
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Bersztein, María Eugenia; Ferrús, Beatriz , dir. La cotidianidad del género fantástico en Silvina Ocampo. 2022. 33 pag. (1481 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/263988>

under the terms of the  license

LA COTIDIANIDAD DEL GÉNERO FANTÁSTICO EN SILVINA OCAMPO



Trabajo de Fin de Grado
Grado en Lengua y Literatura Españolas
Departamento de Filología Española

María Eugenia Bersztein
Beatriz Ferrús Antón
Curso 2021-2022

Barcelona
Junio 2022

*“Que se apaguen las luces”, pensaba.
Le gustaba tener miedo,
y odió con pasión la electricidad
que le robaba la temblorosa luz de las velas.*

Silvina Ocampo, Invenciones del recuerdo

AGRADECIMIENTOS

A Beatriz Ferrús Antón, tutora de este trabajo, por sus consejos, indicaciones y dedicación. Gracias por la confianza, por el apoyo constante y los comentarios que me han motivado a seguir adelante.

A los docentes que en secundaria alimentaron mi interés por la literatura y me animaron a estudiar Filología Hispánica; a las profesoras que en la universidad siguieron alentando ese interés: Esther Lázaro, Tania Pleitez, Fernanda Bustamante, Montserrat Amores y Andrea Pereira.

A la biblioteca de la Universidad de Edimburgo, por su sección en literatura hispanoamericana que hizo realizar este trabajo a la distancia un poco más fácil.

A todas las personas que me han apoyado durante la realización de este trabajo, gracias por escucharme hablar una y otra vez de Silvina Ocampo.

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
2. El género fantástico y América Latina	2
2.1. El género fantástico	3
2.2. El cuento fantástico latinoamericano	4
3. La escritura femenina	6
3.1. ¿Por qué seguir hablando de literatura de mujeres?	6
3.2. Silvina Ocampo y el género fantástico	7
4. Análisis de los cuentos	10
4.1. Narradores.....	11
4.1.1. Narradores infantiles.....	11
4.1.2. Narradores adultos.....	13
4.2. Objetos mágicos.....	15
4.2.1. El vestido	15
4.2.2. La escritura y la creación literaria	16
4.3. El amor.....	18
4.4. El deseo de ser otro: el doble	21
4.4.1. El espejo	21
4.4.2. La metamorfosis	23
5. Conclusiones.....	24
6. Bibliografía.....	27

1. Introducción

El término «fantástico» se emplea para designar una gran variedad de obras literarias, por lo que su definición resulta compleja y poliédrica (Todorov, 1970; Roas, 2001). Desde los orígenes del género, en el siglo XVIII (Roas, 2001; Bozzetto, 2001; Suárez Hernán, 2009), críticos y autores han ido proponiendo distintas acepciones con el objetivo de encontrar aquella que fuese más precisa. Para ello, se han basado, principalmente, tanto en la presencia de seres sobrenaturales, como en la impresión que el texto deja en el receptor tras la lectura. No obstante, debido a la maleabilidad de los géneros literarios, el fantástico no ha dejado de evolucionar con el paso del tiempo, presentando así nuevas dificultades para su concepción, a la vez que nuevas posibilidades especialmente para las autoras.

Debido a la presencia de seres sobrenaturales y a la maleabilidad del género, el fantástico ha sido desestimado por el canon tradicional, reduciéndolo a un pasatiempo o a un fenómeno popular, debido a su capacidad para cautivar al gran público. Así pues, debido a su posicionamiento en los márgenes del canon, se convierte en el género idóneo para que las autoras aborden preocupaciones personales y temáticas tradicionales desde una perspectiva diferente. Asimismo, en América Latina, el cuento fantástico cuenta con una larga tradición literaria y es en las letras argentinas donde tiene un mayor desarrollo (Izaguirre Fernández, 2017: 70). Julio Cortázar en «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» (1975) destaca el «polimorfismo cultural» y el gusto por lo «gótico» como algunas de las razones por las cuales este género tuvo un gran desarrollo en la zona.

Silvina Ocampo (1903-1993), una de las autoras más consagradas del mismo, contaba con la habilidad de «escondarse a plena vista», como comentan Klingenberg y Zullo-Ruiz (2016: 1), de manera que su obra ha quedado eclipsada por la de otros literatos del grupo *Sur* y grandes amigos suyos. De hecho, Noemí Ulla comenta que no fue hasta finales de los 80 que la obra de Ocampo empezó a estudiarse en la universidad (cit. Klingenberg y Zullo-Ruiz, 2016: 1) y no ha sido hasta hace poco que el interés por su obra ha crecido (Mackintosh, 2003: 13-14). La narrativa ocampiana, en opinión de Izaguirre Fernández (2017: 72), no se inscribe en ninguna corriente o círculo literario, sino que su forma fantástica atiende a cambios personales, de manera que aunque muchos de sus cuentos no son puramente fantásticos, tampoco existe una etiqueta con la que denominarlos. Por su parte, Molloy (1978) considera que la obra de Ocampo se caracteriza por una «simplicidad inquietante» que se demuestra en los títulos de los

cuentos y en las descripciones del mundo, por eso se habla de cotidianidad de lo fantástico.

En nuestra opinión, la simplicidad a la que se refiere Molloy no es solo característica de la narrativa de Silvina, sino extensible a otras obras de la literatura escrita por mujeres cuyo objetivo es mostrarnos que en la misma cotidianidad hay una amenaza de lo fantástico. Este rasgo se aprecia en detalle en la narrativa hispanoamericana contemporánea con la obra de autoras como Mariana Enríquez, Samantha Schweblin o Liliana Colanzi, entre otras. Y es que, por mucho que pase el tiempo, sigue siendo necesario hablar de literatura de mujeres debido a las diferencias temáticas y técnicas que se establecen respecto a las de sus coetáneos masculinos.

Así pues, en el presente trabajo analizaremos los cuentos «Autobiografía de Irene» (*Autobiografía de Irene*, 1948), «La casa de Azúcar» (*La furia*, 1959), «Amor» (*Las invitadas*, 1961) y «El diario de Porfiria» (*Las invitadas*, 1961) centrándonos en las niñas con habilidades especiales; el lenguaje, la escritura y sus límites; el doble; la crueldad de sus personajes femeninos y, por último, las relaciones amorosas, las cuales son de interés debido a paralelismos con la vida personal de la misma Silvina. Nuestro estudio se acompaña también de la mención a otros cuentos que tienen relación con las historias analizadas y las temáticas a examinar.

2. El género fantástico y América Latina

El cuento es definido por el Diccionario de la Lengua Española como una «narración breve de ficción»¹. Esta acepción resulta poco clara, pues la concepción de «breve» no es precisa. Por esta razón, como señala Izaguirre Fernández (2017: 67), cada crítico y escritor cuenta con una definición propia. Julio Cortázar, uno de los mayores teóricos del género, en «Algunos aspectos del cuento» (1970) señala que «existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos...» (cit. Izaguirre Fernández, 2017: 67). Algunos de estos rasgos significativos son: la brevedad del relato, la cual varía de un cuento a otro, la ausencia de digresiones y redundancias, en definitiva, la economía del lenguaje. Estas características hacen del cuento un género muy demandante para el lector, pues debe tener en cuenta cada detalle y rellenar allí donde se omite información (Izaguirre Fernández, 2017: 68).

¹ Real Academia Española. (s/f). «Cuento». En Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. Disponible en: <https://dle.rae.es/cuento?m=form> [Consultado el 2 de junio de 2022]

Esta participación resulta esencial para el género fantástico (Roas, 2001: 20), tal y como veremos a continuación.

2.1. El género fantástico

Los orígenes del género fantástico se sitúan en el siglo XVIII con el gótico, pero es con el Romanticismo que se produce su perfeccionamiento (Suárez Hernán, 2009: 71-72). Los románticos postularon que no todo se basaba en la razón, sino que tanto la imaginación como la intuición servían también para comprender la realidad, de modo que la literatura fantástica era el medio ideal para expresar todo aquello que en otros campos era reprimido (Roas, 2001: 22-23). Desde entonces tanto críticos como autores han propuesto diferentes acepciones (Todorov 1970; Cortázar, 1975; Alazraki, 2001; Roas, 2001; entre otros) pues se han ido produciendo cambios en el género y el estilo. Roas señala que incluso en la actualidad no contamos con una definición capaz de abarcar todas las variedades del género (2001: 7). Sin embargo, hay una serie de parámetros con los que la crítica concuerda para definir «lo fantástico», siendo el principal la presencia de lo sobrenatural. El elemento extraño debe situarse en una realidad semejante a la del lector (Roas, 2001: 8), pues solo así se puede causar la transgresión de las normas y llevar al extremo lo que Barthes denomina como «efecto de realidad» (cit. Campra, 2001: 174-175). De manera que, como dice Bozzetto, lo fantástico se caracteriza por la «retórica de lo indecible» (2001: 226-227).

El resultado de esta transgresión es lo fantástico y su presencia es capaz de generar distintas reacciones, tanto en los personajes como en el lector. Lovecraft considera que el lector debe sentir miedo, pues solo así se podrá definir un cuento como fantástico (cit. Todorov, 1970: 39). Empero, Roas considera que el «miedo» no termina de identificar la sensación que provoca la lectura del cuento fantástico, por lo que propone llamarlo «inquietud» (2001: 30), un cambio que resultará significativo para comprender la evolución de este género desde el siglo pasado. Por su parte, Todorov argumenta que el lector, ante un hecho extraño, debe elegir cuál es la explicación tras el fenómeno: por causas naturales o sobrenaturales, por lo que es la duda, ante la falta de una explicación lógica, la primera condición que debe cumplir todo relato fantástico (1970: 29-30, 36).

