarrollo del poema largo se conocerá la relevancia que tienen en la vida que se canta y cuenta.

El final del poema largo de Silvina Ocampo también es claro dentro de su desarrollo y, al igual que el inicio, el problema del tiempo vuelve a ser retomado:

Como los caballos de Elberfeld que saben ciegamente,
frente a frente,
sin principio, solo presente,
sólo espíritu de alas
en su cántaro que brilla. (*Invenciones* 178)

Ya no se hace referencia a un tiempo antiguo, remoto o impreciso. Por el contrario, se concluye con la llegada a un tiempo exacto a través de una referencia “real” o, mejor, documentada aunque fantástica. A principios del siglo XX en Alemania, los caballos de Elberfeld fueron conocidos por sus habilidades para hablar, leer y realizar operaciones matemáticas con extraordinaria rapidez y precisión (Camba 3-5). De modo que, por un lado se pueden considerar a estos caballos como figuras populares pero no míticas, que no se refieren a un pasado glorioso sino a un evento singular y curioso. Por otro lado, como figuras relacionadas con la precisión matemática, con la sabiduría científica o, si se

quiere, con la precisión objetiva de la ciencia, el momento al que se llega en el poema es un momento exacto que se puede ubicar dentro de una temporalidad concreta.

Este cambio de temporalidades, del tiempo antiguo e impreciso a un presente puntual, tiene que ver con el desarrollo que se presenta entre las dos partes, entre el inicio y el final de *Invenciones del recuerdo*. En él hay una transformación que se refiere al cambio que sufre la vida que se canta y se cuenta en el poema, esto es el fin de la infancia de la niña protagonista. Sin embargo, esa transformación en el desarrollo del poema no se presenta siguiendo un orden lineal, causal o temporal; por el contrario, cada uno de los fragmentos presenta una situación concreta cuyo tiempo no se especifica en la mayoría de los casos, es decir, no se le indica al lector si pertenecen al antes o al después de algún evento que funcione como punto de referencia temporal. Lo anterior obedece a la idea de memoria como lugar inaprensible y atemporal que se manifiesta en el texto:

Lo que falta en los recuerdos de infancia es la continuidad:
son como tarjetas postales,
sin fecha,
que cambiamos caprichosamente de lugar.
Algo se interrumpe y se corta para siempre. (*Invenciones* 111)

Idea que se refleja en la estructura del mismo poema largo en donde cada fragmento evoca un recuerdo ubicado en determinado lugar pero que puede ser interceptado por otro fragmento-recuerdo, aunque ese primer recuerdo interrumpido puede aparecer más adelante en otro espacio del poema. A pesar de los cortes caprichosos de los recuerdos, este poema largo logra construir una continuidad a través de las repeticiones de temas o eventos, repeticiones que conviven con las constantes rupturas para poder dar movimiento al poema y permitirle llegar a un final.

En *Inventiones del recuerdo* se pueden identificar una serie de nudos espacio-temporales, o recuerdos mayores, que se interrumpen por otra serie de flashes, o recuerdos breves, que pueden servir, por una parte, como indicios de un recuerdo mayor que se presentará en el transcurrir del poema y, por otra, como evocación repetitiva de un recuerdo mayor previo. Dichas continuaciones y rupturas se esquematizan en el siguiente cuadro, donde se identifican los nudos espacio-temporales y las rupturas, como los textos que los componen, el asunto que aborda cada uno de los fragmentos del poema y la conexión que estos establecen con otras partes del poema. Es pertinente aclarar que Los fragmentos dentro de *Inventiones del recuerdo* no se encuentran numerados y tampoco poseen títulos, como se había mencionado anteriormente, únicamente se encuentran separados por tres asteriscos. La numeración que presento en el esquema es mía y la ofrezco para facilitar la ubicación de cada uno de los recuerdos dentro de este poema largo:

Nudos espacio-temporales y rupturas	Fragmento	Asunto	Conexión
A) Ubicación espacial y temporal	1	El tiempo inmemorial y el espacio movedizo.	
	2	Lugar próximo donde se viven los recuerdos: El lago, insinuación de la ciudad natal.	
	3	Lugar donde se viven los recuerdos: Espacio geográfico concreto: La ciudad natal: Buenos Aires	
Ruptura	4	Adquisición del lenguaje	
A) Ubicación espacial y temporal	5	Alrededores de la casa nata	
	6	Interior de la casa natal	
B) Las tías abuelas	7	Visita a la casa de las tías abuelas	
Ruptura	8	Ángel: La pobreza como virtud	
Ruptura	9	Reflexión sobre el futuro	
Ruptura	10	Reflexión sobre la función de las manos	
C) Viaje a París	11	Los objetos de la ciudad ardiente o la casa natal	
	12	Las niñeras	
	13	Despedida de Palermo	
	14	Nidos de Palermo	
	15	La travesía hacia París	

	16	Primeras impresiones sobre París	
	17	Aproximación al dibujo	Retoma el fragmento 10: Las manos que dibujan
	18	Impresiones sobre París y diferencias con Buenos Aires	
	19	El piano del hotel	
	20	Primeros dibujos: El caballo incorrecto	
	21	La resignación: El destino como pintora	
D) Regreso a Buenos Aires	22	Las primeras clases de dibujo	
E) La estancia del campo	23	Visita al campo y la pobreza <i>Primera parte de "Los enemigos de los mendigos"</i>	
	24	El jardín de la estancia	
Ruptura	25	La llegada de Blanquita, el caballito	
Ruptura	26	El privilegio de las labores domésticas	
Ruptura	27	El piso de las Furias: el piso más alto de la casa natal	
Ruptura	28	Relación entre dibujo y escritura, reunidos en un rostro	
E) La estancia del campo	29	La pobreza <i>Segunda y última parte de "Los enemigos de los mendigos"</i>	
F) Los tormentos	30	La vergüenza: El acto de la procreación	
	31	Muerte de Gabriel	
G) La calesita	32	La calesita y el privilegio de ser pobre	
Ruptura	33	Conversación con el Aljibe	
Ruptura	34	El amor: El médico y la paciente	
Ruptura	35	La voz extraña: el río y el ventrículo	
Ruptura	36	La casa en la calle Florida	
Ruptura	37	El padre y los globos de Palermo	
H) El vestido de seda violeta	38	El cariño por el vestido de seda violeta	
	39	La pérdida del vestido y la soledad: Una casa llena de servidumbre	
Ruptura	40	Las celebraciones anuales	
Ruptura	41	La amistad con Blanquita	Retoma el fragmento 25
Ruptura	42	Relación con el lenguaje	Retoma el fragmento 4
I) La hora de la leche	43	Ritos: la hora de la leche y la hora del té	
Ruptura	44	Dibujo del rostro: la imagen asediante	Retoma el fragmento 28
J) El miedo	45	El gusto por la oscuridad	
	46	La diversión con el miedo y el señor Intruso	
K) Religiosidad	47	Peregrinación a Luján y acercamiento al primer libro pornográfico: el catecismo	
L) Blanquita	48	Regreso al campo y a Blanquita	Retoman y amplían los fragmentos 23, 25 y 41.
	49	Muerte de Blanquita	
	50	Alimentar a Blanquita	
	51	Olvidar a Blanquita	

Ruptura	52	Perdersse en la naturaleza	
Ruptura	53	Percepción sobre la muerte	
Ruptura	54	Percepción sobre la luz	
M) La enfermedad	55	Encuentro con el doctor Peritonitis	
	56	Los regalos y la cirugía	
Ruptura	57	La primera vez en el Teatro Colón	
N) La inocencia quebrantada	58	La vergüenza ante el acto de la fecundación	Retoma el fragmento 30
	59	Anuncio del conocimiento del sexo antes de la primera comunión	
	60	El llamado del pecado	
Ruptura	61	La muerte de Cecilia	
N) La inocencia quebrantada	62	La violación de la inocencia	
Ruptura	63	La música y la cocina	
Ruptura	64	La maestra de francés	
N) La inocencia quebrantada	65	La amistad con Ágata y los preparativos de la primera comunión	
O) La madre	66	Las visitas de la madre al Teatro Colón	
N) La inocencia quebrantada	67	Chango y la iniciación en el pecado	
	68	Las tentaciones de Chango: Mirar por la cerradura	
Ruptura	69	Recuerdos de la apendicitis	Retoma los fragmentos 55 y 56
P) La alhajita	70	Encuentro del prendedor en la casa de la calle Florida	Retoma el fragmento 36
Ruptura	71	Dibujo del rostro: la imagen asediante	Retoma fragmento 28 y 44
N) La inocencia quebrantada	72	Las tentaciones de Chango: Mirar por la cerradura	
	73	El problema del lenguaje: el pecado incommunicable	Se relaciona con la adquisición del lenguaje: 4 y 42.
K) Religiosidad	74	La pianola eléctrica: El perdón por la devoción a la virgen de Luján.	
	75	Peregrinación a Luján	Retoma el fragmento 47
Ruptura	76	Cariño, el perro que se parecía a Chango	
Ruptura	77	El reino de la servidumbre	Retoma el fragmento 39
Q) La huida	78	La visita inesperada a Luján	Retoma el fragmento 8: La idea de la pobreza como virtud
N) La inocencia quebrantada	79	La búsqueda del perdón y la liberación del pecado: Oración al ángel de la guarda	
	80	Oración al ángel de la guarda	
	81	Oración al ángel de la guarda	
Ruptura	82	El rostro asediante	Retoma los

			fragmentos 28, 44 y 71
Ruptura	83	La crueldad y la bondad	
Ruptura	84	El álbum de dibujo: el rostro asediante	Retoma los fragmentos 28, 44, 71 y 82
Ruptura	85	Reflexión sobre la relación íntima entre los contrarios: Lo agradable y lo repugnante	
Ruptura	86	Los opuestos: Comparación entre el vestido de la primera y el disfraz de diablo	
Ruptura	87	Consideraciones sobre el amor	
Ruptura	88	Comprensión del acto de la fecundación	Retoma los fragmentos 30 y 58
Ruptura	89	La crueldad y lo grotesco	
Ruptura	90	El miedo al infierno	
Ruptura	91	El juego de la payada	
Ruptura	92	Evocación: El piano, los mendigos, el aljibe.	
Ruptura	93	La imagen asediante: Encuentro con el rostro anticipado en el dibujo	Retoma los fragmentos 28, 44, 71, 82 y 84
Ruptura	94	Recuerdo de la enfermedad: el apéndice	Insinúa los fragmentos 55, 56 y 69
Ruptura	95	La llegada a un presente y a un nuevo conocimiento: Los caballos de Elberfeld.	

