

RELATO Y REFLEXIVIDAD EN SILVINA OCAMPO**María Dolores Rajoy Feijoo**

Universidad de Oviedo

mdrf@uniovi.es

RESUMEN: Este artículo estudia los relatos de Silvina Ocampo, que podemos considerar como literatura especular, un tipo de escritura desarrollada en la época moderna. Analizamos especialmente *La furia y otros cuentos*. Entiendo la reflexividad de manera múltiple, como elementos icónicos, temáticos, intertextuales, intratextuales, estilísticos o autotextuales. En estos relatos el espejo duplica o multiplica los reflejos, sea el de los seres humanos, sea el de la luz y de las cosas y también los modifica. La obra resulta un reflejo más o menos fiel, pero nunca tranquilizador, de seres más o menos comunes y de acontecimientos más o menos cotidianos, que nos revela otra cara de algo que parecía conocido y asimilado.

PALABRAS CLAVE: espejo, especular, intertextualidad, autorreflexividad, fantástico

ABSTRACT: This paper studies Silvina Ocampo's stories as specular literature. *La furia y otros cuentos* presents a particularly interesting case of reflexivity, displayed in various combinations of iconic, thematic, intertextual, intratextual, stylistic and self-referential elements. Given that any reflection, whether of light, human beings, or inanimate things, always involves an image, in her stories mirrors not only double or multiply reflections; mirrors also modify what they reflect. While Ocampo's work may be seen as a faithful but disconcerting reflection of ordinary human beings and events, it also reveals unknown aspects of a world we had first seen as familiar and known.

KEYWORDS: mirror, specular literature, intertextuality, self-referentiality, fantastic.

1. Introducción

La literatura especular, que juega con los reflejos, se ha desarrollado de manera notable en la época moderna, en la que se puede encuadrar la obra de Silvina Ocampo. Como corpus narrativo me centro en la colección de relatos cortos *La furia y otros cuentos*.

Algunos objetos, como los espejos, pueden reenviar las ondas lumínicas en una dirección diferente de la que llegan, es la "reflectividad". Paralelamente, se llama "reflexividad" al reflejo que una obra hace de sí misma, a "un retour de l'oeuvre sur elle-même" (Dällembach, 1977: 16). La obra de arte puede tener una dimensión especular por la que se toma a sí misma como objeto. Aparte de este aspecto metaliterario, y relacionada con él, se encuentra la misma proliferación de los reflejos como elementos semánticos. En muchos cuentos de Ocampo la presencia de los espejos funciona como base de la reduplicación de elementos literarios.

Voy a analizar, por tanto, la *reflexividad* de manera múltiple:

Como una serie de elementos icónicos que vuelven una y otra vez en las narraciones, relacionados con los reflejos y con los espejos.

Como una serie de elementos temáticos en relación con el yo y el otro, el sujeto y su doble, la identidad y la alteridad.

Como una serie de elementos intertextuales que reflejan otros textos.

Como una serie de elementos intratextuales que reflejan el mismo texto, parcialmente, entre los que incluyo elementos técnicos y estilísticos.

Como el reflejo del acto de escribir o autorreflexividad.

2. Elementos icónicos.

Los relatos de Ocampo están poblados de espejos y de objetos que pueden funcionar como espejos. Antes de hablar de dichos objetos, echemos una mirada a la luz y sus reflejos.

El brillo de la luz aparece ya en *La liebre dorada*. Así comienza la serie de cuentos: “En el seno de la tarde, el sol la iluminaba como un holocausto en las láminas de la historia sagrada.”¹ (25). La liebre es iluminada repetidamente y repite dos características del sol, el color dorado y la circularidad, pues lleva a los perros a “describir círculos” en el campo. En varios de cuentos se habla de la luz del sol al alba, o al crepúsculo o en otros momentos del día (25, 39, 95, 139, 201). La noche trae consigo la luz de las estrellas y, sobre todo, la luz artificial, de un “aviso luminoso” (195), de las lámparas (71), linternas, etc.