Según Todorov (1970: 176-177), en el siglo XX, la literatura fantástica ha muerto, pues tras una serie de múltiples cambios, la literatura de este siglo se presenta como novedosa y diferente. En contraposición, Rosemary Jackson en *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981) sentencia que lo fantástico tan solo ha asumido nuevas formas, pero no ha desaparecido (cit. Nandorfy, 2001: 253). David Roas comenta que «la literatura

fantástica contemporánea se inserta en la visión posmoderna de la realidad, según la cual el mundo es una entidad indescifrable. Vivimos en un universo totalmente incierto, en el que no hay verdades generales, puntos fijos desde los cuales enfrentarnos a lo real: el «universo descentrado» al que se refiere Derrida» (2001: 36). En términos similares, Borges concluyó que el mundo en sí es un artificio (cit. Roas, 2001: 39). Así pues, el cuento fantástico reciente presenta un desajuste entre el referente literario y el lenguaje que se emplea para caracterizarlo, pues este no es suficiente para describir la realidad, ni la propia ni la fantástica (Roas, 2001: 28-30), lo cual implica dejar atrás un «fantástico semántico» para dar paso a un «fantástico del discurso» en el que cada palabra del texto tiene un objetivo muy claro (Campra, 2001: 188-189). Esta es una de las características del cuento fantástico latinoamericano, tal y como veremos a continuación.

2.2. El cuento fantástico latinoamericano

El cuento fantástico en América Latina ha tenido una mayor presencia en la zona del Río de la Plata y en especial en las letras argentinas. Borges y Bioy Casares fueron quienes lideraron este interés por el género con sus preocupaciones por los límites de nuestro mundo y los hechos (Bastida Vergés 2020: 318). Barrenechea señala que esta situación se dio porque Argentina «es el país americano más abierto a las influencias extranjeras, donde una de las características nacionales es la posibilidad de no encerrarse en lo nacional, de interesarse por las manifestaciones de otros países y elaborarlas luego personalmente», (cit. Suárez Hernán, 2009: 86). Por su parte, Borges remarcaba que eran «acaso la primera nación de América latina que está ensayando, ensayando con felicidad, la literatura fantástica: [...] ya estamos inventando y soñando con plena libertad» (cit. Goloboff, 1997: 17). De este modo, el área rioplatense se fijó también en la literatura anglosajona y francesa para idear su propio estilo de lo fantástico, caracterizándose por el valor simbólico de los objetos, la intensidad y la brevedad del relato (Izaguirre Fernández, 2017: 69).

La revista *Sur* (1931 y 1970) fue fundada por Victoria Ocampo, hermana mayor de Silvina, y es considerada como la publicación más influyente de toda Hispanoamérica en el siglo XX (Suárez Hernán, 2009: 32). Destaca por su «carácter supranacional y supraamericano, que demuestra la seguridad del grupo en su tono argentino y en la pertenencia a una larga tradición que se remonta a la conquista» (Gramuglio, cit. Suárez Hernán, 2009: 36-37). Considerada como una revista generacional, pues agrupó a muchos de los autores que en los años veinte experimentaron con las Vanguardias (Suárez-Hernán, 2009: 39), se define como democrática, empero no hizo un análisis de la realidad política

del momento, tan solo algunas referencias a la política internacional (Suárez Hernán, 2009: 43). A su alrededor se agrupan algunos de los principales escritores y teóricos de lo fantástico como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares o Julio Cortázar, además de la misma Silvina Ocampo.

Ocampo, Bioy Casares y Borges editaron su *Antología de la literatura fantástica* (1940) agruparon cuentos de distintos géneros y épocas bajo la etiqueta de «fantásticos», pero Bioy Casares en el prólogo reconoció que esa etiqueta daba a malentendidos, pues «no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos» (cit. Alazraki, 2001: 274). Silva-Cáceres señala que en el Río de la Plata los temas y motivos de la literatura fantástica evolucionan gracias a la noción de extrañeza que se esboza en la *Antología...* (1997: 125). Por su parte, Bastida Vergés opina que la colaboración de Silvina en la antología la ayudó a desarrollar su sensibilidad y profundidad narrativa (2020: 270). Por último, en opinión de Ulla, esta obra recoge las variedades estéticas que compartió con Bioy Casares y Borges referidos a la imaginación y sus habilidades (1997: 34).

No obstante, en opinión de Alazraki, el término «literatura fantástica» en Hispanoamérica se ha empleado con demasiada ambigüedad (2001: 266), por eso acuña el término «neofantástico» pues «a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*» (Alazraki, 2001: 276). Por su parte, Cortázar declaró que sus cuentos habían sido catalogados de «fantásticos» por falta de un nombre mejor (cit. Goloboff, 1997: 22) y, en un intento de definir la afición de los rioplatenses por lo fantástico, consideró que el cruce cultural y la situación geográfica no eran rasgos suficientes para definir las particularidades del cuento rioplatense y en su lugar destacó el gusto por lo «gótico» como principio de todo niño (Cortázar, 1975: 145-146).

Anteriormente, hemos comentado que la crítica usa la capacidad de que el lector sienta miedo como una de las características del género fantástico, pero esta sensación no se da en el cuento neofantástico, sino que en su lugar se siente perplejidad o inquietud (Alazraki, 2001; Roas, 2001). De este modo, se nos introduce a una realidad familiar en la que de forma imperceptible se descubren los elementos que terminarán por inquietarlo (Goloboff, 1997: 23). Así pues, lo neofantástico está determinado por los efectos de la primera Guerra Mundial, las Vanguardias y el surrealismo, además de Freud y el psicoanálisis (Alazraki, 2001: 280). En definitiva, lo fantástico se puede entender como un «hiperrealismo», que obliga al lector a confrontarse con su experiencia de la realidad (Roas, 2001: 26).

3. La escritura femenina

3.1. ¿Por qué seguir hablando de literatura de mujeres?

Históricamente, las mujeres han tenido mayores dificultades para publicar debido a que carecían de recursos. Eso mismo lo desarrolla Virginia Woolf en su famoso ensayo *Una habitación propia* (1929) en el que sentencia que una mujer requiere de un espacio propio y dinero si quiere escribir. A finales del XIX y principios del XX crecen las posibilidades para que las mujeres sean profesionales de la literatura y así a mediados del XX resulta más habitual que las mujeres se dediquen a escribir (Murcia Martínez, 2016: 102). No obstante, no debemos dejar de remarcar que estos cambios se dan claramente en un tipo de clase social determinado. Así pues, la falta de medios para escribir y publicar también ha generado que haya una falta de referentes femeninos en los que las escritoras puedan inspirarse. Sidonie Smith en *A Poetics of Women's Autobiography* (1987) habla de esta dificultad en el género autobiográfico, el cual es muy androcéntrico, y argumenta que las autoras deben superar tanto los estereotipos culturales como el hecho de carecer de una vida pública, para así idear una escritura que les sea propia y femenina.

Aunque Smith emplea este concepto para hablar específicamente de la autobiografía, este se puede extrapolar para hablar de la literatura escrita por mujeres, pues, como señala Sylvia Molloy en su artículo «Sentido de ausencias» (1985), cuando se le pregunta a una escritora por los precursores que la han influenciado, es muy fácil saber que una ha sido marcada por textos escritos por hombres, pero aquellos que han sido escritos por mujeres, ¿dejan una marca?, (Molloy, 1985: 486). De por sí leer a mujeres requiere de un esfuerzo extra (Molloy, 1985: 487), ya que no solo hay que afrontar la presión del canon patriarcal, sino también la catalogación de los textos femeninos y los géneros en los que se inscriben, pues géneros como la narrativa romántica son ridiculizados, por ser «muy femeninos». En el caso de América Latina, se debe derrocar un doble muro porque la recepción de las letras hispanoamericanas es distinta (Molloy, 1985: 487-488). De hecho, incluso en la actualidad, el mercado editorial mantiene a España como referente para saber qué se lee en español, y las autoras contemporáneas comentan que publicar en España abre puertas a un nuevo público y a posibles traducciones (Fórum Edita 2021)².

² Fórum Edita. (2021). «El nuevo boom de las narradoras latinoamericanas» en *VI Encuentro anual del libro y la edición: Creatividad y resiliencia en el mundo del libro*. [Youtube], Barcelona, 7 de septiembre de 2021. Disponible en: <https://youtu.be/neXP3X7RrYw> [Consultado el 5 de junio de 2022]

El estilo narrativo femenino, se ha visto tradicionalmente marcado por las nociones culturales que se inscriben en la literatura oral y que forman parte del pensamiento colectivo. Esto ha generado que una de las características más notables de las escritoras sea la subversión de cuentos de hadas, la *Biblia* o diferentes mitos grecolatinos (Martínez, 2016: 103). De este modo, buscan superar el lenguaje asociado al de sus coetáneos masculinos y poder presentar historias en las que los personajes femeninos sean activos (Klingenberg, 1999: 97) para así superar la dicotomía ángel-monstruo en la que la sociedad patriarcal las ha aprisionado (Gubar y Gilbert, cit. Klingenberg, 1999: 114). Para ello, es habitual que se produzcan juegos narrativos en los que un mismo hecho es narrado desde perspectivas distintas, lo cual en el caso de lo fantástico permite a las autoras centrarse en el terror (Murcia Martínez, 2016: 110). Martínez Robbio y Featherson reflexionan sobre la existencia de una lengua femenina y señalan que esta se construye mediante el eco de la propia expresión oral que imita la forma de hablar de las mujeres, (1997: 58).