La concatenación entre los fragmentos que pertenecen a un recuerdo mayor se da gracias a que estos comparten una misma temática: el espacio, el pecado, la pobreza, la enfermedad, entre otros; lo cual permite que entre ellos haya un movimiento continuo, un fluir entre el paso de fragmento en fragmento. Cada uno de los nudos espacio-temporales o los recuerdos mayores exponen una anécdota completa. El paso de transición entre ellos, cuando estos no han sido interrumpidos por un recuerdo o reflexión menor, se da a través de indicios que se presentan en el recuerdo previo y que vuelven a aparecer en el siguiente pero siendo ampliados. Esto permite que entre ellos haya un paso de continuidad como ocurre, por ejemplo, entre el sexto fragmento y el séptimo. El sexto

fragmento está dedicado a la descripción de la casa natal, una casa laberíntica compuesta por cuatro viviendas: la vivienda de los padres, de las tías abuelas, las oficinas del padre, y la casa donde habitan los perros; mientras que el séptimo fragmento evoca las visitas de la niña protagonista del poema a las tías abuelas. La transición y continuidad entre estos dos recuerdos están dadas por los indicios que se ofrecen en el sexto fragmento, estos corresponden a la descripción sobre cómo la casa de las tías se conecta con la casa de los padres y con las oficinas; y también a los comentarios de las tías sobre Gertrudis Castro, la adivina que cuida de la casa de los perros. En este caso, los indicios sirven para introducir la figura de las tías abuelas que en el fragmento siguiente es desarrollado a profundidad, es decir, se presentan sus nombres, características y la relación que estos personajes establecen con la niña.

Por otro lado, las rupturas se manifiestan en los fragmentos correspondientes a recuerdos menores, fragmentos que generalmente suelen poseer una extensión breve. Estos fragmentos interruptores tienen varias funciones relevantes dentro del poema largo de Silvina Ocampo. Una de esas funciones es la de distender las situaciones dramáticas, como ocurre desde el fragmento cincuenta y ocho hasta el sesenta y cinco, serie en la que se presenta el conocimiento del sexo y el abuso sexual⁷ del que es víctima de la niña pero que es interrumpida por recuerdos menores referentes a otros temas. Los fragmentos cincuenta y ocho, cincuenta y nueve, y sesenta introducen el tema del pecado, la revelación del sexo y, a modo de insinuación, muestran la violación, serie que denomino “la inocencia quebrantada”; esta secuencia es interrumpida en el fragmento sesenta y uno,

⁷ Es pertinente mencionar que la presentación de la violación de la niña protagonista de *Inventiones del recuerdo* se realiza a través de insinuaciones. En ningún momento el narrador o el sujeto lírico menciona literalmente el hecho. De manera que, como lectora, interpreto dicho evento como un caso de abuso sexual.

pues éste último presenta el recuerdo de la muerte de Cecilia; luego se retoma la secuencia de “la inocencia quebrantada” en el texto sesenta y dos, el cual ofrece más detalles: la violación y la primera comunión; y de nuevo se interrumpe con los dos siguientes fragmentos que presentan recuerdos relacionados con la música y la relación con la maestra de francés; para otra vez retomar el asunto de “la inocencia quebrantada”. La interrupción al que se somete el recuerdo mayor sirve para distenderlo y suspenderlo, esto quiere decir que por un lado se aliviana la situación dramática y por otro lado se detiene para ofrecer en cada nuevo arranque un nuevo detalle que aclare el recuerdo, pues éste no se ofrece directamente sino que se sugiere. Esto último requiere una participación activa por parte del lector, pues éste debe ir recolectando en la lectura los fragmentos sobre “la inocencia quebrantada” para comprender claramente el evento sugerido.

Además de la distensión, las rupturas también cumplen la función de insinuar recuerdos mayores, como el caso de las distintas alusiones que se hacen a Blanquita, la mascota de la niña. La figura del caballo aparece por primera vez en el fragmento veinticinco, fragmento de ruptura, en donde se indica cómo llega Blanquita a la vida del personaje; y aparece nuevamente en el fragmento cuarenta y uno, también como ruptura, para comentar la amistad existente entre el animal y la protagonista. Más adelante, las rupturas se concretizan en un recuerdo mayor, esto se da desde los fragmentos cuarenta y ocho hasta el cincuenta y uno, serie encadenada en donde hay continuidad en lo que se cuenta.

Igualmente, existen fragmentos de recuerdos menores que se repiten constantemente sin llegar a concretizarse en un recuerdo mayor, como se puede observar en los apartados referentes al dibujo repetitivo del rostro misterioso. La primera aparición

de esta imagen la encontramos en el fragmento veintiocho, en el que se relaciona escritura y dibujo: “Pero dibujar una cara encerraba para ella / todas las letras” (*Invenciones* 56). El ejercicio del dibujo de la imagen asediante se manifiesta en los fragmentos de ruptura cuarenta y cuatro, setenta y uno, ochenta y dos, ochenta y cuatro, y noventa y tres; pero éste último difiere de los demás, en él ya no se habla de la acción de dibujar del rostro sino del encuentro físico con éste, es decir, con el sujeto mismo al que le pertenece tal cara. Estos fragmentos repetitivos y su diferenciación con el último, ponen en evidencia la transformación que sufre la niña del poema largo, al identificar el rostro de su dibujo reconoce también que ha dejado su infancia: “-Señorita –gritó-, ¿puedo pasar a tomar agua? / “Señorita”, pensó. / Era la primera vez que le decían señorita” (*Invenciones* 176).

Otra de las funciones que cumplen los fragmentos de ruptura es la de reforzar ideas presentes en los fragmentos de recuerdos mayores, como en efecto sucede con el tema de la pobreza y la vergüenza. Estos aparecen en varios fragmentos ya pertenezcan estos a un nudo espacio-temporal o a un fragmento de irrupción. En el caso de la pobreza, por ejemplo, el tema aparece directamente en el fragmento octavo con la imagen de Ángel, el niño que la enamora: “Para ella la pobreza era una virtud” (*Invenciones* 27); el asunto se repite en el fragmento veintitrés con la descripción de los trabajos de jardinería de la madre: “Le parecía que jugaban a ser pobres” (*Invenciones* 49), y con la introducción de la anécdota de la llegada de los mendigos, repetición del cuento “Los enemigos de los mendigos” de *Cornelia frente al espejo*; la pobreza se observa de nuevo en la historia de la calesita del fragmento treinta y dos: “No todo el mundo tiene el

privilegio de ser pobre; / así pensaba, pero...” (*Invenciones* 66); y otra vez se repite en el fragmento setenta y ocho cuando llegan las visitas:

Hubiera preferido ser pobre.
Le parecía que las riquezas
labraban prisiones en torno
a quienes las poseían.
“Mamá, quisiera ser pobre”,
dijo un día a su madre. (*Invenciones* 155)

La estructura de *Invenciones del recuerdo* obedece a la idea de memoria, ésta no sigue un orden lineal, secuencial o causal-temporal; por el contrario, la estructura del poema se ordena de manera arbitraria. Sin embargo, en la configuración de este poema largo se puede observar cierta continuidad. En *Invenciones del recuerdo* algunas de las partes que lo componen se agrupan alrededor de nudos espacio-temporales o puntos de referencia temática en los que se puede hallar una anécdota, agrupación que se da manera encadenada y continua. Pero, estas series, la mayor de las veces, se encuentran interrumpidas por breves fragmentos que en apariencia no tienen una relación directa con ellas. La función de dichos fragmentos de irrupción es la de aliviar la tensión en un momento de gravedad, la de insinuar al advenimiento de un recuerdo mayor, y la de enfatizar ideas a lo largo del poema.

A pesar de que la mayor finalidad de los recuerdos menores es precisamente la ruptura de la continuidad de los recuerdos mayores que agrupan varios fragmentos, cuando los recuerdos menores se presentan de manera acumulativa, de algún modo, logran generar otro tipo de continuidad: la continuidad de la ruptura sucesiva que representa un cambio de ritmo en la lectura. Pero, a su vez, esta continuidad vuelve a irrumpirse cuando se introduce un recuerdo mayor, es decir, el ritmo vuelve a cambiar.

Se podría pensar entonces en la estructura de *Invenções del recuerdo* como una estructura de unidad y no de dispersión, en la que se manifiestan diferentes ritmos o continuidades dados por las relaciones entre cada una de las partes.

5. Recurrencia y sorpresa: La inocencia quebrantada

Son pocos los nudos espacio-temporales que se repiten a lo largo de *Invenções del recuerdo*, la mayoría de ellos se exponen de manera continua y se finalizan para permitir la transición entre cada uno de los recuerdos mayores. Sin embargo, hay un nudo espacio-temporal que desde su aparición en el poema se repite constantemente hasta el final. Este nudo o recuerdo mayor es el que he denominado “la inocencia quebrantada”, correspondiente al recuerdo del abuso sexual que sufre la niña protagonista del poema largo.