La luz se refleja en los objetos. Las vitrinas y su contenido atraen a los protagonistas de *La sibila* (79), o de *Voz en el teléfono* (179, 182). En *El Mal* la “luz rosada” del exterior se ve a través de los ventanales y también en el “florero” o las “uñas de rubí” (39). En los relatos hay “vidrios” (39, 44, 190), ojos “de vidrio” (66), “bolitas de vidrio” (163), “pisapapel de vidrio” (171), etc., y sobre los vidrios “reverbera” la luz (95, 127). Otros objetos que reflejan la luz son las joyas, (39, 207, etc.) y entre ellas destacan las “perlas” (165, 181), ligadas a cierta mala suerte. Casi cualquier cosa es susceptible de brillar, incluso la lluvia o el sonido: “la lluvia que daba brillo a las estatuas” (201), “Las notas, las modulaciones, sugerían el color rosado pálido que reviste el cielo del alba” (203).

La casa de los relojes contiene un reloj de sol y tiene el patio decorado con linternas (59). Otra casa parece hecha de azúcar (52, 58). Esta sustancia está ligada a la luz: “la figura de la Verdad, con los ojos enormes, relumbra como si fuese de azúcar” (160).

Pese a tratarse de cuentos “inquietantes”, la luz aparece más a menudo que la oscuridad. A veces se enmarca en las sombras, como el círculo de la linterna (194); también se habla de las “tinieblas” del exterior que obligan a encender la luz artificial (71). Está tematizada la ausencia de luz como imagen del infierno en *El sótano*: “ninguna ventana deja pasar la luz” (85), o en algún otro cuento en que “la noche carecía de estrellas (141). La misma luz puede estar ligada a elementos perturbadores: “a esa hora brillaba una luz en un hueco de las piedras” (149-150). Con un fenómeno lumínico y destructor, el relámpago, son comparados *El último sueño de Leopoldina* (155) y *La liebre dorada* (26, 27).

El fuego es otro fenómeno destructor. Está ligado a la luz cuando se presenta en “antorchas” (201, 202). Es un motivo narrativo en *La furia* y en *Voz en el teléfono*, donde un personaje quema a otro o a otros personajes.

La luz es atrapada por los espejos, que constituyen un elemento central en las obras de Ocampo. Los espejos aparecen en casi todos los relatos, 49, 119, 139, 143, 145, 165, 191... Los personajes se miran en ellos y descubren sus emociones: “En el espejo del armario, frente a nosotros, ví que yo estaba haciendo una mueca. Se me heló la sangre” (219). Y también sirve el espejo simplemente “para asegurar mi presencia” (34).

Los espejos reflejan lo que tienen delante pero también otras realidades, por ejemplo pueden servir “para adivinar el futuro” (95).

Los espejos reflejan y también deforman. En *El sótano*, la realidad horrible de la mujerzuela que calma el hambre mordiendo sus dedos, se transforma engañosamente en algo bello cuando se mira y admira en un espejito (“nunca me vi tan linda”, 87). O bien lo

¹ Las referencias a *La furia y otros cuentos* (Ocampo, 1982) se van a señalar solamente con el número de la página entre paréntesis, debido a su abundancia.

bello muestra su fealdad como en *El vestido de terciopelo*, o en *La propiedad* donde la chica se ve como una enana (103). La luz “perturba las imágenes” (95), y la mirada también deforma: “Te miré y (...) tembló tu cara de piraña” (127). La metamorfosis se advierte en otras obras: “en lugar de ver el cuarto reflejado, vi algo exterior en el espejo, una cúpula, una suerte de templo con columnas amarillas y, en el fondo, dentro de algunas hornacinas del muro, divinidades. Fui víctima, sin duda, de una ilusión” (*Cornelia ante el espejo*, Ocampo, 1988: 229).