3.2. Silvina Ocampo y el género fantástico

Silvina Ocampo (1903-1994) es más conocida por sus relaciones con el grupo *Sur* que por su obra, aunque en vida amigos suyos como Jorge Luis Borges e Ítalo Calvino admiraron su obra, se escribieron reseñas de esta y su poesía fue premiada en numerosas ocasiones (Mackintosh, 2003; Enríquez, 2018). Según la crítica (Enríquez, 2018; Klingenberg y Zullo-Ruiz, 2016; Mackintosh, 2003; Ulla, 2014; entre otros), parte del desinterés por su producción es consecuencia de la poca presencia pública de la autora. Matilde Sánchez (cit. Klingenberg y Zullo-Ruiz, 2016: 2) lo resume diciendo que Ocampo se negó a hacer «carrera literaria», es decir, asistir a premios, paneles, dar entrevistas, etc. La misma autora reconoce tener una personalidad poco apta para la escena. De hecho, su poco interés en la imagen que proyectaba la llevó a permitir que circulase desinformación sobre ella, como con su fecha de nacimiento (Klingenberg y Zullo-Ruiz, 2016: 2). Por otra parte, otro de los motivos que atribuye la crítica al poco interés que despertó su escritura en el momento tiene que ver con la negativa reseña que hizo Victoria Ocampo, su hermana, de su primera antología de cuentos, *Viaje olvidado* (1937), en el número 35 de la revista *Sur* donde afirmaba que la imagen de la infancia que presentaba Silvina era errónea, pues ella no recuerda que su infancia fuese tan perversa (Enríquez, 2018: 44):

Conociendo el lado realidad e ignorando la deformación que esa realidad había sufrido al mirarse en otros ojos que en los míos y al apoyarse en otros sueños, me encontré por

primera vez en presencia de un fenómeno singular y significativo: la aparición de una persona disfrazada de sí misma» (Ocampo, 1937: 119)

Además, Victoria le critica el uso de construcciones gramaticales poco correctas que hacen que leer el texto cause «tortícolis» (Ocampo, 1937: 120). La misma Silvina admite que, debido a la educación recibida, se siente «despedazada entre los tres idiomas» (francés, inglés y español) hasta el punto de que «viv[e] acomodando el español» (Ulla, 2014: 146); pero cuando Noemí Ulla le preguntó por esta reseña, ella admitió que «la acept[ó], pero sin estar de acuerdo» (2014: 581)³.

La infancia es uno de los temas predilectos de la obra narrativa y lírica de Silvina (Mackintosh, 2003: 66). La niñez de la autora estuvo rodeada de lujos, pero fue un tanto solitaria, pues era la menor de las Ocampo, y siendo pequeña su hermana más cercana en edad, Clara, murió de forma prematura. Debido a estos dos motivos, llegó a sentirse como «la etcétera de la familia» (Montequin, 2006: 9). De este modo, el contraste entre sus escritos y sus vivencias desmitifica esta etapa que normalmente se relaciona con la inocencia y el aprendizaje al subvertir los valores que caracterizan a sus personajes infantiles (Rossi, 2015: 12). Así pues, el valor que Victoria pone en el recuerdo al hablar de *Viaje olvidado* adquiere mayor relevancia, porque aunque ambas hermanas se criaron en el mismo entorno familiar, sus experiencias fueron distintas. Generalmente, el mundo adulto y el mundo infantil se oponen y los niños no pueden alterar el orden, pero en las obras de Ocampo estos se entremezclan en su particular versión de la infancia, a través de recuerdos o por medio de la locura (Molloy, 1978: 242), porque nuestra autora opina que «el chico es consciente de todo lo que pasa» incluso cuando el adulto intenta enmascararlo (Ulla, 2014: 334). Empero, en algunos casos, el punto de vista de los niños como narradores también es restrictivo porque tienen poca experiencia. Por esa razón, en cuentos como «Cielo de claraboyas» intervienen otros sentidos, como el oído o la memoria, para compensar las restricciones que imponen los ojos de un niño (Dufays, 2016: 71-73).

Su obra literaria se compone de más de una veintena de obras poéticas y narrativas, fue además traductora y colaboró en diversas revistas, antologías y periódicos. En *Viaje olvidado* (1937) define ya algunos de los rasgos que van a caracterizar su escritura, para luego alejarse por completo en *Autobiografía de Irene* (1948) y luego en *La furia* (1959), su obra más aclamada, encuentra su voz personal (Enríquez, 2018: 76). En *Las invitadas*

³ La edición de *Encuentros con Silvina Ocampo* (2014) para Kindle carece de numeración de páginas, por lo que empleamos la posición que nos proporciona el formato electrónico.

(1961) «convoca sus habituales visiones, pero (...) las amplía, las mejora, las extiende» (Enríquez, 2018: 103), luego sus últimas colecciones de cuentos se vuelven más reflexivas (Bastida Vergés, 2020: 276). Así pues, el estilo narrativo ocampiano retoma los rasgos del género fantástico de la literatura argentina: introduce entrecruzamientos de tiempo-espacio, límites entre el sueño y la realidad, juegos de dobles... Murcia Martínez considera que Ocampo logra tomar los elementos más complejos de la narrativa masculina para pervertirlos e idear su propio estilo (2016: 320). De este modo, destaca la gran presencia de los personajes femeninos y de las mujeres de clase obrera (Manicini, cit. Enríquez, 2018: 76, Murcia Martínez, 2016: 320), que en opinión de Mackintosh, son seleccionados debido al interés de nuestra autora en los personajes marginales de la sociedad, rasgo que remarca mediante a características de comportamiento o diferencias de clase (2003: 68-69).

Ulla señala que una de las principales preocupaciones estilísticas de Silvina ha sido diluir los límites entre poesía y prosa, razón por la que algunos de sus cuentos cuentan con una versión lírica o viceversa (1997: 25), como «Autobiografía de Irene». Por su parte, Ocampo señaló que «la creación es circular» (Ulla, 2014: 162) y que a tiene una necesidad de «ubicuidad en mí» que la hace reescribir sus textos (Ulla, 2014: 1639). En su autobiografía, *Inventiones del recuerdo* (2006), se refleja esta característica perfectamente, pues muchos de los pasajes que recrea de su infancia se asemejan a los de sus relatos, en especial los relacionados con «El pecado mortal». Suárez Hernán (2009: 221-222) destaca que lo autobiográfico es una fuente de inspiración para sus cuentos. Esta información aparece en forma de alusiones o recuerdos de infancia, sin embargo, es algo que la misma Silvina se negaba a discutir con la crítica de la época (Ulla, 2014: 95).

Sin embargo, uno de los reclamos más habituales por parte de la crítica es la crueldad que se presenta en sus cuentos. La misma Silvina argumentaba que «los actos más crueles que hay en mis cuentos están sacados de la realidad» (Ulla, 2014:489) y que esta denominación causó que su poesía tuviera mayor aceptación que sus relatos (Ulla, 2014: 1789). Hope Pérez señala que el problema de la «crueldad» es que el término es dañino debido a que, de forma genérica, se entiende como indiferencia o satisfacción ante el dolor ajeno, de manera que la crueldad reside en la reacción del individuo ante el sufrimiento y no el acto en sí (2016: 76). Podemos entender, pues, porque Silvina no gustaba de esta etiqueta, ya que era una forma de reducir el valor de sus cuentos. Por otra parte, la crueldad es también analizada como una expresión de la frustración y la rabia

que se siente al estar relegado a los márgenes de la sociedad, algo que se relaciona claramente con sus personajes y narradores (Hope Pérez, 2016: 78-79).

En cuanto al estilo fantástico, la crítica (Suárez Hernán, 2009; Izaguirre Fernández, 2017; entre otros) concuerda en que Silvina Ocampo se distancia del de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y en su lugar se acerca al estilo de Julio Cortázar debido a su interés por lo fantástico psicológico y lo cotidiano. Es decir, introduce elementos como los problemas psicológicos que poco a poco van desestructurando el mundo narrativo y evidencian los puntos débiles de sus personajes (Murcia Martínez, 2016: 320). De este modo, su obra se distancia de las ideas propuestas por Todorov, lo sobrenatural no es la base de lo fantástico, sino que este se retroalimenta de la realidad conocida (Suárez Hernán, 2009: 269-270), de manera que, como señala Izaguirre Fernández, su producción se relaciona más con la idea de lo fantástico propuesta por Jackson debido a su relación con lo psicológico, además de que en ocasiones destaca el *nonsense* y lo neofantástico (2017: 78). De este modo, Ocampo logra mostrar lo fantástico y lo grotesco como la subversión de lo femenino (Klingenberg, 1999: 41). En nuestra opinión, su narrativa se corresponde con la propuesta de Fernández, pues sus cuentos presentan situaciones en las que el desorden de la realidad se produce de manera casi imperceptible (2001: 296-297). Por su parte, Molloy también destaca esta característica de la intrusión en la narrativa ocampiana en la que no hay una suspensión del juicio del lector (Molloy, 1978: 246).

