

## LABERINTOS Y METAMORFOSIS: ESTÉTICAS EN TENSIÓN EN JORGE LUIS BORGES Y SILVINA OCAMPO

MARIANO GARCÍA

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA/CONICET

ardeo2@gmail.com

### RESUMEN

Proponemos aquí una confrontación de dos mitemas que, siguiendo a Foucault, articulan la fabulación occidental, el laberinto y la metamorfosis, para demostrar que la inclinación por uno u otro determina una estética particular. Como ilustración, nos valemos de las obras de Jorge Luis Borges y de Silvina Ocampo, aunque sólo desarrollaremos un análisis exhaustivo de la obra de Ocampo con herramientas estructuralistas y deconstructivas, y elementos de mitocrítica.

### PALABRAS CLAVE

Laberinto, metamorfosis, Silvina Ocampo

### **Labyrinths and Metamorphoses: Esthetics in Tension in Jorge Luis Borges and Silvina Ocampo**

### ABSTRACT

We propose in this study the confrontation of two mythemes that, following Foucault, articulate Occidental fabulation: the labyrinth and the metamorphosis, in order to demonstrate that the inclination for one or the other determines a particular esthetic. For doing so, we will take Jorge Luis Borges' and Silvina Ocampo's works, though we will only carry out an exhaustive analysis of Ocampo's work with structuralist and deconstructive tools, as well as some mythocritic elements.

### KEYWORDS

Labyrinth, metamorphosis, Silvina Ocampo

## 1. OPOSICIÓN Y CONVERGENCIA ENTRE LABERINTO Y METAMORFOSIS

La noción de laberinto en la literatura proyecta su fascinación por el simple hecho de que los textos literarios son en cierta medida un laberinto: laberinto de palabras y de significaciones en las que se nos desafía a encontrar un centro y, por ese camino casi siempre tortuoso, acceder a una instancia superior, a una suerte de iniciación, si es verdad que, como suele afirmarse, el laberinto era una prueba para discriminar a los iniciados de los no iniciados, a todos aquellos que merecieran o no el premio o tesoro que esperaba en su centro. De ahí la insistencia y fascinación de Borges con esta figura, que más allá de la literatura se remonta al mito, ya que es probable que Borges haya visto en él una de las parábolas más certeras de las laberínticas construcciones verbales que constituyen los textos narrativos.

Hablar de Borges y el laberinto es un lugar común que la crítica ha repetido hasta la saciedad, y que se confirma a partir de la primera antología de sus cuentos traducida al inglés en 1962 bajo el título *Labyrinths*, así como en las diversas muestras o exposiciones dedicadas a su obra, organizadas invariablemente como laberinto. La obstinada recurrencia a la figura del laberinto en su obra, tanto como la consecuente interpretación de esta por parte de la crítica, vuelve difícil el abordaje del tema sin caer en meras paráfrasis o en repeticiones a esta altura insustanciales. Por eso el objetivo de este trabajo no consistirá en ahondar un campo hartamente trabajado como lo es el del tópico del laberinto en la obra de Borges, sino más bien tomar este tópico como punto de referencia, y acaso de oposición, frente a la obra de Silvina Ocampo. Se intentará demostrar cómo la obra de Ocampo se configura escapando a la progresiva canonización del laberinto que opera Borges para su propia obra, a través de una elección que le permite definir su estilo personal evitando el peligroso contagio de lo laberíntico: la forma fluida de la metamorfosis. Si bien existen alusiones a lo laberíntico en Silvina Ocampo, estas

nunca se ofrecen en alusión al imaginario mítico grecolatino, detalle que pauta de entrada una diferencia con la actitud de su amigo Borges, cuyos laberintos tienen un origen clásico subrayado por él mismo, condensados de manera ejemplar en “La casa de Asterión” con su epígrafe de Apolodoro.