Hasta antes de la aparición del nudo espacio-temporal “la inocencia quebrantada”, los recuerdos mayores, a pesar de estar interrumpidos por los fragmentos de ruptura, se continúan siguiendo una especie de secuencia. Esto quiere decir que el recuerdo mayor se rememora, se desarrolla y se concluye para dar paso a un fragmento de ruptura o a otro recuerdo mayor; y a excepción de dos nudos espacio-temporales, “la estancia del campo” y “la religiosidad”, la anécdota de los recuerdos mayores no vuelve a repetirse. Aunque, es pertinente aclarar que los temas que se relacionan con dichas anécdotas sí se reiteran: la vergüenza, el pecado, el miedo, la pobreza, la soledad, entre otros.

A partir de la introducción del nudo “la inocencia quebrantada” hay un cambio en la disposición de los recuerdos mayores, pues la anécdota se divide en varias partes para interrumpir tanto a otros nudos espacio-temporales como a fragmentos de ruptura. Esto

quiere decir que dicho nudo posee una doble naturaleza: es una secuencia de continuidad y, al mismo tiempo, es una secuencia de irrupción, es decir, en la repetición se mantiene viva la anécdota a la que hace referencia y también interrumpe el desarrollo de otros nudos o la acumulación de fragmentos de ruptura breves.

Este cambio pone en evidencia que *Invenções del recuerdo* se divide en dos grandes partes, división relacionada no solo con el modo de estructurar el texto sino también con un cambio al interior de la vida que está siendo expuesta. En la primera parte tenemos la reunión de unos recuerdos que revelan una situación estable, aunque no por ello carente de problemática; sin embargo, a partir de la segunda parte los eventos comienzan a ser más dramáticos, exponiéndose una gran situación conflictiva que se desarrolla en las repeticiones de “la inocencia quebrantada”.

“La inocencia quebrantada” desarrolla el recuerdo sobre cómo la niña protagonista del poema largo conoce el sexo. Este nudo espacio-temporal se divide en seis series narrativas en las que se reiteran los eventos y se añaden detalles nuevos. La primera serie se presenta desde el fragmento cincuenta y ocho hasta el sesenta, en ella se introduce el tema del conocimiento sexual y su relación con el pecado (aunque ya antes el problema había sido mencionado brevemente en el fragmento treinta):

Y el rubor insistente subía a sus mejillas
Cuando alguien hablaba
De recién nacidos
Porque le recordaba el acto turbio de la fecundación (*Invenções* 103)

Conocimiento ineludible pues hace parte de un destino previamente trazado, un destino misterioso que la llama con insistencia no solo para ser cumplido sino también porque posee una relación íntima con la imaginación y la creación:

El pecado era como varias personas escondidas en la sombra,
agazapadas,
incitándola a ser precoz
obligándola a hamacar al idiota hasta que pidiera gracia,
.....
a inventar diálogos lúbricos
y ensueños eróticos con una flor (*Invenciones* 104-105)

En la segunda serie, correspondiente al fragmento sesenta y dos, se describe la escena de la violación, pero no de manera directa ni dando explicaciones sobre las causas, apenas se señala al violador, sus incitaciones y se sugiere el abuso:

¿Qué miran el tren de juguete con el maquinista,
con los pasajeros pintados?
La cintura del vestido
que un ser angelical eligió
como para un ángel,
la falda ahora levantada por el viento de infierno.
¿Por qué en el clandestino recinto del castigo
esa avalancha de secretos?
Un cilindro de carne exhibido
para los términos de la geometría. (*Invenciones* 107)

Además de esto, también se indican las consecuencias del evento insinuado:

Todo se sabe desde siempre.
En Tebas, en Beocia, en el templo de Cabiros,
un niño ofrendó al dios Zagreo un trompo con un látigo
y todos sus juguetes:
de una corrida, en la puerta del ascensor,
dejó el trompo con el látigo. (*Invenciones* 108)

Tal consecuencia es la muerte, transformación y renacimiento de un sujeto, esto se manifiesta con la referencia a Zagreo, el dios hijo de Zeus y Deméter, niño víctima de la ira de Hera quien envía a los titanes para que lo asesinen, y estos últimos al buscarlo lo encuentran rodeado de juguetes. Zeus, luego de hallar descuartizado a Zagreo, traga el corazón del niño para traerlo a la vida nuevamente. El mito de Zagreo se repite en la niña

del poema, ella igualmente es víctima de un acto de violencia con la que muere una parte de su ser, su inocencia, por eso le ofrenda al dios los juguetes que también ella ha dejado.

En la tercera serie, fragmento sesenta y cinco, se ofrecen más detalles sobre la espera y preparativos de la primera comunión, celebración que enmarca la violación de la niña y que refuerza el peso de la culpa y el tabú frente al conocimiento del sexo. En la cuarta serie que corresponde a los fragmentos sesenta y siete y sesenta y ocho, se comentan los primeros descubrimientos relacionados con el placer: “Trato de explicarle a Ágata / lo que sentía / al pasar el plumerito por ciertas partes de su cuerpo” (*Invenciones* 119). También, se presenta el problema de la comprensión del pecado que ha cometido, el cual la niña no puede identificar con alguno de los catalogados en el catecismo:

¿Cómo podría encontrar en esa lista
de pecados arbitrarios el suyo,
individual y sutil,
tan contrario a las modalidades sus prójimos? (*Invenciones* 119)

Además, se revela la identidad del violador, Chango, su comportamiento con la niña y la invitación que éste le hace para que observe aquello que ella intuye es maléfico:

El día que le dije con una suerte de susurro lascivo:
“Muñeca, tenés que mirar por la cerradura de la puerta.
Te voy a mostrar algo muy bonito”,
ese acto no precede ni subsigue a los otros.
No miró aquella vez
por la cerradura de la puerta.
.....
Presentía en todo caso que no sería nada
que no fuera infernal y repugnante. (*Invenciones* 121)

A la quinta serie pertenecen los fragmentos setena y dos y setenta y tres. En ellos se relaciona otra de las incitaciones de Chango para que la niña mire por la cerradura, invitación que ésta vez acepta: “-Tenés que mirar por la cerradura de la puerta muñeca. /

Sola, en aquel cuarto, / tuvo que mirar (*Invenciones* 134). Y nuevamente aparece el problema de la catalogación del pecado que se va complicando con el paso del tiempo, pues el vestido blanco de la primera comunión se vuelve un elemento erótico:

Con aquel vestido puesto tuvo ensueños eróticos:
otro pecado,
esta vez sacrílego,
se unió a su pecado mortal. (*Invenciones* 137)

De modo que el pecado que la niña cree haber cometido se hace complejo en su percepción, pues siente frente a éste cierta culpa y al mismo tiempo cierta atracción, conflicto entre los contrarios que conviven en un mismo espacio. Sin embargo, no es solo el pecado y el entendimiento de éste el que se hace más complejo, también el lenguaje que permitiría confesarlo:

Mentiras, envidia,
lujuria, gula, pereza,
eran juegos de niños;
comparados con su pecado podían ser bellos,
confesables como pecados de santos.
Pero las palabras
no habían sido hechas para revelar tanto horror. (*Invenciones* 138)

La sexta serie se presenta desde el fragmento setenta y nueve hasta el ochenta y uno. Y ésta se relaciona con la búsqueda de una forma para comunicar el pecado mortal, búsqueda que motiva el acto creativo manifiesto en la elaboración de oraciones que la niña dedica al ángel de la guarda, pidiéndole que la libere de ese pecado que no puede evitar: “*No me abandones, / ángel de mi guarda / presérvame del mal que no quiero y hago*” (*Invenciones* 163). Oraciones con las que, según la voz que cuenta y canta, trata de emular el estilo del catecismo.

La conclusión de este nudo espacio-temporal o de este recuerdo mayor no se da en los fragmentos que lo componen, sino en la relación que establece con los fragmentos de irrupción, sobre todo los que se encuentran hacia el final del poema. “La inocencia quebrantada” expone un momento de cambio en la vida de la niña, un momento de transformación dramática en tanto que la visión del mundo que posee la niña y su carácter se alteran drásticamente para dar fin a un período e iniciar uno nuevo. Esto explica que en los fragmentos finales de *Inventiones del recuerdo*, sobre todo en el noventa y tres, la niña acepte que la llamen señorita y que no manifieste miedo cuando el joven, al que le pertenece el rostro dibujado con insistencia, le pida que lo mire, como lo hizo Chango, para mostrarle algo que parece no sorprenderle y cuya naturaleza, pecaminosa o no, ya no cuestiona.

La reiteración consiste en la evocación de un mismo evento repetidamente, pero la alusión a dicha situación no se realiza en cada momento de manera idéntica. Cada reiteración es diferente y es allí donde se encuentra la sorpresa, en el descubrimiento de un nuevo detalle que esclarece ese recuerdo insinuado. Por otro lado, el evento reiterado dentro *Inventiones del recuerdo* posee una carga semántica de relevancia que enlaza a los demás recuerdos para ofrecerle al poema una unidad de significación.

El recuerdo del abuso sexual en el poema queda representado en una imagen clave para su interpretación, esta es la figura de Adán y Eva mencionada en el fragmento noventa. El relato que nos ofrece *Inventiones del recuerdo*, de algún modo se puede comparar con la historia de la expulsión de Adán y Eva del paraíso al desobedecer las órdenes de Dios: no probar del fruto del árbol del conocimiento del bien y el mal. Este acto lleva a la condena: la pérdida del favor de Dios, la muerte y el sufrimiento.