A través de un juego de espejos la realidad se deconstruye. El “calidoscopio” (157) consiste en un juego de tres espejos que rodean a un prisma de forma que multiplica el reflejo de los objetos que se encuentran en su base. Ocampo lo coloca al lado del “microscopio electrónico” (157). Ambos tienen en común el revelar realidades insospechadas. Así, en un mundo futuro, los grupos humanos se re-organizan “de acuerdo con la disposición de las moléculas de los individuos y sus proyecciones de ondas” (159). *Nosotros* también recuerda al prisma de tres espejos porque cada hermano se mira en la imagen del otro, y ambos en la mujer amada.

Un puesto privilegiado entre lo especular lo ocupan las fotografías y las pinturas que reflejan una imagen, y que aparecen reiteradamente. Sobre estos objetos y sobre lo que simbolizan volvemos en el siguiente apartado.

3. Elementos temáticos

En nuestra imagen podemos buscar nuestra identidad o la del otro que habita en nuestro interior. Una serie de elementos temáticos se relaciona con espejos y retratos: el yo y el otro, el sujeto y su doble, la identidad y la alteridad. Los seres que se reflejan entre sí aparecen en múltiples cuentos. También las vidas y los destinos se pueden intercambiar.

En el segundo relato se explica el paralelismo entre un escritor y su novia y su personaje y la novia de este “porque el que ve ha de ser semejante a la cosa vista, antes de ponerse a contemplarla” (37-38). El caso siguiente es el más inquietante. En *El vástago* (43-48), los hermanos protagonistas comparten muchas cosas, especialmente su odio por su padre, pero el hecho de darle al hijo de uno de ellos el mote de *Labuelo* hace que este niño herede la condición terrible del patriarca, al que sucede en su tiranía tras haberlo matado. En el relato siguiente, la protagonista va “heredando la vida” (56) de la habitante anterior de *La casa de azúcar*. En *La propiedad* (99-103), la sirvienta hereda algunas prendas de la señora y acaba por heredar su posición cuando acepta la protección del sinvergüenza que la condujo a la muerte. En ese momento cambia su visión de Ismael Gómez y, como un espejo que mejora lo reflejado, “comprendí que era un señor bondadoso” (103). En *El cuaderno* Ermelina desea que su hijo se parezca al que otro niño ha dibujado (73), así sucede cuando se despierta en la maternidad, donde las camas se repiten “como en un cuarto de espejos” (74). El tema del niño similar a una imagen preexistente se repite en *El goce y la penitencia* (211-215).

La identidad se produce entre hermanos, entre amigos, entre enamorados que tienen “los mismos gustos, el mismo carácter, la misma sensibilidad” (186), o entre amigas que se enamoraban “del mismo muchacho” (188). Se destaca con el título en primera persona del plural en *Nosotros*, que muestra a un mellizo como reflejo del otro: “¡Nunca te mires en un espejo!, sería una redundancia (...) Lo mirarás a Eduardo que es igual a ti” (109). En *La última tarde* un hermano asesina a otro y hereda sus propiedades y su amor; Porfirio baja la guardia al confundir el “redondel de luz” con que lo saluda su vecino cuando se afeita en su espejo (139) con otro redondel de luz que trae su hermano cainita (140). La circularidad apunta al tema de la intercambiabilidad de destinos que aparecía ya en el primer cuento, pues la *liebre dorada*, de ser perseguida, pasa a ser organizadora de la carrera.

El tema de la identidad juega con la alteridad y eso tiene una base especular pues lo que se refleja no es la persona que está ante el espejo sino una imagen simétrica. La simetría queda clara en *El castigo*, que comienza “frente a un espejo” (185) y termina con una mirada “en el espejo” (191) veinte años después, y diferencia a los protagonistas indicando que el paso del tiempo ha sido inverso para ambos: “veinte años menos” para ella, “veinte años más” para el narrador (191). En el intermedio, se relatan varias búsquedas fracasadas de una identificación con otras personas por parte de la amiga del narrador.

Los retratos juegan también un papel en el eje temático identidad/alteridad, pueden suponer una invitación a unirse con el otro, como cuando “el retrato contesta” (33). O bien, el retrato del marido, que ha modificado su cara y lo muestra demoníaco, se asocia con la dualidad amor-asco que siente por él su esposa (205).