El laberinto responde en primera instancia a una creación humana deliberada; en tal sentido es cultural, si bien refleja la situación de “estar perdido” que puede darse en cualquier contexto natural. En realidad la noción de laberinto es irreductible a la oposición cultura/naturaleza ya que uno puede perderse tanto en el bosque y en la montaña como en las grandes ciudades. Más allá de lo humano o lo natural, el elemento invariante de este mitema lo constituye el microrrelato de trasladarse de un punto X a un punto Y, traslado que implica una desorientación momentánea o definitiva. Cuando la literatura representa la vida con la imagen de un viaje o un trayecto, también se la puede concebir por extensión como laberinto, ya que los viajes sin percances no vale la pena contarlos. Así, nuevamente, volvemos a encontrar irresistible la resonancia de esta imagen, que nos recuerda que la existencia, más aun que la literatura, abunda en caminos sin salida, senderos desconocidos que pueden llevarnos al peligro o al bienestar y, sobre todo, que no conocemos con certeza el término de nuestro recorrido ni lo que nos espera al final.

En el plano simbólico, el laberinto responde como dijimos a una iniciación, a un descubrimiento personal (Chevalier y Gheerbrant 1988: 620-22). Conquistar su centro equivale a la superación de un problema, habla de nuestra capacidad para resolver disyuntivas y, por consiguiente, afianza nuestra individualidad. Por eso es posible oponer el mitema del laberinto a otro mitema de análoga fuerza simbólica: el de la metamorfosis, ya que en ella la búsqueda apunta a lo contrario: disolver la personalidad, fusionarse con el medio y por ese camino liberarnos de la responsabilidad de la conciencia. Pero como ocurre con el laberinto, la metamorfosis también participa a la vez del orden natural y del orden cultural: sólo desde la conciencia, o sea desde una perspectiva racional, se puede desear la metamorfosis. Esta “contradicción de actuación”<sup>1</sup> (Bennington y Derrida 1991: 69) de la metamorfosis la convierte así, aunque sea por un momento, en una suerte de laberinto: querer ser B siendo A implica que sólo siendo A se puede querer ser B. La metamorfosis y el laberinto se encuentran por un instante en su centro, y no es casual que allí pueda habitar un ser mitad animal mitad hombre<sup>2</sup>.

Para Foucault la fabulación occidental recorre dos grandes espacios míticos: el espacio rígido y cerrado de la búsqueda, el regreso y el tesoro (el laberinto) y el espacio comunicativo, polimorfo, continuo e irreversible de la metamorfosis, o sea, de las afinidades extrañas y los reemplazos simbólicos.

El viejo principio de la continuidad de órdenes que organizaba en el mito el desorden de la metamorfosis y la propagaba en ondas como una savia es reemplazado por una figura discontinua y vertical que oculta poderes de inquietud mucho mayores. Tanto más grandes cuanto que esta distancia jerárquica es a la vez manifestada y negada por una rigurosa simultaneidad. La metamorfosis por lo general sigue el orden, el tiempo; es pasaje (Foucault 1963: 104-5)

Para Foucault, el “procedimiento” del original escritor francés Raymond Roussel es la confluencia privilegiada del tiempo-metamorfosis y el espacio-laberinto, ya que consistía en tomar una frase y crear su doble casi idéntico, salvo por una letra, y a partir de esta

1 Con esta frase Bennington y Derrida se refieren al hecho de criticar algo con las mismas herramientas de lo criticado: “la filosofía se encuentra presa en lo que se denomina una ‘contradicción de actuación’, porque los filósofos escriben a pesar de las acusaciones contra la escritura” (1991: 69).

2 Tampoco es casual que el Minotauro, a diferencia de los centauros, tenga cabeza animal y cuerpo humano, como en las representaciones egipcias, aunque hay versiones en las que se lo representa exactamente al revés. En todo caso, perder la cabeza humana por una animal es una elocuente representación de la renuncia a toda conciencia humana. Respecto de los centauros dice Kirk: “Se ha señalado con frecuencia que la parte de caballo es la inferior y más animalística, mientras que la humana es la superior, que incluye cabeza y corazón, al menos en su forma clásica y más evolucionada” (Kirk 1970: 168 n. 36).

metamorfosis crear sobre el nivel de los significantes ese espacio-laberinto que era el texto mismo y que debía unir la primera frase con la última.