4. Análisis de los cuentos

Los cuentos que vamos a analizar muestran algunos de los motivos y de las temáticas recurrentes de la obra de Ocampo. De este modo, podemos establecer paralelismos entre unos y otros: «Autobiografía de Irene» y «El diario de Porfiria Bernal» presentan niñas con habilidades especiales relacionadas con la manipulación de los hechos. Además, ofrecen vestigios sobre las limitaciones del lenguaje, la escritura y la memoria. Por su parte, «La casa de Azúcar» y «Amor» dibujan narradores adultos poco fiables que nos permiten indagar en la concepción del amor de Silvina con relación a hechos de su vida personal. Por último, en ellos apreciamos también el cuestionamiento de la feminidad a través de mujeres y niñas que se muestran abiertamente crueles, la noción del doble y la intrusión de lo fantástico en lo cotidiano.

4.1. Narradores

Todorov señala que el narrador en primera persona facilita la identificación de lo fantástico en el relato, porque aquello que dice el narrador debe ser verdadero, solo los personajes pueden optar por mentir (1970: 87-90). En cambio, Campra apuntala, de manera más acertada, que el narrador cuando habla desde el «yo», hace del relato más sospechoso, pues solo esa persona puede testificar que lo que cuenta es cierto; en cambio, la narración en tercera persona es considerada como más fiable, puesto que se presenta como neutra ante los hechos (2001: 170-171). Personalmente, opinamos que, en el caso de los cuentos ocampianos, el lector debe estar siempre alerta, pues Ocampo nos hace dudar de todo, incluso hasta del sexo del narrador como en «Las fotografías». Espinoza-Vera comenta que el nivel de ambigüedad del relato depende del nivel de credibilidad del narrador (2003: 30-31). Como veremos a continuación, Silvina emplea todo tipo de narradores: mujeres, hombres, niños y niñas con los que a través de la confrontación del círculo adulto y el infantil explora cómo las dinámicas de poder de unos y otros pueden cambiar (Mackintosh, 2003: 81).

4.1.1. Narradores infantiles

Los narradores infantiles se caracterizan por distanciarse del mundo adulto, en ellos triunfa la imaginación, el juego y el libre albedrío, dificultado así el reconocimiento del hecho fantástico. Por otra parte, eso no los previene de actitudes crueles o destructivas que atentan contra las normas del mundo adulto (Matamoro, 1997: 41). Estos son conocidos como los «niños terribles» en la extensa bibliografía sobre la obra ocampiana (Espinoza-Vera, 2003; Bastida Vergés, 2020; Mackintosh, 2003). Empero, Molloy señala que estos pequeños avisan de aquello que van a hacer (1978: 241-242), tal y como hace Porfiria con su diario (Ocampo, 2017: 485), en un intento de resistir o enfrentarse a la imposición de los adultos.

Porfiria es leída como un *alter ego* de la misma autora (Enríquez, 2018: 104) debido a su odio hacia su institutriz, su afición a la escritura y su voluntad por vivir una vida distinta, con menos normas sociales. Este es un sentimiento que también expresa la autora en su autobiografía (Ocampo, 2006). Porfiria cree no poder comunicarse con los adultos, pero gracias a sus habilidades para manipular el futuro logra invadir esa esfera (Bastida Vergés 2020: 293-294). La historia de Porfiria es narrada desde dos puntos de vista, el de Miss Fielding y el de Porfiria, mediante las entradas de su diario. A través de estas descubrimos el resentimiento que siente hacia los adultos, especialmente su profesora, porque intenta hacer de ella una pequeña señorita inglesa. Además, se resiste

a conformarse con las normas sociales relacionadas con su clase social y su sexo, pues ella quiere ser pobre y no muestra interés en seguir las normas de vestimenta, prefiere jugar y comportarse como una niña: «Ser pobre, andar descalza, comer fruta verde, [...] nunca podré ambicionar esa suerte. Siempre estaré bien peinada y con estos horribles zapatos y con estas medias cortas» (Ocampo, 2017: 491). Por otra parte, mediante el diario, Porfiria logra aterrorizar a su profesora y controlarla, ejerciendo así una autoridad que se atribuye generalmente a los adultos. Es por esta razón que, a ojos de su institutriz, Porfiria es un demonio, y así se autodescribe ella cuando sabe que Miss Fielding va a comprender el significado del diario: «Miss Fielding me ve tal vez como a un demonio» (Ocampo, 2017: 495).

En «Autobiografía de Irene» se da una doble presencia narrativa, pues, aunque en un principio parece que es la pequeña quien narra su propia historia, al final descubrimos que es la Irene adulta quien ha estado dictando la autobiografía a la misteriosa mujer que dice querer escribir su historia. De hecho, el cuento inicia y finaliza con las mismas palabras, evidenciando así la estructura circular del relato y la misma circularidad que Ocampo encuentra en la creación (Ulla, 2014: 162). No obstante, a través del recuerdo y la memoria aparece la Irene niña, la cual también se sitúa en los márgenes de la sociedad y su clase, porque tampoco muestra mucho interés en las cuestiones relacionadas con ser una señorita a excepción del interés por la ropa, curiosidad que expresa cuando llega a su adolescencia:

Trataba de pintarme los labios y de usar tacos altos. En la estación los hombres me miraban, y tenía un pretendiente que me esperaba los domingos, a la salida de la iglesia. Era feliz, si es que existe la felicidad. Me complacía en ser grande, en ser hermosa, de una belleza que algunos de mis parientes reprobaban. (Ocampo, 2017: 168)

Aunque se trata más de un detalle relacionado con el hecho de crecer y cambiar de etapa, encontramos significativo la mención a la belleza y a los hombres. A Irene le gusta agrandar y ser hermosa, es decir, se atiende a las expectativas patriarcales, algo que ya había expresado con anterioridad al hablar de su familia: «fui la preferida de la casa por la prioridad de mis años y por ser mujer» (Ocampo, 2017: 165). Aunque luego apunta que su caso era una excepción al de la mayoría de las familias, su situación privilegiada se altera de forma permanente cuando Irene guarda el luto de su padre meses antes de que este fallezca. Ante la indiferencia que muestra cuando finalmente muere su padre, la sociedad dice que «estaba poseída por el demonio» y habla tan mal de ella que la pequeña enferma (Ocampo, 2017: 168). Su madre nunca le perdona su crueldad y frialdad, e Irene

termina por sentirse «culpable de la muerte de mi padre. Lo había matado al imaginarlo muerto. Otras personas no tenían ese poder» (Ocampo, 2017: 169). Este suceso transforma y define su vida, pues es el hecho que finalmente la hace confrontar su habilidad y a su vez marca en final de su infancia (Ocampo, 2017: 168). Paralelamente, ser capaz de prever la muerte de alguien tiene mayores consecuencias que visualizar la existencia de un perro, una estatuita de una virgen o el lugar en el que plantarán una enredadera; en otras palabras, a medida que crece Irene sus habilidades se vuelven más fuertes.

4.1.2. Narradores adultos

Los adultos son también crueles con el resto de las personas que los rodean, pero en esta ocasión su violencia se muestra como institucionalizada, de manera que la familia se convierte en el seno de la maldad hacia los infantes, pues son los principales núcleos de aprendizaje y formación (Suárez Hernán, 2009: 253). De este modo, en ocasiones los niños no comprenden aquello que hacen los adultos, como en «El pecado mortal» y se muestran atónitos ante lo que ven, en otras situaciones, como ya hemos visto, los niños son igual de listos o más que los adultos y participan de los juegos de crueldad hasta llevarlos al extremo, como hace Porfiria.

Matamoro afirma que los hombres en la narrativa ocampiana son poco viriles y por ello buscan en otra persona esa fuerza que les falta (1997: 38-39). En «La casa de azúcar» el marido narra la historia desde los celos y la desconfianza, por eso la crítica (Klingenberg, 1999; Mackintosh, 2003; Hope Pérez, 2016; entre otros) señala que los rasgos fantásticos del cuento se pueden poner en duda y leerlo como el resultado de un comportamiento obsesivo. Espinoza-Vera señala que los hombres ocampianos dejan de registrar la realidad cuando son incapaces de retener a la mujer a su lado (2003: 69). Esto mismo le pasa a nuestro narrador: «Desde ese día Cristina se transformó, para mí, al menos, en Violeta. Traté de seguirla a todas horas, para descubrirla en los brazos de sus amantes. Me alejé tanto de ella que la vi como a una extraña» (Ocampo, 2017: 203).

De este modo, se pone en relevancia la importancia de la mirada masculina, pues la existencia de Cristina y Violeta es validada por lo que cuenta el narrador, porque ellas nunca interactúan; este rasgo es semejante a lo que ocurre en *El profesor* de Charlotte Brontë con Frances Evans Henri. De hecho, el narrador controla a su esposa desde la elección de la casa, la cual realiza mediante una mentira (Ocampo, 2017: 197) y denegando la única petición que Cristina había hecho con relación a la casa: que fuese nueva, pues de no serlo, «el destino de los ocupantes anteriores influiría sobre su vida»

(Ocampo, 2017: 196). Resulta curioso que el marido nos hable de las supersticiones de su esposa y de lo mucho que lo incomodan, incluso cuando él es igual de quisquilloso, pero luego desestime las creencias de ella. De este modo, una vez más se minimiza el rol de la mujer en sociedad obligándola a conformarse con la imagen impuesta; por lo que la transformación de Cristina puede leerse como un acto de rebelión a estas actitudes.