La distinción identidad/alteridad no queda completada y aparecen impulsos de fusión con el otro o de destrucción. Vemos la fusión identitaria en *El castigo*: “Me quería como si me tuviese en sus entrañas y yo le quería como si hubiese salido de ellas”. La destrucción del otro, sea para expulsarlo del ámbito de nuestra identidad, sea para asimilarlo, aparece en múltiples relatos, por ejemplo, *La última tarde*, *La furia* o *La oración*. Se ha realizado una interpretación lacaniana de una obra de Ocampo en referencia a la “fase del espejo” (Larrieu, 108). Cabe una interpretación psicoanalítica de otros relatos y entender que en ellos se despliega la etapa en que el niño mira el espejo, mira a otra persona (su madre, generalmente) y construye su identidad; conoce el yo y también el tú, al volver sobre la otra persona. Y puede llegar a destruirla, como sucede en *Voz en el teléfono* donde el niño achicharra a su madre y a sus amigas con unos fósforos el día de su cumpleaños.

El universo de los reflejos no se limita a establecer un juego sobre una o dos personas, puede suponer una apertura hacia una diversidad de seres o de realidades. De la identidad y de la alteridad se pasa a la multiplicidad. Se habla de “las paredes multiplicadas de una ciudad” (134), o de los sonidos que se repiten: “resonaban, como dentro de una gruta que se multiplicara y que se dividiera para siempre” (201). También *La casa de los relojes* contiene múltiples representaciones (60), sean relojes mecánicos, de sol o de arena. Panesi recuerda que Ocampo relaciona los “espejos de arena” con la dispersión, y considera que más que de espejos hay que hablar de espejismos: “porque no existe un ser, una identidad irreductible, sino el espejismo del cual el personaje es deudor, un espejismo que sirve, ante todo, para componerse dentro de un marco inestable” (Panesi, 1).

En la mayoría de los personajes se puede ver una identidad incompleta construida a partir de la multiplicidad. Hay que entender que el espejo duplica la imagen y que lo que la multiplica es el juego de espejos, donde se puede repetir incluso hasta el infinito. Hemos visto los espejos triangulares. A veces es mayor el número de figuras que entrecruzan sus reflejos; en *La boda* están la novia, el novio, la amiga que lo ama, y la niña que cumple los deseos inconfesables de ésta, introduciendo una araña en el rodete de la novia. *Los objetos* pueden multiplicarse y hacerse personales, como cuando les aparecen “caras” (108). También *Las fotografías* pueden multiplicar una imagen, como en el relato así titulado (89-93), aunque de un modo maléfico pues la sesión de fotos contribuye al cansancio y a la muerte de la frágil protagonista.

4. Elementos intertextuales

La crítica moderna se ha interesado por los fenómenos especulares en la literatura, y así Dällembach (1971: 62) indica que: «une réflexion est une énonciation qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit.». El reflejo de otros textos es una práctica

especular. La intertextualidad, tal como se entiende habitualmente, supone el reflejo, en el texto, de textos de otros autores.

En *La furia* hay reflejos de textos tradicionales y modernos. De la Biblia aparecen “Adán y Eva” (125), cuya expulsión del paraíso prefigura la de los personajes, y Caín y Abel (223). Los ángeles aparecen a menudo como elementos de comparación o de contraste (114-115, 161, 166, 225-226). El mundo clásico es aludido en el relato que da título al conjunto donde se recuerda a las Furias romanas (113), que equivalen a las Erinias griegas. En otros cuentos se habla de “Erinias de yeso” (201), de Penélope (67), o se compara a un personaje con “una divinidad mitológica griega” (161). También hay una alusión a las sibilas latinas (77-84). Encuentro ecos de cuentos maravillosos en los personajes infantiles, en los brujos, o en la casita “de azúcar” que recuerda a la de Hansel y Gretel. Además cita obras no literarias, un *Diccionario médico* que recoge la biografía de un personaje desdichado (157), habla de la música de jazz y de diversas canciones (202-203), y también alude a cuestiones religiosas.