La violación tiene como marco la celebración de la primera comunión de la niña, contexto que recarga el abuso de un significado pecaminoso para ella, quien constantemente está tratando de clasificar su pecado en la lista que le han dado para reflexionar antes de la primera confesión. Pecado que le resulta inconfesable, terrible y al mismo tiempo incomprendible porque, además, de alguna forma le atrae:

Temblando se arrodillaba
entre las sábanas frías,
pidiendo perdón a Dios,
pero lúbricas imágenes
la abrasaban en cuanto volvía a meterse en cama
y entonces volvía a sentir,
transida el alma de dolor,
el placer del orgasmo.
¿Por qué? (*Invenciones* 135)

La atracción del pecado, es interpretado por Sylvia Molloy en “Sola, en la casa de la memoria”, como el despertar sexual y éste a su vez significa el despertar artístico, pues a lo largo del poema el narrador presenta eventos en donde el sexo se vincula con la creación. Ésta relación se hace más intensa y consciente luego del encuentro con Chango, a partir de este punto la niña busca la manera de comunicar su pecado, enfrentándose al problema de los límites del lenguaje:

Trataba de pensar con toda la fuerza de su alma
que era inocente,
buscando subterfugios:
“En mi confesión seguro he dicho la verdad,
es cierto que abusado de los eufemismos,
pero por pudor
y no por esconder mi culpabilidad monstruosa”.
No hubiera podido usar
un lenguaje tan complicado,
pero dada la intensidad del sentimiento,
empleó cualquier palabra
para expresar su lenguaje (*Invenciones* 142)

También, elabora ese pecado, es decir, a partir de su recuerdo lo va imaginando hasta darle una forma:

Pero ¿cómo le explicaría a su madre
en qué consistía aquel pecado mortal
que iba perfeccionando
a medida que pasaba el tiempo,
con infinitos subterfugios
a medida que evolucionaba? (*Invenciones* 148)

Todavía no está presente la labor de la escritura, pero sí se manifiesta la iniciación en la imaginación como fuente de creación consciente.

El pecado mortal no solo trae como consecuencias la pérdida de la inocencia y la plena conciencia del dolor, el desamparo, la bondad y la maldad, sino también es puerta para el desarrollo de la creatividad a través del intento por comprender y expresar esa falta compleja que reúne el horror y el placer. Esto también puede explicar el título del poema largo: *Invenciones del recuerdo*. La invención como medio para entender el evento del pasado, la recuperación del recuerdo como creación de un nuevo texto.

6. Repetición e invención: Ejercicios de escritura desbordante

Además de la tensión dada entre la unidad y la fragmentación, las reiteraciones y las sorpresas, y el desdoblamiento de la voz que canta y cuenta, en *Invenciones del recuerdo* también se manifiesta un tipo de tensión generado por la repetición y la novedad. Silvina Ocampo habla sobre la necesidad de una búsqueda de lo nuevo a la hora de crear; sin embargo, en esa búsqueda hay una tendencia inconsciente por la repetición de temas y formas. Al interior de este poema largo, por ejemplo, se mantiene el sistema de las enumeraciones de objetos y nombres que sirven para la descripción de un espacio, sistema también utilizado en otros textos de la escritora:

Atesoraba el lago trapos, papeles, tarariras, botellas rotas,
botes, asesinos muertos, cisnes y rosas, donde vivió Rosas,
niños que aman el agua
y tirar cosas,
nidos de horneros que miran
como los girasoles la salida del sol. (*Inventiones* 12)

Igualmente se frecuenta el uso del encabalgamiento en la construcción de los versos,
cuyo efecto favorece el ritmo monotonal que permite que la forma del poema se
aproxime al relato, construcción que también está presente en toda su poesía:

Y aquella cautivante luz en los frascos
de caramelos,
y en los frascos de agua de colonia
verde
como los ojos de los gatos. (*Inventiones* 100)

Pero esa repetición de formas y contenidos, para la escritora, es una repetición que con el tiempo y precisamente por la búsqueda de lo novedoso se da de forma diferente. En *Inventiones del recuerdo* se pueden apreciar algunos temas recurrentes de la obra ocampiana: la soledad, la muerte y el pecado relacionado con el conocimiento. Temas que remiten a cuentos y poemas de la misma escritora como si de algún modo estuviera recontando estos textos publicados previamente al poema largo. Teniendo en cuenta esto, me interesa ahora explorar un poco las repeticiones que se dan en *Inventiones del recuerdo*, pero que hacen referencia a textos exteriores, ubicados en otros libros de Silvina Ocampo; repeticiones que evidencia el desbordamiento de su escritura.

En las primeras etapas de gestación del poema, Silvina Ocampo lo tituló “Poema prenatal” o “Corazón prenatal”, títulos que se vinculan con una idea especial de texto y su circulación en el mundo. La escritora asevera que “la intimidad de un cuento es prenatal,

luego se transforma en el cuento de otra persona y uno mismo puede elogiarlo con descaro y decir: esto está muy bien” (Ulla, *Encuentros* 33). Esta afirmación la hace refiriéndose a la recepción que su obra ha tenido frente a la crítica, por lo que la reflexión que hace se refiere a la lectura. Por lo tanto, el estado prenatal de un texto sería entonces el momento anterior a la lectura, el momento en que el texto ya ha sido engendrado pero se mantiene en silencio, las palabras están allí sin comunicar nada aún. El cuento nace cuando es leído y deja de pertenecer a quién lo ha creado. En *Invenciones del recuerdo*, el estado prenatal es doble, se da al interior del texto mismo en la relación entre el personaje y el narrador o voz poética; y también se da afuera del texto en la relación entre narrador y lector. En el primer nivel el estado prenatal se compone de los recuerdos pasados e intactos de la niña protagonista y el narrador en su relato, aunque trate de ofrecer una mirada objetiva y desde afuera de la historia, al retomarlos y contarlos está realizando un ejercicio de lectura pues con su voz al darle sonidos a esos recuerdos los está interpretando. Y esto mismo acontece entre el lector y el narrador, cuando el lector accede al texto le da voz al relato del narrador y en ese acto también el lector recrea e interpreta. Desde mi punto de vista este acto se asemeja al rito y al mito.

Mircea Eliade define el mito como una historia sagrada cuyo tiempo es el tiempo primordial o el tiempo de los orígenes, y la finalidad de esta historia es dar cuenta de cómo una realidad ha venido a la vida (13-14). El mito es actualizado a través del rito, cuando se trae al presente ese acontecimiento primordial que ha sido consignado y transmitido por medio del mito (25). En *Invenciones del recuerdo* el narrador o la voz poética al contar está ejecutando un rito, así trae al presente la historia primordial de la niña, su estado prenatal; y el lector, a su vez, hace lo mismo al leer y escuchar la voz del

narrador. Sin embargo, esta situación también se presenta en un tercer nivel, en el nivel transtextual.

Las relaciones transtextuales se refieren a la posibilidad de que un texto derive en otro de manera directa o indirecta. Genette identifica cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. De estas relaciones, la más frecuente en este poema largo es la hipertextual, relación definida por Genette como “el texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (17). De manera que en la medida en que *Inventiones del recuerdo* evoca otros textos, en este caso de la misma autora, las relaciones transtextuales del poema son más bien de tipo auto-hipertextual.

Como se había mencionado, *Inventiones del recuerdo* se compone de una serie de textos fragmentarios que se encadenan para lograr una unidad textual, sin embargo estos fragmentos también tienen una vida propia e independiente por fuera del poema; son fragmentos que pueden ser pensados como semillas, como reelaboraciones o como construcciones que tal como se presentan en el poema fueron publicados en otros libros de Silvina Ocampo.

Un primer ejemplo de textos que pueden ser vistos como germinaciones de algún fragmento semilla de *Inventiones del recuerdo* es el cuento “La siesta en el cedro” del libro *Viaje olvidado*. El fragmento en donde se menciona el cuento es el sesenta y uno, en él brevemente se contiene el argumento del cuento:

Y Cecilia que murió tísica,
El vaso de agua compartida
Que no la mató
Porque el filtro delicado y maléfico

No transmitió a dos niñas
La misma muerte. (*Invenciones* 105)

En efecto “La siesta en el cedro” narra la historia de dos niñas amigas, Elena y Cecilia, al enfermar esta última se le prohíbe a la primera que tenga contacto cercano con su amiga, pero Elena desobedece y llega a beber agua del mismo vaso del que había bebido Cecilia. La diferencia entre el fragmento de *Invenciones del recuerdo* y el cuento es que en éste último la muerte sí es transmitida a las dos niñas: “Nadie sabía que Cecilia, como ella, se había muerto, y al fin y al cabo, quién sabe si esperándola mucho en la persiana no llegaría un día juntando bellotas; entonces Elena bajaría corriendo con una cuchara de sopa y un frasco de jarabe para la tos, y se irían juntas corriendo lejos” (*Cuentos completos I* 45).

Otro ejemplo, similar al caso anterior, es “Anillo de humo”, cuento del libro *Las invitadas*. En este el personaje principal, una niña de once años y de clase alta, se enamora de un joven pobre que es rechazado por la familia de la niña no solo por su condición económica sino también por sus propios actos: el muchacho mata a un perro y a su padre se le acusa de haber asesinado al panadero. El fragmento octavo de *Invenciones del recuerdo* se podría relacionar con este cuento, ya que en él se hace referencia a un niño pobre que atrae a la niña protagonista del poema:

Descalzo
silbaba, como un pájaro, Ángel.
Para ella ser pobre era una virtud,
por eso se llamaba Ángel
el niño pobre que la seduciría. (*Invenciones* 27)

En el cuento el nombre del joven es Gabriel y en el poema es Ángel, tal vez exista una conexión entre los nombres, una especie de enmascaramiento a través de la referencia al

arcángel Gabriel, el ángel de la anunciación. En los dos textos Ángel y Gabriel parecen realizar algún tipo de trabajo para sobrevivir, Ángel es vendedor de fruta y Gabriel trabaja en un almacén. Y el atractivo que las niñas protagonistas encuentran en ellos es su condición humilde: “Amaste su perfil y su pobreza” (Ocampo *Cuentos completos I* 355).