En cambio, en «Amor» tenemos una narradora, hecho que permite adentrarnos en el inconsciente femenino. Sin embargo, al igual que el marido del relato anterior, su narración en primera persona permite que la joven se presente como víctima de la situación que vive, aun ser partícipe de los hechos. La evolución de su discurso resulta muy significativa porque se inicia con una concepción del «nosotros» asociado al amor romántico, pero que termina volviéndose destructiva, porque no deja que cada miembro de la pareja crezca de forma individual. La pareja dice amarse mucho: «nos amábamos profundamente, con esa nueva dicha que consistía en alejarnos del mundo rodeados de gente que no conocíamos o que apenas conocíamos» (Ocampo, 2017: 459), pero el comentario sobre la gente deja entrever cierta ironía por parte de la voz narrativa. Ese aislamiento en el barco, pero rodeados de gente, es una de las razones que los lleva a intentar someter al otro provocándoles celos. De este modo, reaparece el motivo del control. Empero, los motivos de sus acciones nunca se especifican. La narradora duda de sus acciones y de las de su marido cuando acude al camarote de Luis Amaral (Ocampo, 2017: 460), pero luego sentencia: «mi marido no podía creen en mi inocencia, ni yo en la de él» (Ocampo, 2017: 461); esto sumado a su afirmación «soy vengativa: desde mi infancia lo fui» (Ocampo, 2017: 460), desembocan en la destrucción de ambos. Por lo que el comportamiento de ambos es una contradicción constante, responde a los celos y a la venganza, que desentona con respecto a su estatus social de recién casados.

Por último, en «El diario...» también contamos con la narración de Miss Fielding. Su relato se caracteriza por la falta de tiempo que tiene antes de que se transforme en gato, razón por la cual este es breve y preciso, pues intenta resumir todo lo que ha vivido mientras ha estado en casa de los Bernal. Nos adelanta que ha estado a punto de cometer un crimen, pero «no fue por mi culpa» (Ocampo, 2017: 479). Se presenta ante la *Society for Physical Research* como víctima del hecho sobrenatural que esta por tener lugar, pero si se contrastan sus palabras con las de Porfiria, su versión de los hechos aparece alterada para que beneficie su imagen personal, pues es Miss Fielding quien le dice a Porfiria que en el diario hay que decir la verdad: «De otro modo, ¿para qué sirve un diario?» (Ocampo, 2017: 485). Sea por el resentimiento que siente la pequeña hacia los adultos, o porque

Antonia Fielding realmente miente, la contraposición que ofrece el relato ante los dos mundos abre múltiples lecturas para el lector. Además, debemos destacar la creencia que tiene la institutriz en la bondad e inocencia de los niños (Ocampo, 2017: 480), hecho que la lleva a cometer graves errores con Porfiria.

4.2. Objetos mágicos

Los relatos de Silvina están plagados de objetos, la mayoría asociados al mundo femenino: vestidos, pulseras, espejos, fotografías..., pero tienen usos alternativos (Murcia Martínez, 2016: 270) como en «Las vestiduras peligrosas» o «El vestido de terciopelo». En esta ocasión, prestaremos atención al vestido y el diario.

4.2.1. El vestido

El uso de prendas femeninas se asocia como rito de paso en Irene quien, tras la muerte de su padre, deja atrás la infancia y empieza a usar pintalabios y tacones (Ocampo, 2017: 168). De manera que, la pequeña deja de ser un diablillo a ojos de los adultos para convertirse en una mujer cruel, debido a sus habilidades, que forma parte del mundo adulto. A esto se contraponen el desprecio que siente Porfiria por la ropa, expresando así su deseo de ser libre y vivir como un animalillo salvaje (Ocampo, 2017: 491). Por tanto, podemos concluir que con el paso del tiempo, la asimilación social va en aumento y los personajes ocampianos se vuelven más receptivos a los objetos tradicionalmente femeninos.

Por otro lado, el vestido puede ser un desencadenante del miedo y horror como en «La casa de azúcar». Cristina recibe un paquete que contiene un vestido destinado a Violeta, antigua propietaria de la casa, que será el motivo que la empujará a tener una transformación. Ella dice que se lo mandó a hacer hace tiempo porque «Mamá me regaló unos pesos» (Ocampo, 2017: 197), pero el narrador desconfía (2017: 198), una vez más reaparece el motivo del engaño en la pareja. Tras esto, empiezan a sucederse pequeños cambios de imagen y actitud que la van convirtiendo en otra persona y aterrorizan a su marido cada vez que descubre algún cambio nuevo (Ocampo, 2017: 198). Sus cambios consisten en desatender las labores de «la buena esposa» para ganar cierta independencia. Así pues, Ocampo busca revalorizar la imagen femenina, incluso cuando parodia las labores de la mujer burguesa, porque con tan solo unos pequeños cambios que distancian a Cristina de lo que se espera de ella como esposa, es capaz de trastocar el sistema social presentado en la obra. Por otra parte, Violeta es una especie de *femme fatale*, tal y como explica Arsenia López, su profesora de canto (Ocampo, 2017: 202-203), y en otra se termina por convertir Cristina quien acaba por huir de la casa.

4.2.2. La escritura y la creación literaria

La preocupación por la labor artística es otro de los *leitmotivs* de la obra ocampiana. En cuentos como «La pluma mágica» aborda la función del lenguaje y la imposibilidad de escapar el plagio. En «Autobiografía de Irene» y en «El diario de Porfiria Bernal» cuestiona la representación de la realidad y remarca el valor de la escritura íntima, de estilo confesional asociada con la correspondencia femenina (Klingenberg, 1999: 207). Ambos cuentos presentan, en opinión de la propia Silvina, el motivo de la crueldad asociada al conocimiento, es decir, que el saber produce dolor (Ulla, 2014: 2005), tema que se asocia a las habilidades especiales de cada niña.

En el caso de Porfiria, las entradas del diario nos permiten conocerla mejor y así apreciamos que, aunque es pequeña, es una niña muy astuta e inteligente, por eso se siente incomprendida por aquellos que la rodean y no quiere a su familia (Ocampo, 2017: 488). Este es un sentimiento que comparte con la autora del cuento, quien de pequeña se sentía más cómoda con los criados de la casa que con sus familiares (Ulla, 2014: 1311). La niña es consciente de sus habilidades y sabe que las quiere usar para el mal, para su beneficio propio. Día a día intenta desquiciarse cada vez más a su institutriz para que esta le haga daño, con el tiempo va obteniendo resultados: «Conseguí que me pegara, que me clavara las uñas de nuevo. He triunfado, exasperándola» (Ocampo, 2017: 497). A diferencia de los niños sordomudos de «Tales eran sus rostros», su conciencia sobre sus habilidades hace que se recree en el dolor y el horror, es decir, es una niña cruel. En definitiva, ella intenta devolver el dolor y el sufrimiento a la institutriz, porque siente que esta busca someterla al mundo adulto. Así se aprecia la marginalización de los niños por el hecho de ser menores, de manera que, como la mujer de «Amor», Porfiria es vengativa.

En definitiva, el diario es un elemento clave y siniestro porque estructura todo el relato, el cual se relata en retrospectiva (Rossi, 2015: 16). El cuaderno se incorpora a través de la lectura de Miss Fielding que se interrumpe cuando esta se da cuenta que todo lo escrito es real. De hecho, resulta interesante que antes de leer las últimas entradas vuelva a cerrar el diario porque «pens(ó) que si no lo leía, tal vez el diario dejaría de existir» (Ocampo, 2017: 497). De este modo se aprecia una vez más la dualidad entre realidad-ficción ya que Miss Fielding cree poder retomar el control si simplemente no lee qué va a suceder, pero en este caso eso no es posible. El acto de cerrar el diario cuando lo descrito se intuye como real refleja la posible acción del lector cuando un hecho fantástico provoca pavor o inquietud.

Dicha dualidad se refuerza con las palabras de Porfiria: «Escribir antes o después que sucedan las cosas es lo mismo: inventar es más fácil que recordar» (Ocampo, 2017: 496). De manera que se ponen en tela de juicio el valor de los «poderes» de la misma joven, porque según esta afirmación «no predice sino que imagina» (Dufays, 2016: 74-75). Además, se puede entender que lo explicado son meras coincidencias porque la realidad supera a la ficción. Por lo tanto, el diario y la escritura se emplean con la finalidad de fortalecer el alma para reafirmarse (Podlubne, 2004: 2), como una herramienta de rebelión contra las normas sociales, y un arma de manipulación hacia Miss Fielding.

Por otro lado, la contraposición entre inventar y recordar nos retrotrae a Irene y a su incapacidad para retener la información de lo que vive debido a su clarividencia. Ostrov comenta que el espejismo que se da entre la lectura y la escritura, debido a la estructura circular del relato, representa el eterno continuo de estas dos destrezas (2016: 52). Destacamos también la cuestión que se plantea al inicio sobre el receptor de las palabras: «La improbable persona que lea estas palabras se preguntará para quién narro esta historia» (Ocampo, 2017: 163). Aunque en un principio se pueden entender hacia una fórmula genérica dirigida al lector, en realidad están destinadas la misma Irene, a su versión futura, porque «Necesito un testimonio» (Ocampo, 2017: 163). Con estas palabras no solo se nos introduce al motivo del doble, sino también se revaloriza la literatura testimonial y, en especial, aquella escrita por mujeres.