Pero sobre todo su obra remite al campo literario. Lagmanovich (2006) observa en *Informe del cielo y del infierno* ecos de Camus, Kafka, Ionesco, Becket, Genet, autores encuadrados en la modernidad. Ocampo está en sintonía con la literatura más innovadora. En *Las ondas* se sitúa en un futuro con viajes interplanetarios (138, 161); otro mundo futurista es el creado en *La raza inextinguible*. Además realiza anticipaciones científicas como Verne al imaginar una especie de teléfono móvil, que transmite “el reflejo de mi cara” (158). Siguiendo la estela del misterio en Poe, Wilde o de l’Isle-Adam de los que se perciben ecos, es obligado citar a Juana M. Gorriti por la coincidencia en el interés por los sueños. Con Borges coincide en los espejos y laberintos (Ver García, 2009), Con Bioy Casares tiene temas en común como las metamorfosis, la fotografía y los espejos (Suárez, 273-8). Una variante de la intertextualidad es la referencia a un género, en este caso al fantástico. Así como los espejos pueden deslumbrar, los destinos insólitos llegan a desconcertar al lector. El “desconcierto” fantástico caracteriza a Silvina; pero la fisura que crea no se sitúa tanto en la realidad (aunque también) como en el plano moral. “El detallismo caracteriza con minucia el espacio del decoro mientras hace que de él mismo surja la infracción, lo ilegal” (Pezzoni, 1982: 15). Las conductas menos canónicas se “hacen pasar” sin crítica por pertenecer a un mundo con otras normas, de la infancia, o de seres marginales. Las características de lo fantástico en Ocampo han sido estudiadas por Pizarnik (1968), Lozano (2002) y T. Fernández, quien alude también a los aspectos maravillosos “Había que acercarse al sustrato primitivo y ritual o mágico de la cultura occidental” (2003: 30).

Por otra parte, las desviaciones mentales de los personajes de Ocampo no serían posibles si no hubiera un conocimiento elemental del psicoanálisis, por ejemplo, la imagen de Freud, del niño como un “perverso polimorfo”, explicaría lo insólito de muchos relatos.

5. Intratextualidad.

El procedimiento más característico de la reflexividad es la “mise en abyme”, definida así : « tout miroir interne réfléchissant l’ensemble du récit par la reduplication simple, répète ou spécieuse » (Dällembach, 61). La puesta en abismo produce reflejos intratextuales por la inserción de alusiones al texto en el propio texto. Las inversiones temporales son el procedimiento más común. La iteración del pasado se produce por medio de recuerdos, sueños, retratos, objetos reencontrados, etc. La memoria reproduce los recuerdos como un espejo en “un orden cronológico invertido” (107). Más llamativa, aunque frecuente en Ocampo, es la anticipación del futuro que permite reiterar un hecho antes de que se

produzca, que sitúa al relato en la esfera fantástica y a los personajes en una “cárcel de previsiones” (Pezzoni, 1970: 475). Las “presciencias del futuro” aparecen, por ejemplo, en *El Mal*. En *La sibila* una vitrina y sus objetos brillantes atraen al ladrón protagonista hacia su destino; una niña le predice su muerte, leyendo el tarot, como hizo antes con ella una costurera. Las predicciones no siempre se cumplen, en *Magush* los protagonistas cambian su destino cuando no les apetece vivir el propio: “Tétricas luces, fantasmas con caras de perros, criminales, todo indicaba que no convenía que aquellos cuadros que estaba viendo llegaran a ser reales” (97).