Además de estos dos casos, la figura de Gabriel se encuentra en otros textos de Ocampo, como por ejemplo en el poema y el cuento titulados “Autobiografía de Irene”, de los libros *Espacios métricos* y *Autobiografía de Irene* correspondientemente, donde la protagonista conoce al amor de su adolescencia, Gabriel, para luego olvidarlo.

En este caso, Gabriel no solo es el amado de la protagonista, también pretende cumplir un papel como protector y redentor: “-Tal vez sea mejor el infierno que el cielo - me dijo otro día-, porque el infierno es más peligroso y me gusta sufrir por usted. Vivir entre llamas, por su culpa, salvarla continuamente de los demonios y del fuego, sería para mí una dicha” (Ocampo *Cuentos completos I* 161). Y esta imagen de Gabriel como redentor igualmente se manifiesta en *Invencciones del recuerdo*, en este caso Gabriel ya no es el amado de la protagonista del poema sino uno de sus hermanos, quien antes de morir se acerca a la niña para besarla y ofrecerle su protección:

La última vez que lo vio él quiso darle un beso,
que ella esquivó bruscamente.
Quería protegerla pero ella no lo dejaba.
Algunas acciones son peores que la muerte.
Ese beso que esquivó,
le produjo un gran malestar. (Ocampo *Invencciones* 63)

Los dos Gabriel les brindan a las protagonistas un modo de amparo y salvación, sin embargo, estos desaparecen de las narraciones al igual que el Gabriel de “Anillo de humo”; son figuras transitorias que parecen tener un *modus operandi* similar para transitar entre los textos de la obra de Silvina Ocampo.

Los dos textos titulados “Autobiografía de Irene”, también aparecen en *Inventiones del recuerdo*, pero lo que se repite de ellos, además de la imagen de Gabriel, son los temas del desdoblamiento y el conocimiento del futuro. El desdoblamiento se puede observar en el modo cómo se articula el narrador y el sujeto lírico tanto en el cuento “Autobiografía de Irene” como en *Inventiones del recuerdo*; en los dos textos el sujeto que comunica la anécdota se desdobra para mirarse así mismo. Como se había observado al inicio de este apartado, en el primer texto la narradora justifica su escritura por la necesidad de tener un testimonio que le permita recordar aquellos eventos que está destinada a olvidar en caso de no encontrar la muerte, ella misma se convierte en escritor y lector de su vida. Mientras tanto, en el segundo texto, el sujeto lírico se disocia entre su “yo” adulto y su “yo” infantil para poder comprender y comunicar la experiencia del último; aunque el primero, el adulto, se refiera con cierta distancia al “yo” infantil, es decir, se refiere a éste no como otro “yo” sino como un “ella”.

En cuanto al conocimiento del futuro, éste es el asunto central en “Autobiografía de Irene” como cuento y poema. Entre tanto, en *Inventiones del recuerdo* la introducción de este tema ayuda a describir la personalidad imaginativa de la niña y a reforzar la idea de que la imaginación es una forma de entender la realidad. El conocimiento del futuro se observa en el poema largo de Silvina Ocampo a través de varios momentos, el primero de ellos se refiere al recuerdo en el que se cuenta cómo la niña prevé el accidente en el que el tranvía atropella a un niño. La niña del poema observa en medio de la calle una mancha de sangre y comenta esto al adulto que la acompaña, Josefina Ruibarbo, quien se asoma por la venta pero no observa nada, enojándose y amenazándola con contarle a la

madre para que ésta no le permita ver cine. Sin embargo, momentos después el accidente se desarrolla:

De las ventas mujeres se asomaban,
Acudía gente para auxiliar al niño
Que había quedado
Con una de las piernas presa
Bajo las ruedas del tranvía.
.....
Entonces lloró como si fuera por otra cosa,
Y la modista prometió
Que la dejaría ver cine durante el verano. (*Invenciones* 126)

El segundo evento en el que se menciona la capacidad de la niña para adivinar los eventos, es la narración de la historia del médico y la paciente, historia que conoce sin nunca haberla presenciado. Además de este, el recuerdo de la alhajita también contiene el mismo tema, la niña cada vez que va a la casa de la tía juega con las pieles de los animales disecados como si estuviera buscando algo entre ellos, y cada vez que le piden una explicación sobre lo que quiere encontrar, ella responde que busca un prendedor. Hasta que finalmente el objeto mencionado aparece para luego voluntariamente perderlo. Asimismo, se presenta el dibujo recurrente del rostro del joven misterioso, recuerdo repetitivo y disperso a lo largo del poema, cuya imagen al final del texto se materializa en una persona.

En cuanto a fragmentos que tal como aparecen dentro del poema funcionan como textos independientes fuera de éste, tenemos como ejemplo el cuento “Los enemigos de los mendigos”, del libro *Cornelia frente al espejo*. Dentro de *Invenciones del recuerdo* el cuento aparece en dos textos del poema largo, obedeciendo a la idea de la memoria infantil en donde no hay linealidad; pero dentro del libro *Cornelia frente al espejo*, “Los enemigos de los mendigos” se presenta como un único texto dividido en dos partes, en

donde la segunda es continuación de la primera. Este cuento dentro del libro de narraciones se presenta con independencia, lo que quiere decir que no es necesario recurrir a otros textos de Silvina Ocampo para poder realizar la lectura del cuento; mientras que en *Invenciones del recuerdo* es necesario poner en relación los fragmentos que corresponden al cuento con los demás fragmentos del poema largo para entender la importancia que tiene la pobreza y la marginalidad para la niña protagonista de éste.

La primera parte de “Los enemigos de los mendigos” se presenta en el fragmento veintitrés. En éste el cuento se integra dentro de otra narración que corresponde a la visita a la casa del campo. Y la segunda parte del cuento se encuentra en el fragmento veintinueve, continuando la narración iniciada en veintitrés. La inserción del cuento en *Invenciones del recuerdo*, se realiza de manera directa, es decir, no hay cambios en la historia narrada aunque su inserción continúa una narración ya iniciada, pero por lo demás no se añaden nuevos elementos al relato. Para ejemplificar lo anterior, a continuación cito el comienzo de “Los enemigos de los mendigos” y parte del fragmento veintitrés de *Invenciones del recuerdo* donde se inserta el cuento, subrayando los lugares de coincidencia:

En *Invenciones del recuerdo*

No se aventuraba sola hasta ninguna de las [entradas, ni a la que estaba situada debajo de las [barrancas ni a la que daba al principal camino, por donde llegaban, suntuosos para ella, con el atado de ropa, el bastón y la barba, los maravillosos mendigos. Cuando llegaban, y llegaban a la casa en cualquier época del

“Los enemigos de los mendigos” en *Cornelia frente al espejo*

Suntuosos para ella, con el atado de ropa, el bastón y la barba, los maravillosos mendigos llegaban. Llegaban hasta la casa en cualquier época [del año; las sirvientas decían: “No se le acerque, Ese que viene es un hombre disfrazado de

⁸ El subrayado de ésta y las demás citas es mías.

[año,
las sirvientas le decían:
“No se le acerque,
eso que viene es un hombre disfrazado de
[mujer.
Tiene viruela o tendrá lepra.
Está lleno de piojos.
Ni los mosquitos lo pican”. (*Inventiones*
50)⁸

[mujer.
Tiene viruela o tendrá lepra.
Está lleno de piojos.
Ni los mosquitos lo pican.” (*Cuentos*
completos II 334)

Las principales diferencias entre los textos se encuentran en la escansión y en la puntuación, algunos de los versos varían en estos dos rasgos, en la siguiente cita subrayo los lugares donde se pueden observar dichas variaciones:

En *Inventiones del recuerdo*

Algunos eran ciegos,
con ojos del color de los ópalos o de las
[piedras de luna,
otros rengos o mancos, dando pasos de
[baile,
otros marcados de viruela,
otros con la mitad de la cara comida
como estatuas de terracota,
otros ebrios con manchas coloradas.
(*Inventiones* 50)

“Los enemigos de los mendigos” en
Cornelia frente al espejo

Algunos eran ciegos,
con ojos del color de los ópalos
o de piedras de luna,
otros rengos o mancos dando pasos de
[baile,
otros marcados de viruela,
otros con la mitad de la cara
comida como estatuas de terracota,
otros ebrios con manchas coloradas.
(*Cuentos completos II* 334)

Lo anterior permite considerar la presencia de “Los enemigos de los mendigos” dentro *Inventiones del recuerdo* como una gran cita directa. Sin embargo, esa gran cita se presta para realizar una lectura diferente del cuento dentro del poema, una lectura distinta a la que se puede hacer del cuento como texto independiente perteneciente a la colección *Cornelia frente al espejo*.

Otro texto que podemos identificar en *Inventiones del recuerdo* es “El pecado mortal” del libro *Las invitadas*, el cual que se puede ver como reelaboración dentro del

poema. Éste narra la historia de una niña que días antes de hacer su primera comunión es violada por uno de los empleados de la casa donde vive. Entre la narración de *Inventiones del recuerdo* sobre este suceso y “El pecado mortal”, existen muchos puntos en contacto, se reutilizan varios elementos que pueden observarse como pistas que sirven para identificar los dos textos como una misma historia contada de modos distintos. El primer indicio en el que coinciden los textos, además del argumento, es el nombre del empleado que abusa de la niña: Chango:

Inventiones del recuerdo

Chango, uno de los sirvientes de la casa, La miraba siempre de reajo. (*Inventiones* 117)

“El pecado mortal”

El primer sirviente, Chango, el hombre de confianza de la casa, que te había puesto de apodo Muñeca (*Cuentos completos I* 438)

El espacio donde ocurre el evento es el mismo: el cuarto de estudio de una de las plantas altas de una casa.