La capacidad de Irene para ver el futuro se relaciona constantemente con la muerte, debido a que es capaz de ver en los espejos el aspecto que tendrá cuando muera y prevé la defunción de su padre. Empero, su habilidad mágica impide que retenga aquello que ha vivido, dificultando así la creación de su propia identidad, pues como dice Klingenberg, la memoria es ficción y en esta narrativa nos basamos para definirnos (1999: 46). Asimismo, debido a la perspectiva ambigua que presenta el cuento, debemos destacar la importancia que tiene la infancia en la construcción de la identidad, al igual que lo tienen las labores creativas como el dibujo o la escritura. Por tanto, mediante la incapacidad de recordar el pasado Ocampo cuestiona los límites del lenguaje para recrear la realidad y retenerla en la memoria tal y como ha sido percibida. De manera que, la escritura de la autobiografía es motivo de duplicidad, pues por un lado reafirma la personalidad del sujeto, pero en su ausencia es también la muerte de este (Ostrov, 2016: 53).

Por otra parte, no es hasta que Irene sabe que su muerte se acerca que es capaz de recordar algunos eventos pasados. De entre ellos, destacamos los «más vívidos de mi

infancia» (Ocampo, 2017: 165), que se relacionan todos con las primeras videncias que tuvo, y la relación que mantuvo con Gabriel. Este fue un amor adolescente en el que busco refugio después de que su padre muriese, hasta que la relación se vio truncada por un accidente ferroviario que acabó con la vida del joven (Ocampo, 2017: 172). Esta relación dará como resultado el momento en que «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 y yo sabía que la esperaría con esta rosa en la mano» (Ocampo, 2017: 173), pues, como el resto de las vivencias, la imagen de Gabriel se perdió tan pronto como dejó de estar presente en su vida y la única forma de recuperar la memoria es dejando de existir, sometiéndose a una calma eterna.

4.3. El amor

Silvina confiesa sentir devoción por las historias de amor: «A mí me gustaban mucho las historias de amor, y Angélica me decía “a vos sólo te interesa donde hay amor”. Me interesaba el amor bajo todas sus formas, por ejemplo el amor a los animales era algo que prefería cuando era chica. Después fui pasando a cosas más importantes» (cit. Ulla, 2014: 884). Empero, en la mayoría de las representaciones que hace de las relaciones de pareja se trata de relaciones asfixiantes (Espinoza-Vera, 2003: 103-104). De este modo, Ocampo consigue deformar un hecho cotidiano y convertirlo en algo inquietante. De hecho, en «Autobiografía de Irene» se retrata un fugaz amor adolescente en que la idea de la mentira hacia el ser querido ya aparece como germen de la relación: «Sólo se miente a la gente que uno quiere: la verdad induce a muchos errores» (Ocampo, 2017: 172), en sus otros dos relatos amorosos que hemos seleccionados, este concepto crece.

En «Amor» Ocampo nos presenta a una pareja de recién casados que emprenden un viaje de bodas en barco a Estados Unidos con el objetivo de finalizar allí sus respectivos estudios. Al principio, ambos se muestran contentos, pero a medida que avanza la travesía, los amantes buscan formas de despertar los celos del uno en el otro. Esta situación genera desconfianza y resentimiento que desemboca en peleas constantes. Una noche, el barco choca con un iceberg mientras la pareja riñe. Ensimismados en su discusión, ignoran el aviso del oficial sobre el hundimiento del barco, pero, para desgracia de la narradora, tienen la suerte de que alguien los salva condenándolos así a una vida de conflicto.

De este modo, el inicio y el final del cuento ofrecen un gran contraste, la narración se inicia diciendo: «Durante el principio de la travesía fuimos felices. Era nuestro viaje de bodas» (Ocampo, 2017: 459), para terminar en un tono resentido: «No sé quién nos

salvó, pero sea quien fuere, no se lo perdono, pues le debo haber quedado en este mundo de peleas, en lugar de haber perecido en un espléndido naufragio, abrazada a mi marido» (Ocampo, 2017: 462). Con estas palabras finales se destaca la voluntad por parte de la narradora de vivir un amor romántico digno de una novela. De hecho, prefiere morir trágicamente, al estilo de Romeo y Julieta, a tener una segunda oportunidad en la vida. La elección de la mujer de morir junto a su marido, incluso cuando la relación se torna abusiva, denota que está tan cegada por la idea del amor romántico que es incapaz de ver otra salida, por eso si va a morir debe ser abrazada a él. De hecho, Bastida Vergés señala que el abrazo se recupera como muestra de afecto debido a la situación extrema en la que se encuentran los personajes (2020: 336). Es una cuestión de mantener las apariencias.

El establecimiento de contacto con otras personas es algo que debería verse como positivo por parte de la narradora pues es una oportunidad para que se encuentren a ellos mismos fuera de los límites familiares o laborales que hasta ahora los han definido (Ocampo, 2017: 459); sin embargo, el recelo que sienten el uno por el otro remarca un problema de confianza y comunicación entre ellos: «Roberto Crin me fascinaba [...] A mi marido no le gustaba. No me lo decía, pero yo lo advertía por su modo de fruncir el ceño o de arrugar la frente. ¿Acaso él no conversaba con todas las mujeres de a bordo, en cuanto tenía una oportunidad?» (Ocampo, 2017: 459-460). La pareja de «La casa de azúcar» también se encuentra aislada, en especial el marido. De manera que, como destaca Adriana Mancini, las relaciones amorosas ocampianas se caracterizan por dibujar la pérdida de la identidad y la destrucción de la pareja como unidad mediante la dicotomía amor-odio (cit. Bastida Vergés, 2020: 332).

En «La casa de azúcar» también nos encontramos con una pareja de recién casados que en este caso decide mudarse a una nueva casa. Como hemos comentado anteriormente, Cristina solo pone una condición, pero su marido decide elegir por su cuenta y mentirle, iniciando así un grave problema de comunicación y confianza. En esta ocasión, la mentira será el motivo de la destrucción de la relación de los recién casados, pues es el principal motivo que lleva a la lenta metamorfosis que padece Cristina y que la convierte en Violeta. Asimismo, una vez consumada la transformación, Cristina terminará por echarse a los brazos de diversos amantes, como hacía Violeta, imposibilitando la recuperación de la relación, pues su marido en lugar de revertir lo sucedido intenta dominarla, la persigue (Ocampo, 2017: 203). No obstante, el problema viene de antes, puesto que a medida que se suceden episodios extraños, como el del hombre vestido de mujer (Ocampo, 2017: 201), ambos intentan actuar como si no pasase

nada y estuviese todo bien. No solo son destruidos por la incomunicación y la mentira, sino también por las limitaciones de sus supersticiones. Este rasgo se contrapone a la relación ciclotímica de la pareja de «Amor» quienes, en principio, tras cada pelea logran reconciliarse efusivamente (Ocampo, 2017: 460).

En ambos cuentos, cuando la relación empieza a ir mal, las mujeres buscan centrar su atención en labores de cuidados: la joven de «Amor» se ocupa de Cirila, una niña de cinco años, con el fin de «evitar los celos de un marido desconfiado» (Ocampo, 2017: 460), Cristina adopta el perro de una vecina que un día aparece en su jardín, Bruto, y decide apodarlo Amor (Ocampo, 2017: 198-199), nombre claramente significativo dadas las circunstancias de su relación, pero que a nuestro parecer muestra de forma subyacente las carencias de la pareja. De este modo, amabas acaban desempeñando roles tradicionalmente femeninos. Luego, cuando esto no funciona, buscan subvertir el deseo masculino mediante su belleza y así acaban refugiándose en los brazos de otros (Espinoza-Vera, 2003: 71).

Aunque tratar de establecer relaciones con la vida personal de la autora es peligroso (Mackintosh, 2003: 55), y la misma Ocampo aseguraba que su vida no tenía relación ninguna con sus escritos (Ulla, 2014: 2688), en los cuentos en los que se habla de amor es difícil no hacerlo. De hecho, en «Amor» resulta significativo la presencia del barco que es, para Silvina, «la manera más linda de viajar» y por eso en una ocasión le propuso a su marido, Bioy Casares, vender todo para comprar un barco y vivir en él (cit. Ulla, 2014: 625-626). Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares tuvieron un amor pasional, pero también peculiar: Enríquez (2018: 81-94) explora la posibilidad de que este matrimonio fuese algo más, desde una relación abierta hasta una forma de enmascarar la relación entre la propia Silvina y la madre de Adolfo. Juan José Hernández señala que Silvina cuenta con una «fuerte pulsión lésbica» pero leerla solo de este modo resulta reductivo, por su parte Andrea Ostrov entiende la representación del amor en su obra como una forma de subversión con la que combatir las divisiones del binarismo (cit. Mackintosh, 2003: 28).

Haya relación directa o no entre los relatos y la vida de la autora, las relaciones heterosexuales en su obra son presentadas de forma muy distinta a cómo se conciben según el amor romántico y, en cambio, se presentan como insatisfactorias y dañinas debido a la omnipotencia del «nosotros» que se forma cuando dos personas se casan. De hecho, en ambos casos se cuestionan actos de gran importancia para las parejas: la luna de miel y la convivencia. En el caso de «Amor» Ocampo nos presenta un viaje terrorífico

que, en opinión de Espinoza-Vera (2003: 108), parodia los hechos del crucero RMS Titanic, con la diferencia que nadie muere. A nuestro parecer, esta conexión es una mera coincidencia dada por el final trágico del barco, y la influencia de una lectura actual conociendo la existencia del filme de *Titanic* (1997). Así, el objetivo real es cuestionar «la luna de miel» como acto performativo y los estándares sociales que esta debe cumplir. En el caso de «La casa de azúcar» se subvierte la convivencia y el inicio de formar una familia para remarcar que la falta de confianza y comunicación se resuelven en distanciamiento.