Hay otros tipos de “abismo”. Un microrrelato resume el asunto en otro nivel. Así la paciente compara la actitud del médico con la de los niños que atienden a sus muñecos: “y luego, cuando ya saben cómo se les puede hacer gritar o chocar, los abandonan en un rincón” (172); también el médico va a abandonarla a ella, al final del relato. La vida de vigilia se refleja en los sueños. Estos aparecen en *El Mal* y en *Los sueños de Leopoldina*, donde no repiten la realidad sino que la crean. Los retratos son otro procedimiento especular, que se combina con la anticipación de futuro en *El goce y la penitencia* pues, al pintar al hijo de su amante, el pintor no reproduce sus facciones, sino las del hijo de ambos, aún no nacido.

La puesta en abismo no supone repeticiones exactas. A menudo éstas son parciales, como cuando se reconstruye una historia por las murmuraciones. Permiten introducir distintas visiones acerca de los hechos o reflejarlos de manera fragmentaria. Se repite la intriga, pero también cualquier otro elemento. Hemos visto personajes que son reflejos de otros. Además una persona puede reflejarse en un animal y viceversa como ocurre en el cuento que habla del caballo *Azabache* y de su dueña (133-136). También un ser muerto puede ser reflejo del que fue en vida, como el perro embalsamado *Mimoso* (65-70). Otra cosa que sobrevive tras la muerte es la voz de los torturados en *El verdugo*, el pueblo puede escuchar esta voz encerrada en una cajita y también el reflejo de la voz de alguien viviente, el Emperador, que muere al escuchar “su propio grito” (131). Muy curioso es el “abismo” producido con *Los objetos* en el cuento con ese título, donde suponen el reflejo deformado de una vida anterior, que convierte esta vida en un infierno. Estos motivos reiterados son tan importantes que constituyen la base de la trama de gran parte de estas narraciones.

La reflexividad se percibe en otros aspectos. Las técnicas narrativas intratextuales resultan muy interesantes. Ocampo produce un efecto de perspectivismo, propio de la literatura moderna, cuando presenta discursos paralelos que reflejan dos puntos de vista sobre los mismos acontecimientos. Así, en *El médico y la paciente* (169), el relato se hace reversible: primero parece que es la paciente la tiranizada, después el relato del médico muestra que se siente acosado por la joven y que se libra de ella (que intenta suicidarse) retrasando su auxilio.

También resulta especular la iteración de elementos. Existe un efecto estilístico por el que los objetos que contienen brillos o reflejos, o la misma luz, se utilizan como metáfora unos de otros en un recorrido circular: “brillaban vidrios azules como zafiros y rojos como rubíes” (44), “nuestros zapatos lustrosos como espejos” (109), “como frente al espejo se alisó el pelo y se acomodó las medias” (182), “los ojos le brillaban como piedras preciosas” (190), “Qué fría estás... como de mármol” (193), “La luz de la luna es como la luz de la conciencia” (84). Otras figuras frecuentes, como el paralelismo y la enumeración, remiten a la cualidad repetitiva del espejo, por ejemplo: “sueños de espinas, sueños de piedras, sueños de ramas, sueños de plumitas” (151).

Por último, la especularidad no se limita a cada relato, también hay una intratextualidad a lo largo de toda la obra de un autor con elementos que se repiten; eso sucede para esta

escritora. Mancini (2004: 238), indica que los cuentos de Ocampo se repiten unos a otros “pliegue sobre pliegue”. En *La furia* hay, por ejemplo, tres cuentos con el motivo narrativo del niño que mata a adultos para cumplir los deseos de otro adulto (*El vástago*, *La boda*, *La oración*) En cuanto a la reiteración de temas, un ejemplo es el tema de los espejos que aparece en muchas obras.

6. Autoreflexividad

Se entiende como autoreflexividad la reflexión metaliteraria, sea sobre un texto concreto, por ejemplo mostrando determinada técnica, sea sobre la escritura en general.

Las más abundantes son las alusiones al acto de escribir, por ejemplo: “Le escribo en el cuadernito de deberes porque el papel de carta que conseguí del Pituco no tiene líneas y la letra se me va para todos los lados” (59).

En *La continuación*, se plantean problemas literarios: “cómo había que escribir” (30) etc.; además se produce una confusión de límites entre ficción y realidad y el narrador llega a pensar en suicidarse como hace el protagonista de su relato.