Inventiones del recuerdo

Recuerda en cambio con claridad el cuarto de vestir de su madre, y el cuarto de estudio o de juguetes, En ese cuarto de estudio sufrió. en un caballete, un pizarrón negro auguraba la negrura del dolor que es, de [pronto, como un abismo. (*Inventiones* 62-63)

“El pecado mortal”

En el piso alto, bajo la vigilancia de Chango, comías chocolates que él te regaló, jugabas con el pizarrón, con el almacén, con el tren y con la casa de muñecas. (*Cuentos completos I* 439)

Las circunstancias que rodean la acción narrada son similares: la violación se da durante una fiesta o funeral, cuando no hay nadie pendiente de la niña, además de Chango. Los problemas que surgen alrededor de este hecho para la niña también son

semejantes: la imposibilidad de confesar su “pecado” por inclasificable e incomprensible: “Durante noches de insomnio compusiste mentirosos informes, que servirían para confesar tu culpa. Tu primera comunión llegó. No hallaste fórmula pudorosa ni clara ni concisa de confesarte. Tuviste que comulgar en estado de pecado mortal” (*Cuentos completos I* 440)

Asimismo, las narraciones coinciden en algunos aspectos formales, en la narración se usa la tercera persona, en este caso la narradora es testigo pero aparentemente no protagonista, y al igual que en el poema entre la narradora y la protagonista hay un vínculo. Cabe aclarar que la narración que se hace en “El pecado mortal” no es versificada, el relato es mucho más breve que el que se hace en *Inventiones del recuerdo* donde se da de manera interrumpida por otros fragmentos, lo que permite que el relato se dé de forma circular, siempre se vuelve al mismo punto así se realicen saltos al antes o después de la violación. Mientras que el relato en “El pecado mortal” es lineal y su fuerza se debe, no solo a la significación del evento principal de la narración, sino también a la brevedad; cuando en *Inventiones del recuerdo* esa fuerza está en la suspensión, se sugiere sin decir clara y directamente lo que ha pasado y se regresa constantemente al evento para dar más detalles sobre él.

Todos estos textos que entran y salen de *Inventiones del recuerdo*, como textos independientes funcionan de manera autónoma y ofrecen una significación particular que no requiere de referencias externas; sin embargo, dentro de *Inventiones del recuerdo* cada fragmento es necesario para completar la unidad textual y la unidad significativa del poema largo. Es precisamente en este juego entre el adentro y el afuera en que se manifiesta la escritura desbordante, el poema largo como río fluye y crece para salirse de

sus márgenes y remitirse a otros espacios que por fuera de ese río poseen una independencia total, pero que cuando entran a formar parte de él establecen relaciones de alianza para permitir que el río pueda seguir fluyendo. Esto solo es posible a través de la estructura del poema largo, que gracias a su extensión y, sobre todo, a los mecanismos que la producen, permite la inserción de varios discursos dentro del texto. Además de esto, la estructura desbordante del poema largo, en el caso de *Inventiones del recuerdo*, también permite que este texto dentro de la obra de Silvina Ocampo pueda ser interpretado como texto mítico.

Si se sigue a Sylvia Molloy, quien interpreta *Inventiones del recuerdo* como la narración del despertar sexual que coincide con el despertar creativo de la niña protagonista, podemos asumir el poema como la narración sagrada en la que se da cuenta del origen de ese despertar imaginativo. Si además de esto pensamos en el poema como un espejo, el reflejo que se produce es consecuencia del ritual que se lleva a cabo por medio de la lectura. Un reflejo puede ser entendido como la imagen que se forma en el espejo, pero también como el conocimiento que se forma de algo para reconocerlo. El acto de observarse en el espejo podría ser entendido como lectura y al observar la imagen que se produce esta puede comprenderse como repetición creativa. Observar la imagen del espejo es un mirar sobre sí mismo, es un acto de reflexión en el doble sentido de la palabra: acción de reflexionar, pensamiento, y acción de reflexión, creación. Es decir, *Inventiones del recuerdo* es el objeto que refleja la lectura que la misma escritora-lectora realiza de su obra y al reconocerse en la lectura, como en el rito, actualiza ese conocimiento remitiendo a otros textos: “El pecado mortal”, “Los enemigos de los mendigos”, “Anillo de humo”, “La siesta en el cedro”, entre otros. La creación parte

desde el mito primordial que en el rito de la lectura se actualiza y permite la escritura, una escritura nueva sobre un tema recurrente en la obra.

Inventiones del recuerdo al asumir la forma del poema largo permite establecer relaciones transtextuales de tipo auto-hipertextual. A través de esta red de relaciones entre textos, es posible observar este poema largo como génesis del despertar imaginativo de la escritora argentina, génesis que ayudará a explicar su universo literario. Y como narración mítica, *Inventiones del recuerdo* traerá a la vida el momento primordial a través del rito de la lectura, y en esa actualización el poema producirá otros textos, un fluir transtextual dentro de la misma obra de Ocampo. Y así, la función de la autora se vuelve doble: escritora-lectora, productora- intérprete. Solo al volver sobre sí misma es posible renovar y crear, evolucionar en las repeticiones.

Inventiones del recuerdo como poema largo genera una serie de tensiones dentro del texto mismo, las tensiones entre la épica y la lírica, la fragmentación y la unidad, la voz poética y el personaje principal del canto y el cuento. Pero también manifiesta una tensión que sobrepasa los límites del texto, una tensión dada entre el adentro y el afuera de éste que lleva a la repetición y a la novedad en la escritura. Y esa tensión mayor, la auto-hipertextualidad, permite entender este poema largo, por un lado, como estructura desbordante, como río que se alimenta de otros textos para ocupar otros espacios por lo que el texto ya no solo se va a limitar al espacio material que le corresponde sino también que se extiende en los otros textos a los que hace referencia. Y por otro lado, el poema largo se puede interpretar como mito y rito, lo que lleva a una ampliación de las funciones y modos de participación del autor y del lector en el texto, consecuencia de la escritura desbordante.

UN FINAL ABIERTO

A partir del análisis realizado a lo largo de este trabajo se pueden plantear las siguientes conclusiones: Primero, como se observó en el primer capítulo, sigue vigente el debate sobre la existencia de los géneros literarios en la medida en que se les ha entendido como un sistema dinámico afectado por los diferentes contextos sociales y culturales en los que se producen los textos. Un género literario es ante todo un modo de codificación de propiedades discursivas a nivel general, que ofrece un modelo de lectura y escritura, modelos que se vinculan estrechamente con la historia de formación del género y el período en el que se manifiesta.

De modo que el poema extenso como género literario responde a un proceso de evolución iniciado con el poema épico de la antigüedad que finaliza en la modernidad cuando asume los rasgos que lo caracterizan: longitud mayor a la de un poema, alianza entre la diégesis de la épica y la expresividad de la lírica, desarrollo a partir de la clara división en varias partes entre las que se pueden identificar un inicio y un final, y manifestación de una serie de movimientos tensores: sorpresa y recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad.

En el caso de Latinoamérica, el poema extenso se viene cultivando desde el período Barroco con Sor Juana Inés de la Cruz, sin embargo solo logra establecerse como práctica constante durante el siglo XX. Práctica a la que se adhiere Silvina Ocampo con el poema “Autobiografía de Irene”, del libro *Espacios métricos, e Invenciones del recuerdo*. La escritura de este último texto se desarrolla a lo largo de veintisiete años,

atravesando los distintos períodos de transformación de la escritura de Silvina Ocampo, cuya carrera literaria abarcó cincuenta y un años.

Segundo, también se puede concluir que gracias a la forma que asume *Inventiones del recuerdo*, la del poema largo, el texto puede revelar las obsesiones literarias de la obra de esta autora, y esto se manifiesta por medio de la repetición de temas y formas presentes en la totalidad de su obra. Pero además esta forma en particular también permite la introducción de otros discursos. En efecto, este poema largo al incluir textos pertenecientes a otros espacios se convierte en hipertexto, en reelaboración de textos previos o hipotextos. La inclusión de éstos le sirve para configurarse como un ejercicio de escritura desbordante, lo que significa que al alimentarse de otra serie de textos literarios crece como un río cuyas márgenes no pueden contener las aguas que fluyen en él y por tanto debe salirse de su cauce ocupando otros espacios. De manera que el poema extenso amplifica la longitud material para extenderse a lo largo de toda una obra literaria.

Al extenderse en la totalidad de una obra, este texto puede ser entendido también como un texto mítico en la medida en que su lectura, como ejercicio ritual, permite la creación de nuevos textos, es decir, la actualización de la narración mítica. Lo cual quiere decir que su creadora, Silvina Ocampo, se configura en lectora y escritora de su propia obra para recrear el mundo en ella.

Tercero, a partir de la idea de desbordamiento se puede concluir que la obra de Silvina Ocampo ofrece una poética singular, la cual responde a un contexto en el que se observa la importancia de la literatura fantástica y la poesía neorromántica como tendencias de gran influencia en su obra, pero frente a los cuales la escritora se manifiesta

con una total originalidad. Esto quiere decir que a pesar de las innegables influencias que ejercieron las poéticas de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo las supera por medio de la propuesta de una estética particular que profesa en la mayor parte de su obra. Este pensamiento estético corresponde a los postulados de la escritura anómala y del desbordamiento que juega con los géneros literarios, visión en el que los contrarios conviven, en donde la belleza necesita del horror, el placer de la culpa, la bondad de la crueldad. Esto se pudo observar también en *Inveniones del recuerdo*, donde las memorias de una niña se exponen para mostrar un proceso de transición, el abandono de la niñez y el paso a la adultez. Proceso que se activa por medio del descubrimiento del placer asociado al tabú o al pecado, y que al mismo tiempo conlleva al desarrollo de la imaginación y de la creatividad.