4.4. El deseo de ser otro: el doble

En la obra de Silvina Ocampo, se repite de forma sistemática el tópico del doble (Goloboff, 1997: 27). Expresado desde la suplantación del otro, como en «Nosotros», o la fusión de dos seres en uno, «La amada en el amado», los personajes ocampianos no están conformes con su identidad y anhelan adquirir la de alguien que es querido por la sociedad, «Rhadamanthos». Freud argumentaba que «el doble es uno de los factores que provocan la inquietante extrañeza» de manera que es otra fórmula para deformar la realidad (cit. Zapata, 1997: 63). En el caso de la obra ocampiana, el deseo de ser otro y la formación de la identidad son explorados mediante diferentes fórmulas: el doble, fotografías, un espejo, retratos... De forma semejante, la escritura se puede leer como un espejo narrativo (Klingenberg, 1994: 277). Mackintosh destaca que jugar a ser otra persona es también una forma de evadir la norma social (2003: 69), este juego se relaciona también con la formación de la identidad y la infancia.

4.4.1. El espejo

La Belle (cit. Klingenberg, 1999: 220) destaca el valor tradicional de la imagen femenina, la cual ha sido durante mucho tiempo el factor clave para el triunfo en sociedad. En la literatura escrita por mujeres, Klingenberg indica que el espejo se relaciona con el espejo de Lacan, pero como deformación de la personalidad, de manera que cuando los personajes femeninos se miran al espejo, lo hacen en busca de la reafirmación de su identidad (1994: 271). Por otra parte, Mackintosh apunta que el espejo en la literatura fantástica es capaz de contener toda la gente que alguna vez se ha mirado ante ese mismo espejo, de manera que es posible que convivan una versión anterior y otra futura en una misma persona (2003: 46), tal y como sucede en la metamorfosis de Cristina-Violeta. Respecto a este punto, debemos señalar que el marido comenta que Cristina tenía un espejo roto en su habitación (Ocampo, 2017: 196) y que le recomienda que se deshaga de él en un laborioso ritual, pero ella se niega. De manera que si un espejo refleja la imagen

de otro, en un espejo roto Cristina se ve fragmentada en las posibilidades de su ser, siendo uno de estos Violeta.

En cuanto a Porfiria, resulta significativo que trate de imitar la letra de su maestra, pues mediante el juego de la imitación forma su identidad y ve en su maestra un espejo, que luego destruye a modo de rebelión. Asimismo, Klingenberg indica que «los cuentos de Ocampo exploran las cuestiones del ser y de la identidad por medio de muchos sustitutos del espejo» (1994: 277) con el objetivo de crear su identidad; dicho en otras palabras, el diario que escribe la pequeña actúa también como espejo, pues mediante su redacción va configurando su identidad. Paralelamente, en el relato de Miss Fielding y en el de la misma Porfiria hay escenas en las que cada una se mira directamente al espejo. Ambas se muestran descontentas con su reflejo, especialmente argumentando su falta de belleza: «Frente a un espejo, en la infancia, deploré, llorando mi fealdad» (Ocampo, 2017: 480); «Siempre encontré que yo era horrible y que mirarme en un espejo era un pecado» (Ocampo, 2017: 488). Por último, mediante la educación se establecen nuevas duplicidades, ya que Miss Fielding tiene una concepción de la disciplina que consiste en instruir a los niños como semblantes:

El primer día que desempeñé mi puesto de institutriz pensé con alegría que la vida me premiaba, obligándome de un modo inesperado a educar a niñas de acuerdo con mis íntimos ideales. No suponía que los niños fueran capaces de infringir desilusiones más amargas que las personas mayores. (Ocampo, 2017: 480)

Finalmente, sabemos que quien ha terminado por influir ha sido Porfiria en su maestra, pero para mal: «la verdad es que esta criatura influyó sobre mí como solo puede influir una amiga aviesa» (Ocampo, 2017: 486). Por lo que esa construcción de la personalidad no se ha dado en la pequeña, sino que acaba por someter a Miss Fielding a sus ideales y creencias a través de la manipulación y la violencia. Por otra parte, la visión de Miss Fielding respecto a la niñez es una de pura idealización, pues cree que los niños no pueden causar daños como los adultos. Esta es una de las equivocaciones que el fantástico trata de cuestionar constantemente.

En «Autobiografía de Irene» cuando Irene se mira al espejo ve en ellos su muerte: «con una rosa de papel en la mano. [...] Hoy estoy muriéndome con el mismo rostro que veía los espejos de mi infancia. (Apenas he cambiado. Acumulaciones de cansancios, de llantos y de risas han madurado, formado y deformado mi rostro.) Toda morada nueva me parecerá antigua y recordada» (Ocampo, 2017: 163). De este modo, en dicho relato el espejo adquiere nuevos valores al servir como reflector temporal: en ellos se ve el futuro

(la muerte) y el pasado, pues eventualmente es capaz de verse con el rostro adulto que ya había visto en su pasado. De manera que una vez más, escritura y espejo se aúnan para definir a la mujer y su personalidad, es decir, las niñas ocampianas se definen por aquello que escriben o crean y por su aspecto físico, siendo este último el que más valora la sociedad.

A diferencia de Porfiria y Miss Fielding, Irene se considera atractiva en su adolescencia (Ocampo, 2017: 168). Estos comentarios respecto a la belleza y la fealdad no solo evidencian la importancia de estas categorías en la sociedad para la mujer, sino que también conectan con la misma visión identitaria de Silvina, quien siempre se consideró fea, odiaba que la fotografieran y constantemente se escondía tras grandes gafas de sol (Enríquez, 2018: 72-76). Por lo que, al igual que Porfiria con su diario, Ocampo emplea sus relatos para reflejar ciertos aspectos de su realidad y subvertirlos. Además, con respecto a la dualidad de Violeta-Cristina, la profesora de canto también habla de la hermosura de Violeta y le pregunta al marido si realmente eso es lo único bueno que hay en el mundo (Ocampo, 2017: 203).

4.4.2. La metamorfosis

«La casa de azúcar» puede ser leída también como un cuento fantástico en el que se produce una metamorfosis que termina por alterar la realidad (Espinoza-Vera, 2003: 164), según dicha lectura, Cristina va poco a poco convirtiéndose en Violeta, pero advierte de la posibilidad de dicha transformación antes de que pase y a medida que le pasa: «sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los aciertos. Estoy embrujada» (Ocampo, 2017: 201). A su vez, va tanteando a su marido para ver si este nota los cambios y saber qué opina en todo momento, así por ejemplo le pregunta si no debería cambiarse el nombre a Violeta (Ocampo, 2017: 199-200). Así pues, la transformación que comentábamos se podía leer como una respuesta al sistema opresor que ejerce el marido, se desarrolla de forma progresiva y dentro de unos parámetros concretos.

Según Bastida Vergés, Cristina borra su propia identidad hasta que es difícil saber quién es ella o quién es Violeta (2020: 315), la diferencia está en que Violeta, antes de morir, sabía exactamente cómo se iba a desarrollar ese proceso de ocupación: el vestido, el perro, los amantes, su voz melodiosa y Daniel (Ocampo, 2017: 203), pero Cristina actúa sin saber nada, por lo que «Ya no sé quién fue víctima de quién, en esa casa de azúcar que ahora está deshabitada» (Ocampo, 2017: 203). Debido a que las dos mujeres nunca llegan a conocerse, la imagen del doble se basa también en la percepción del

marido, reapareciendo así la noción de la mirada masculina como aceptación de la mujer en sociedad. Por otra parte, sabemos que Violeta buscaba venganza, como la protagonista de «Amor», por eso la metamorfosis o posesión de Cristina es posible; en este caso, las almas habitan un mismo cuerpo, a diferencia de cuentos como «Keif» o «El fantasma», dificultando así la identificación del individuo porque el cambio se produce mediante la turbación del otro para que desarrolle una personalidad distinta (Bastida Vergés, 2020: 315-316).

En el caso de «El diario de Porfiria Bernal», al final descubrimos otro elemento fantástico en el cuento: la transformación de la institutriz Miss Fielding en gato. De esta manera, las palabras que escribe Antonia Fielding al principio actúan a modo de testimonio (Molloy, 1978: 242). La transformación se relaciona con lo que Espinoza-Vera comenta sobre la capacidad de los personajes femeninos para transformarse en otros seres (2003: 167), pues, en varios relatos, la metamorfosis es algo anhelado por el personaje, pero en esta ocasión es impuesta a modo de castigo. La alusión al gato se construye a lo largo del relato de Porfiria, quien se identifica con un perro, animal fiel, mientras que busca que su institutriz juegue a hacer de gato y la araña (Ocampo, 2017: 494), luego más adelante la identificación del gato con la institutriz crece a medida que falta menos para su transformación (Ocampo, 2017: 498). El gato, especialmente el negro, se asocia tradicionalmente con sucesos malignos, con lo que si creemos las palabras de Porfiria, quien realmente era malvada y perversa era la adulta.

5. Conclusiones

En definitiva, en este trabajo hemos visto como lo fantástico ha ido evolucionando desde sus orígenes hasta hoy. Así, el cuento fantástico ha pasado de la presencia imprescindible de un ente sobrenatural y la voluntad de provocar el miedo en el lector, a presentar una realidad cotidiana e inquietante con el objetivo de demostrar que cualquier situación diaria puede dar lugar a sucesos fantásticos. Para ello, las temáticas abordadas se han situado en cuestiones marginales y motivos psicológicos que hacen de los narradores más ambiguos que antes. El desarrollo del género en América Latina ha sido clave para la introducción de todos estos cambios, pues ha sido gracias a la voluntad imaginativa de Borges y Bioy Casares, junto con las preocupaciones psicológicas de Cortázar y Ocampo, que el lenguaje y la expresión también han tenido que evolucionar.