La obra que da nombre a la colección de cuentos, *La furia*, es de las más autorreflexivas. Comienza cargada de expresiones metaliterarias: “diálogo”, “énfasis”, “significado”, “alejandrino”, “métrica” (114). El narrador representa la actitud del escritor: “Para no volverme loco saqué la libreta de apuntes que llevo en el bolsillo, y mientras el niño jugaba de un modo inverosímil con los flecos de la colcha, con la alfombra, con la silla, escribí todo lo que me había sucedido desde que conocí a Winifred” (113). En esta obra se refleja también un narratario, Octavio, para el que el narrador escribe. La obra siguiente, *Carta perdida en un rincón* (125-128) se construye en función del narratario, agresor y agredido, “imbécil que te intercalas entre las líneas del libro que leo” (123). Este narratario es creado por el narrador como un personaje, pues es un ser “que te adorna con su envidia y te embellece con su odio” (127) y se reflejan entre sí pues la muerte del uno conlleva la desaparición del otro (128).

En muchos relatos aparecen narradores y narratarios y a menudo queda en manos de estos últimos completar el sentido, pues la producción del texto se refleja deformada por el carácter monstruoso de los narradores, presentados con esa falta de juicio moral ya aludida, y con distancia para que no se confundan con el autor. A veces son delincuentes (77, 113, 193), otras, son niños que comprenden a medias aquello de lo que hablan, al estilo de *What Maisie Knew* de Henry James, como la que relata la muerte de una señora aprisionada por *El vestido de terciopelo* con la mulatilla “qué risa” (143-147) o el de *La casa de los relojes*, que escribe a su maestra, la cual probablemente comprenderá que el niño ha presenciado un asesinato. Los narradores de *La boda* o de *Voz en el teléfono* son a la vez niños y asesinos. También pueden ser la víctima. El caso más llamativo es el de un perro, atraído hacia esa función por un sueño de Leopoldina “y a mí, su perro pila llamado Changuito, que escribió esta historia en el penúltimo sueño de su patrona” (155).

La diversidad de los narradores se relaciona con la capacidad de multiplicar puntos de vista incompletos sobre las cosas. Aunque puede haber una autotextualidad a nivel narrativo, por ejemplo narradora y autora comparten el horror por *Los objetos*.

Otros juegos reflexivos aparecen en el *Informe del Cielo y del Infierno* donde una cosa es imagen de otra cosa “en una suerte de muestrario” (225). De manera simbólica alude a las capacidades miméticas que el arte icónico comparte con la literatura y a la credibilidad del universo imaginario: “Si te enseñan el sol la luna o las estrellas, los verás en una esfera de

crystal pintada, y creerás que esa esfera de cristal es el mundo; si el mar o las montañas (...)” (225-226). Por último, *La creación. Cuento autobiográfico* trata de la creación musical pero refleja indirectamente la literaria. Una de las características que destaca es la repetición del sonido: “resonaban, como dentro de una gruta que se multiplicara y que se dividiera para siempre” (201). Además da claves para comprender sus cuentos, por ejemplo: “Tal vez (...) la obra más importante de la vida se produce en horas de inconsciencia (...)” (203).

Una de las reflexiones que se despliegan acerca de la literatura trata precisamente de ver la obra como un reflejo. Los realistas consideran la novela una “mimesis”, un espejo al lado del camino. Pero en estos cuentos no se trata de un reflejo tranquilizador de la realidad, por más que se exhiba el mundo cotidiano, sino más bien del reflejo que sugiere otras realidades inquietantes.

7. Conclusiones

El espejo duplica los reflejos, ya sea el de los seres humanos, ya sea el de la luz y de las cosas. El espejo devuelve la imagen reflejada pero también la modifica. Hay un desdoblamiento de la identidad del sujeto que se refleja en otros seres animados o inanimados, pero la identidad nunca es exacta, existe un punto de diferencia, una inflexión. En muchos casos, el personaje que pasa a identificarse con el otro, pasa a ser “otro”, distinto de sí mismo y también de aquel en que intenta encarnarse. De la identidad se pasa a la alteridad y a la multiplicidad, lo que supone una deconstrucción del sujeto y también del mundo. Los personajes se mueven en un mundo de inquietante extrañeza. El relato se presenta como un espejo pero no es el espejo de la novela realista, es más bien un espejo deformante como aquellos de que habla Valle-Inclán.