Por último, solo resta mencionar que el aporte de este trabajo de análisis radica no solo en ofrecer una lectura sobre el trabajo de Silvina Ocampo, sino también en evidenciar que la obra de esta escritora representa un mundo todavía en proceso de descubrimiento. Un mundo en el que sobre todo la dimensión poética ha sido poco estudiada, como también los textos para niños y teatrales, ya que la mayoría de los estudios críticos han centrado mayormente su atención en la dimensión narrativa, dimensión rica y compleja pero no exclusiva. Como se observó, la obra de Silvina Ocampo se desborda en sí misma, en sus propios textos tanto poéticos como narrativos, de manera que no se agota, por el contrario siempre deja la puerta abierta invitando a otras interpretaciones, a otros descubrimientos que todavía están en espera de un lector curioso que se quiera entregar a las aguas de su inmenso río.

BIBLIOGRAFÍA

A. Bibliografía activa

Poesía

- Ocampo, Silvina. *Enumeración de la patria*. Buenos Aires: Sur, 1942.
- . *Espacios métricos*. Buenos Aires: Sur, 1945
- . *Los sonetos del jardín*. Buenos Aires: Sur, 1946.
- . *Poemas de amor desesperado*. Buenos Aires: Sudamericana, 1949.
- . *Los nombres*. Buenos Aires: Emecé, 1953.
- . *Lo amargo por lo dulce*. Buenos Aires: Emecé, 1962.
- . *Amarillo celeste*. Buenos Aires: Losada, 1972.
- . *Árboles de Buenos Aires*. Buenos Aires: Crea, 1979.
- . *Breve Santoral*, Buenos Aires: Ediciones Gaglione, 1985.
- . *Poesía completa I*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- . *Poesía completa II*. Buenos Aires: Emecé, 2003.

Poesía para niños

- Ocampo, Silvina. *Canto escolar*. Buenos Aires: Fraterna, 1979.

Cuentos

- Ocampo, Silvina. *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Sur, 1937.
- . *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Sur, 1948.
- . *La furia*. Buenos Aires: Sur, 1959.
- . *Las invitadas*. Buenos Aires: Losada, 1961.
- . *Los días de la noche*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

- . *Y así sucesivamente*. Barcelona: Tusquets, 1987.
- . *Cornelia frente al espejo*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- . *Cuentos completos I y II*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

Cuentos infantiles

- Ocampo, Silvina. *El cofre volante*. Buenos Aires: Estrada, 1974.
- . *El tobogán*. Buenos Aires: Estrada, 1974.
- . *El caballo alado*. Buenos Aires: De la flor, 1976.
- . *La naranja maravillosa*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

Antologías

- Bioy Casares, Adolfo; J. L. Borges; S. Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.
- Bioy Casares, Adolfo; J. L. Borges; S. Ocampo. *Antología poética argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1941.

Antologías obras de la autora

- Ocampo, Silvina. *Pequeña antología*. Buenos Aires: Ene, 1954.
- . *El pecado mortal*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.
- . *Informe del cielo y del infierno*. Caracas: Monte Ávila, 1970.
- . *Páginas de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Celtia, 1984.
- . *La continuación y otras páginas*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1992.
- . *Las reglas del secreto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- . *Cuentos difíciles: antología*. Buenos Aires: Colihue, 2000.
- . *Poesía inédita y dispersa*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

---. *Antología esencial*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

Novela

Bioy Casares, Adolfo; S. Ocampo. *Los que aman odian*. Buenos Aires: Emecé, 1946.

Teatro

Ocampo, Silvina; J. R. Wilcock. *Los traidores*. Buenos Aires: Losange, 1956.

Traducciones

Al alemán

Ocampo, Silvina. *Der farnwald: erzählungen*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1991.

---. *Die farbe der zeit: erzählungen*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995.

Ocampo, Silvina; y Adolfo Bioy Casares. *Der hass der liebenden: roman*. Zürich: Manesse, 2010.

Al coreano

Ocampo, Silvina. *Ch'ön'guk kwa chiok e kwanhan pogosö* (Informe del cielo y del infierno). Kyönggi-do P'aju-si: Yöllimwön, 2005.

Al francés

Ocampo, Silvina. *Faits divers de la terre et du ciel: nouvelles*. Paris: Gallimard, 1974.

---. *La pluie de feu*. Paris: C. Bourgois, 1997.

---. *Poèmes d'amour désespéré: édition bilingue*. Paris: J. Corti, 1997.

---. *La tour sans fin*. Toulouz: Milan, 1992.

Ocampo, Silvina; y Adolfo Bioy Casares. *Ceux qui aiment haïssent: roman policier*. Paris: C. Bourgois, 1989.

Al inglés

Ocampo, Silvina. *Leopoldina's Dream*. Markham: Penguin Books, 1988.

---. *The Topless Tower*. London: Hesperus Worldwide, 2010.

Ocampo, Silvina; y Adolfo Bioy Casares. *Where there's love, there's hate*. [s.n.]: Melville House Pub, 2012.

Al italiano

Ocampo, Silvina. *Porfiria*. Torino: Einaudi, 1973.

---. *I giorni della notte*. Torino: Einaudi, 1976.

---. *Viaggio dimenticato*. Roma: Lucarini, 1989.

---. *E così via*. Torino: Einaudi, 1989.

---. *Autobiografia di Irene*. Palermo: Sellerio, 2000.

---. *Il cavallo alato*. Milano: Mondadori, 2000.

---. *L'arancia meravigliosa: fiabe per bambini grandi e per grandi bambini*. Milano: Mondadori, 2001.

---. *Un'innocente crudeltà*. Roma: La nuova frontiera, 2010.

Ocampo, Silvina; y Adolfo Bioy Casares. *Chi ama, odia*. Torino: Einaudi, 1988.

Publicaciones post mortem

Ocampo, Silvina. *Las repeticiones* (cuentos). Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

---. *Invenções del recuerdo* (poesía). Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

---. *La torre sin fin* (cuentos infantiles). Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

---. *Ejércitos de la oscuridad* (anotaciones). Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

---. *La promesa* (Novela). Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

B. Bibliografía pasiva

Astutti, Adriana. "Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo". *Andares canelos*. Rosario: Beatriz Viterbo. 2001. 153-186.

Domínguez, Norah; y Adriana Mancini, comp. *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2009.

- Espinoza, Marcia. *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos. 2003.
- Fangmann, Cristina. "Ese infinito recinto impenetrable. Memoria, olvido y auto-Imagen En Silvina Ocampo". *Ipotesi: revista de estudios literarios* 2.2 (2007): 47-60.
- Ferrero, Adrián. "Reseña de *Inventiones del Recuerdo* de Silvina Ocampo". *Chasqui* 36.1 (2007): 155-8.
- Klingenberg, Patricia Nisbet. *Fantasies of the Feminine. the Short Stories of Silvina Ocampo*. London: Associated University Presses. 1999.
- . "The Grotesque in the Short Stories of Silvina Ocampo". *Letras femeninas* 10.1 (1984): 49-54.
- . "A Life in Letters: Notes Toward a Biography of Silvina Ocampo". *Hispanófila*. 139 (2003): 111-32.
- Louis, Annick. "Definiendo un género. La *antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges". *Nueva revista de filología hispánica* 49.2 (2001): 409-37.
- Mackintosh, Fiona. *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge: Tamesis, 2003.
- Mancini, Adriana. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- . "Silvina Ocampo: la literatura del *dudar arte*". *Historia crítica de la literatura argentina*. 9 Vol. Buenos Aires: Emecé, 2004. 229-51.
- Matamoros, Blas. "La nena terrible". *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1975. 193-221.
- Molloy, Sylvia. "Silvina Ocampo: La exageración como lenguaje". *Sur*. 320 (1969): 15-24.
- . "La simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo". *Lexis* 2.2 (1978): 241-51.
- . "Sola, en la casa de la memoria". *Lanación.com*, 30 de jul. 2006. Web. 20 de nov. 2011. <<http://www.lanacion.com.ar/827115-sola-en-la-casa-de-la-memoria>>.
- Montequin, Ernesto. "Notas a los textos". *Las repeticiones y otros cuentos inéditos*. Silvina Ocampo. Barcelona: Lumen, 2006. 267-83.

- . "Notas al texto". *Inventiones del recuerdo*. Silvina Ocampo. Buenos Aires: Sudamericana, 2006. 179-83.
- Ocampo, Victoria. "Viaje olvidado". *Sur*. 35 (1937): 118-21.
- Parcas, Helena. "La original expresión poética de Silvina Ocampo". *Revista Iberoamericana* 19.38 (1954): 283-98.
- Paz Leston, Eduardo. "Las traducciones de poesía". Domínguez y Mancini 313-19.
- Pezzoni, Enrique. Estudio Preliminar. *Páginas de Silvina Ocampo, seleccionadas por la autora*. Silvina Ocampo. Buenos Aires: Celtia, 1984. 13-37.
- Pichon Riviere, Marcelo. "Quien se acuerda de Silvina Ocampo". *Confirmado* 10 dic 1975: 36-37.
- Pizarnik, Alejandra. "Domicilios ilícitos". *Sur*. 311 (1968): 90-95.
- Podlubne, Judith. "El recuerdo del cuento infantil". *Cuadernos hispanoamericanos*. 622 (2002): 29-38.
- Roffé, Reina, coord. "Dossier Silvina Ocampo". *Cuadernos hispanoamericanos*. 622 (2002).
- . "Sabia locura". *Cuadernos hispanoamericanos*. 622 (2002): 17-20.
- Suárez Hernández, Carolina. "Propuestas en la narrativa fantástica del grupo *Sur* (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal, Juan Rodolfo Wilcock): la poética de la ambigüedad". PhD Universidad Autónoma de Madrid. 2009.
- Tomassini, Graciela. "Mariposas nocturnas: fragmento, reescritura y minificción en *Ejércitos de la oscuridad*, de Silvina Ocampo". *Cuadernos del CILHA* .13 (2011): 38-47. Web. 7 oct. 2012.
- Torres, Danubio. "Correspondencia con Silvina Ocampo. Una entrevista que no osa dar su nombre". *Plural* 2 nov. 1975: 57-60.
- Ulla, Noemí. "La carnalidad de los sentimientos". Domínguez y Mancini 191-200.
- . *Conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- . *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Belgrano, 1982.
- . *Invención a dos voces*. Buenos Aires: Ediciones del Valle, 2000.