De esta manera, el género fantástico actual resulta el ámbito ideal para que las autoras desarrollen sus preocupaciones literarias con total libertad, pues la maleabilidad

del género no deja de aumentar. Esto mismo también lo señala Duncan (cit. Espinoza-Vera, 2003: 168), al hablar de cómo la cultura patriarcal ha confinado la expresión femenina a cánones masculinos. De esta manera, mediante la redefinición de las historias populares y la desmitificación del amor romántico, las autoras son capaces de idear un lenguaje propio con el que crear sus historias.

Así pues, tomando como ejemplo los cuentos de Silvina Ocampo, hemos analizado cómo la cotidianeidad de sus relatos se emplea para subvertir la percepción de la realidad, y así presentarnos con una versión del neofantástico en que la infancia y la feminidad adquieren una mayor importancia hasta convertirse en los espacios idóneos para deconstruir y desafiar las convenciones sociales. Para ello emplea una variedad de narradores y perspectivas que confunden al lector, por lo que este debe estar muy atento si quiere comprender los juegos de perspectivas que propone la autora argentina. Además revoluciona el uso de objetos cotidianos, especialmente los femeninos, para dar lugar a la definición de la identidad femenina, especialmente a través del espejo, el vestido y el diario con los que establece dinámicas de duplicidad a la vez que cuestiona las limitaciones del lenguaje, el recuerdo y la imaginación como herramientas creativas.

No obstante, aunque en varios aspectos Ocampo desafía los límites de la feminidad, en especial con niñas como Porfiria e Irene, en otros tan solo tantea con la posibilidad de ejercer un cambio. Esto queda claramente explicado en su forma de ver las mujeres burguesas y las relaciones amorosas. En los casos de Cristina-Violeta y «Amor», su intento de subversión resulta incompleto porque, de una manera u otra, todas ellas se atienen a los roles sociales que les corresponden. Así por ejemplo, la narradora que viaja en barco prefiere vivir una muerte trágica junto a su marido incluso cuando la relación ya no se aguanta; o la misma Cristina se rebela ante la autoridad de su marido, no sin antes ir explorando las reacciones de este, para finalmente escapar con otro hombre, dando pie así a que el círculo se repita. Ante esto, debemos recordar que Silvina no era feminista, tan solo para algunas cosas (Ulla, 2014: 478), por lo que es lógico que sus personajes femeninos se rebelen en unos aspectos y en otros no.

Con respecto a la crueldad, esta se sitúa en la esfera adulta y la esfera infantil, pero lo hace de diferentes maneras y en diferentes grados. En sí, la crueldad, al igual que la voluntad vengativa que expresan la joven de «Amor» y Violeta, se construye como elemento de autodefensa con los que rebatir la misma crueldad que impera en el mundo, en la realidad en la cual se inspira la misma Ocampo. De la misma manera, los niños se

aíslan de la sociedad para encerrarse en el juego y la reflexión cuando son incomprendidos.

6. Bibliografía

- ALAZRAKI, J. (2001). «¿Qué es lo neofantástico?», 25-282. En Roas, D. (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- BASTIDA VERGÉS, L. (2021). «Lo grotesco: fisura y disidencia: Análisis de lo grotesco en la obra de Roberto Arlt y Silvina Ocampo». (Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra). Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/672081#page=1> (Consultado el 30/01/2022).
- BOZZETTO, R. (2001). «¿Un discurso de lo fantástico?», 223-242. En Roas, D. (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- CAMPRA, R. (2001). «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», 153-192. En Roas, D. (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- CORTÁZAR, J. (1975). «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata». *Cahiers Du Monde Hispanique Et Luso-brésilien*, (25), 145-151. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/40850341> (Consultado el 11/05/2022)
- DUFAYS, S. (2016). «Infancia, visión y melancolía en los cuentos de Silvina Ocampo». *Revista Iberoamericana*, 254, 71-90. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/7360/7483> (Consultado el 30/01/2022).
- ENRÍQUEZ, M. (2018). *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Barcelona: Anagrama.
- ESPINOZA-VERA, M. (2003). *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*. Madrid: Editorial Pliegos.
- FERNÁNDEZ, T. (2001). «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», 283-297. En Roas, D. (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- GOLOBOFF, M. (1997). «Notas sobre literatura fantástica rioplatense», 9-23. Ezquerro, M. (ed.). *Aspects du récit fantastique rioplatense*. Paris: L'Harmattan.
- HOPE PÉREZ, A. (2016). «Reading Cruelty in Silvina Ocampo's Short Fiction: Theme, Style, and Narrative Resistance», 75-108. In Klingenberg, P. N. Zullo-Ruiz, F. *New Readings of Silvina Ocampo. Beyond Fantasy*. Woodbridge: Tamesis.
- KLINGENBERG, P. N. (1994). «Silvina Ocampo frente al espejo». *INTI*, (40/41), 271-286. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/23285726> (Consultado el 30/01/2022).
- KLINGENBERG, P. N. (1999). *Fantasies of the Feminine*. Lewisburg: Bucknell University Press.

- KLINGENBERG, P. N. ZULLO-RUIZ, F. (2016). «Introduction: Reading Silvina Ocampo», 1-16 In Klingenberg, P. N. Zullo-Ruiz, F. *New Readings of Silvina Ocampo. Beyond Fantasy*. Woodbridge: Tamesis.
- IZAGUIRRE FERNÁNDEZ, B. (2017). «La obra narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: confluencias y divergencias con una época». (Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla). Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/56027> (Consultado el 30/01/2022).
- MACKINTOSH, F. J. (2003). *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge: Tamesis.
- MARTÍNEZ ROBBIO, S., FEATHERSON, C. A. (1997). «La subversión de lo marginal en *La Furia*, de Silvina Ocampo», 45-60. Ezquerro, M. (ed.). *Aspects du récit fantastique rioplatense*. Paris: L'Harmattan.
- MATAMORO, B. (1997). «Apuntes para un derrumbe», 37-44. Ezquerro, M. (ed.). *Aspects du récit fantastique rioplatense*. Paris: L'Harmattan.
- MOLLOY, S. (1978). «Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo». *Lexis*, 2(2), 241-251. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4660/4662> (Consultado el 30/01/2022).
- MOLLOY, S. (1985). «Sentido de ausencias». *Revista Iberoamericana*, 51(132), 483-488. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/171> (Consultado el 25/04/2022).
- MURCIA MARTÍNEZ, M. D. C. (2016). *La pervisión del lenguaje femenino en relatos de Ana María Shua y Silvina Ocampo*. (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39720/> (Consultado el 30/01/2022).
- NANDORFY, M. J. (2001). «La literatura fantástica y la representación de la realidad», 243-261. En Roas, D. (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- OCAMPO, S. (2006). *Invenciones del recuerdo*. Ed. Montequin, E. Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- OCAMPO, S. (2017). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé.
- OCAMPO, V.(1937). «Notas. Reseña de Viaje olvidado». En Sur, núm. 35 (agosto), Buenos Aires, pp. 118-121. Disponible en Biblioteca Nacional Mariano Moreno: <http://bn.gov.ar/> (Consultado el 03/06/2022).

- OSTROV, A. (2016). «Re-reading *Autobiografía de Irene*: Writing and its Double in the Narrative of Silvina Ocampo», 41-60. In Klingenberg, P. N. Zullo-Ruiz, F. *New Readings of Silvina Ocampo. Beyond Fantasy*. Woodbridge: Tamesis.
- PODLUBNE, J. (2004). «La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo». *Orbis Tertius*, 9(10), 1-7. Disponible en: <https://relmecs.fahce.unlp.edu.ar/index.php/OT/article/view/OTv09n10d04> (Consultado el 30/01/2022).
- POGGI, G. (2016). «Eros and its Archetypes in Silvina Ocampo's Later Stories», 109-132. In Klingenberg, P. N. Zullo-Ruiz, F. *New Readings of Silvina Ocampo. Beyond Fantasy*. Woodbridge: Tamesis.
- ROAS, D. (2001) «La amenaza de lo fantástico». En Roas, D. (ed.). *Teorías de lo fantástico*, 7-46. Madrid: Arco Libros.
- ROSSI, M. (2015). «Silvina Ocampo: La identidad desafiada y los dobles de la infancia». *Hispanamérica*, 44(131), 11-18. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/43684451> (Consultado el 30/01/2022).
- SILVA-CÁCERES, R. (1997). «Perspectiva diacrónica y función del relato fantástico en el Río de la Plata», 117-125. Ezquerro, M. (ed.). *Aspects du récit fantastique rioplatense*. Paris: L'Harmattan.
- SUÁREZ HERNÁN, C. (2009). «Propuesta de la narrativa fantástica del Grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): La poética de la ambigüedad». (Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid). Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3175> (Consultado el 30/01/2022).
- TODOROV, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.
- ULLA, N. (2014). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, [epub].
- ULLA, N. (1997). «Los caminos de *La Furia*», 25-35. Ezquerro, M. (ed.). *Aspects du récit fantastique rioplatense*. Paris: L'Harmattan.
- ZAPATA, M. (1997). «Deformaciones de lo real en los cuentos de Silvina Ocampo: del estereotipo a la inquietante extrañeza», 61-73. Ezquerro, M. (ed.). *Aspects du récit fantastique rioplatense*. Paris: L'Harmattan.