La deformación de la realidad procede del punto de vista parcial pues la narración está focalizada en un personaje, sea o no el narrador. Estos personajes que focalizan el relato tienen en general una visión incompleta de la realidad, sea por ignorancia, sea por carencia de sentido moral. La visión fragmentaria del narrador ha de ser completada por la reflexión del narratorio y el relato es reflejado por las dos miradas en un recorrido circular. La obra resulta un reflejo más o menos deformado o deformante de seres más o menos comunes y de acontecimientos más o menos cotidianos. No se trata de un reflejo tranquilizador, por más que se exhiba el mundo cotidiano sino más bien de un reflejo de realidades o de universos paralelos, atraídos tal vez por el sueño o la alucinación, que desconcierta y nos revela otra cara de algo que parecía conocido y asimilado.

OBRAS CITADAS

- BORGES, Jorge Luis, Adolfo BIOY CASARES, Silvina OCAMPO (1940): *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial sudamericana.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la « mise en abyme »*, Paris, Seuil
- FERNANDEZ, Teodosio: « Del lado del misterio. Los relatos de Silvina Ocampo », *Anales de literatura española, serie monográfica 6 (Narradoras hispanoamericanas)*, Alicante, nº 16, 2003, 5-38
- GARCÍA, Mariano (2009): “Laberintos y metamorfosis estéticas en tensión en Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo”, *Amaltea*, Argentina, vol. I, , 77-88.

- LAGMANOVICH, David, “Un relato de Silvina Ocampo”, *Especulo*, Madrid UCM, n° 29, 2005, www.ucm.es/info/especulo/numero29/silvina.html, 2005
- LARRIEU, Gérald: “Las travesuras peligrosas. Por una lectura de *Las vestiduras peligrosas* de Silvina Ocampo”, *Lectures du genre 1, premières approches*, Tours/Toulouse, 2007, 103-113, www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_1/La_Une.html, 2007
- LOZANO, Manuel: “El enigma Silvina Ocampo: la paradoja y lo sublime”, www.elidigoras.com/eon/2002/tierra08mlz08.htm, 2002
- MANCINI, Adriana (2003): *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Buenos Aires, Norma.
- OCAMPO, Silvina (1982): (1º ed. 1948) *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza.
- *Cornelia en el espejo* (1988): Barcelona, Tusquets, Barcelona.
- *Narrativa completa* (2001): Buenos Aires, Emece.
- *Poesía completa* (2003): Buenos Aires, Emece.
- *Antología esencial*, (ed. E. Cozarinsky) (2003): Buenos Aires Emece.
- PANESI, Jorge, “El tiempo de los espejos. Silvina Ocampo”, *Orbis Tertius*, Buenos Aires, IX (10), 2004, 1-6.
- PEZZONI, Enrique (1970): “Silvina Ocampo”, *Enciclopedia de la literatura argentina* (Orgambide & Yahni comp.), Buenos Aires, Sudamericana, 473-476
- (1982): “Silvina Ocampo, la nostalgia del orden”, prólogo a Ocampo, 9-23.
- PIZARNIK, Alejandra: “Dominios ilícitos”, *Sur*, Buenos Aires, n° 311, marzo-abr. 1968, 91-95.
- SUAREZ COALLA, Francisca (1994): *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, México, Universidad (UAEM).
- SOLA, Graciela: “Silvina Ocampo, *La furia y otros cuentos*”, *Revista de literatura moderna* Mendoza, n° 2, 1960, 176-177
- ULLA, Noemí (1982): *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Belgrano

© María Dolores Rajoy Feijoo



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C