C. Bibliografía general

- Aguiar e Silva, Manuel. "Géneros literarios". *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1972. 159-79.
- Aguirre, Osvaldo. "Sur: de la tradición a la modernidad". *Todo es historia*. 406 (2001): 70-9.
- Alazraki, Jaime. "¿Qué es lo neofantástico?". *Comp. Roas*. 265-82.
- Alghieri, Dante. *La divina comedia*. México: Porrúa, 1992.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel. 1992.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Auerbach, Erich. "Farinata y Cavalcante". *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de cultura económica, 1950. 167-93.
- Barbieri, Vicente. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1961.
- Barrenechea, Ana María; y Emma Speratti. *La literatura fantástica en Argentina*. México: UNAM, 1957.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo sobre una tipología de la literatura fantástica". *Revista iberoamericana* 38.80 (1972): 391-403.
- Baumgart, Claudia; et. al. Prólogo. *La poesía del cuarenta*. Baumgart. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. I-VIII.
- Bayley, Edgar. *Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor, 1976.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*. Lexington: [s.n], 2011.
- Bioy Casares, Adolfo. Prólogo. *Antología de la literatura fantástica*. Edt. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Barcelona: EDHASA, 1983. 5-12.
- Bizzarri, Gabriele. "De las antiguas vestiduras del poeta: Saint-John Perse y el *long poem* de viaje en América Latina". *Cuadernos americanos*. 138 (2011): 99-153.
- . *La invención de Morel*. Madrid: Alianza, 1981.

- Borges, Jorge Luis. *El aleph*. Madrid: Alianza, 1995.
- . *Ficciones*. Buenos Aires: Joaquín Motriz /Emecé, 2004.
- . *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- Byron, George Gordon. *Don Juan*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Camba, Julio. "ABC en Zurich. Los caballos pensantes de Elberfeld". *ABC* [Madrid] 20 de febrero de 1915: 3-5.
- Camões, Luís. *Os lusíadas*. Lisboa: Instituto Camões, 2000.
- Carpentier, Alejo. "Viaje a la semilla." *La guerra del tiempo*. México: Compañía General de Ediciones, 1968. 77-105.
- Chéjov, Antón. "Cartas sobre el cuento". *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Comp. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares. Caracas: Monte Ávila, 1993. 315-23
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- Costa, Horacio. "Apuntes sobre el poema largo en América Latina (José Gorostiza y Octavio Paz, Jorge de Lima y Haroldo de Campos)". *Cuadernos americanos*. 117 (2006): 215-24.
- Darío, Rubén. *Prosas Profanas*. Madrid: Castalia, 1983.
- De Campos, Haroldo. *A máquina do mundo repensada*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- De la Cruz, Sor Juana. *Primero sueño*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1953.
- De Lima, Jorge. *La invención de Orfeo*. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1979.
- Drummond de Andrade, Carlos. "A máquina do mundo". *Nova reunião*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1983. 300-304.
- Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov. "Géneros Literarios". *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI, 2000. 178-85.
- Eliade, Mircea. "Capítulo I: La estructura de los mitos". *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós, 2006. 9-27.
- Fava, Francesco. "'Si un mismo río riega todo lo viviente...'. *Piedra de sol*, poema de confluencias". Comp. Graña. 85-114.

- . "Viaje alrededor de un vaso de agua: formas del agua, naufragios de la forma en *Muerte sin fin* y el poema extenso". *Cuadernos americanos*. 138 (2011): 127-53.
- Fernández Moreno, Baldomero. *Intermedio Provinciano*. Buenos Aires: [s.n.], 1916.
- . *Las iniciales del misal*. Buenos Aires: J. Tragant, 1915.
- Fernández, Cesar. *La realidad y los papeles*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Fernández, Macedonio. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1978.
- Gagnebin, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- García Berrio, Antonio. "El debate de los géneros como cuestión sintomática de la Teoría literaria actual". *Retos actuales de la teoría literaria*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1994. 31-49.
- Garrido, Miguel Angel, comp. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988.
- Garza-Cuarón, Beatriz. "Claridad y complejidad en *Muerte sin fin* de José Gorostiza". *Revista iberoamericana* 55.148-149 (1989): 1129-49.
- Genette, Gérard. *The Architext: An Introduction*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- . "Géneros, <tipos>, Modos". *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Garrido 183-233.
- . *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Ghiano, Juan Carlos. *Poesía argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Giordano, Carlos. "Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina". *Revista iberoamericana* 49.125 (1983): 783-96.
- Gorostiza, José. *Muerte sin fin*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Gramuglio, María Teresa. "Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura." *Historia crítica de la literatura argentina*. 9 Vol. Buenos Aires: Emecé, 2004. 93-122.
- Graña, María Cecilia. "Aproximación a una forma literaria de la modernidad: el poema extenso". *Cuadernos americanos*. 117 (2006): 191-213.

- . "Entre la piedra y el agua: la "genericidad" de los poemas largos". *Cuadernos americanos*. 138 (2011): 67-97.
- . Introducción. *La suma que lo es todo y que no cesa*. Comp. Graña 9-4.
- . "Hospital británico de Héctor Viel Temperley: La reunión de los bloques erráticos". Comp. Graña 149-73.
- , Comp. *La suma que lo es todo y que no cesa*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2006.
- Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Homero. *La Ilíada*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*. Madrid: Visor, 1973.
- Hsue-Kin, Tsao. "El sueño infinito de Pao Yu". *Biblioteca digital ciudad Seva*. 10 nov. 2010. Web. 31 oct. 2012.
<<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/mini/sueninfi.htm>>.
- Kafka, Franz. "Las preocupaciones de un padre de familia". *Biblioteca digital ciudad Seva*. 3 oct. 2012. Web. 31 oct. 2012.
<<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/kafka/preocupa.htm>>.
- Li, Luisa Suh-ching. "La tradición fantástica en la narrativa argentina". *Encuentros en Catay*. 12 (1998): 161-79.
- Lugones, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas: cuentos fatales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993.
- . *Lunario sentimental*. Madrid: Cátedra, 1988.
- . *Odas seculares*. Buenos Aires: Babel, 1923.
- Mallarmé, Stéphane. *Un tiro de dados*. México: Ditora, 1998.
- Martí, José. *Ismaelillo*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Poesía*. Buenos Aires: Argos, 1947.
- Mesa Gancedo, Daniel. "Errancias y mutaciones: *Las encantadas* de Daniel Samoilovich" *Cuadernos americanos*. 138 (2011): 175-204.
- Muschiatti, Delfina. Introducción. *Poesía argentina del siglo XX*. Muschiatti. Buenos Aires: Colihu, 1982. 29-51.

- Paz, Octavio. "Contar y Cantar (sobre el poema extenso)". *La otra voz*. Barcelona: Seix Barral, 1990. 11-30.
- . *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- . *Piedra de sol*. México: Tezontle, 1957.
- . *Obras completas. Obra poética (1935-1979)*. Vol. 11. México: Fondo de cultura económica, 1997.
- Pizarro, Ana. "El «invisible college». Mujeres escritoras en la primera mitad del siglo XX." *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004. 163-76.
- Prieto, Adolfo. "Boedo e Florida". *Tempo social, revista de sociología de la USP*. 21 (2009): 289-304.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Buenos Aires: Losada, 1972.
- . *El salvaje y otros cuentos*. Buenos Aires: Losada, 1963.
- Rama, Ángel. "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)". *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura, 1982. 99-202.
- Real Academia de la Lengua Española. "Fantástico". Def. *Diccionario de la lengua española*. Web. 19 sept. 2012. <<http://lema.rae.es/drae/?val=fantastico>>.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Roas, David. "La amenaza de lo fantástico". Comp. Roas. 7-44.
- , Comp. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libro, 2001
- Russotto, Margara. "Desarrollo y finitud en el poema extenso: itinerario en *Últimos días de una casa*". *Cuadernos Americanos*. 138 (2011): 155-74.
- Santiınez, Nil. *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismo*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Schaeffer, Jean-Marie. "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica". Comp. Garrido 155-79.
- Storni, Alfonsina. *Obra poética*. Buenos Aires: Sociedad editora latinoamericana, 1964.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora, 1981.

- . "El origen de los géneros". *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Garrido. 33-48.
- Walpole, Horace. *The Castel of Otranto*. Cambridge: Proquest LLC, 1996.
- Wilcock, Juan Rodolfo. *Libro de poemas y canciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.
- Wilde, Eduardo. *Prometeo & Cia*. Buenos Aires: [s.n.], 1899.
- Wordsworth, William. *Preludio*. Madrid: Visor, 1980.
- Yurkievich, Saúl. "Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica". *Revista iberoamericana* 46.110-111 (1980): 153-60.
- . "Moderno / Posmoderno: fases y formas de la modernidad". Madrid: Taurus, 1996. 9-36.