Y la figura del laberinto deviene infinitamente cercana a esas metamorfosis que culminaban en el pasaje de la vida a la muerte y de la conservación de la vida en la muerte. El laberinto termina en un minotauro que es espejo, espejo de la muerte y del nacimiento, lugar profundo e inaccesible de todas las metamorfosis.

Allí las diferencias se *reúnen* y *reencuentran* la identidad; el azar de la muerte y aquel del origen, compartidos en la delgada lámina del espejo, se encuentran colocados en el espacio virtual pero vertiginoso del doble. Sin dudas es este espacio el del Procedimiento, cuando a partir del azar verbal que él desdobra, hace surgir por metamorfosis todo un tesoro de diferencias en las que encuentra la identidad al unirlas con un laberinto de palabras. La soberanía del Procedimiento queda todavía por leer en esos monstruos dobles, en todos esos nacimientos ocultos (*ibid.*: 121).

[...] ¿No es quizás el procedimiento sino una figura singular tomada en un espacio más largo en el que se cruzan el laberinto (la línea al infinito, el otro, la pérdida) y la metamorfosis (el círculo, el regreso a lo mismo, el triunfo de lo idéntico)? Quizás este espacio de mitos sin edad es el de todo lenguaje; lenguaje que avanza al infinito en el laberinto de las cosas, pero al que su esencial y maravillosa pobreza conducen a sí mismo otorgándole su poder de metamorfosis: decir otra cosa con las mismas palabras, dar a las mismas palabras otro sentido (*ibid.*: 124).

Está claro que para Foucault los rasgos que definen al laberinto y a la metamorfosis se tocan en los extremos al concebir al otro en el campo del laberinto y a lo idéntico en el de la metamorfosis. Además, Foucault, que ubica al laberinto en el orden del enigma y a la metamorfosis en el orden de lo teatral (o lo monstruoso, lo que se muestra), encuentra en la obra de Roussel estos órdenes exactamente invertidos: estructura de laberinto para sus obras de teatro y estructura teatral o de exhibición para sus novelas (*ibid.*: 123). Como veremos, estas inversiones no son infrecuentes en la obra de otros escritores, quizás en la medida en que recogen las mutaciones estructurales de los orígenes míticos de estos mitemas, donde las oposiciones apuntan a ofrecer “soluciones intermedias”, según Lévi-Strauss (1958: 248), salvo que ese delicado equilibrio no necesariamente se mantiene tal como cree verlo Foucault en Roussel. La preferencia por cualquiera de estos dos órdenes acaso permita caracterizar la sensibilidad de determinadas obras, que es lo que pretendo demostrar en las líneas que siguen.

## 2. IMAGINARIO Y ESTRUCTURAS MÍTICAS EN LA OBRA DE SILVINA OCAMPO

La literatura argentina, poco proclive a recurrir a los grandes patrones míticos occidentales, comienza a hacerlo de manera tímida pero más sistemática a partir del siglo XX. Sólo entonces podemos encontrar de manera deliberada una apelación a mitos bíblicos, como en Lugones (“La estatua de sal”, “La lluvia de fuego”, en *Las fuerzas extrañas*), o a mitos grecolatinos, como será el caso notable de Jorge Luis Borges. En él precisamente se destaca, como ya adelantamos, la figura del laberinto material (“La casa de Asterión”), el laberinto mental o combinatorio (“El jardín de senderos que se bifurcan”) o ambas categorías a la vez (“La muerte y la brújula”). En Borges los referentes clásicos aparecen como una continuidad, establecen un puente con nuestra cultura actual y se erigen como paradigma de un eterno retorno, tal como lo demuestran las constantes alusiones a Homero, a Virgilio, pero también a sagas orientales y nórdicas. Frente a su poética, que característicamente fusiona una temática mítica local con la universal, encontramos una obra que se desarrolló cerca de la suya aunque con elecciones estéticas muy distintas: me refiero a la obra de Silvina Ocampo, que junto con su marido Bioy Casares constituyó durante décadas la pareja literaria más cercana a Borges en términos de amistad y de intereses literarios compartidos. Sin embargo la búsqueda estética de Ocampo siguió un camino alejado del gran referente que era ya Borges y del de su propio marido. Como señaló César Aira (2001: 398) en su *Diccionario de autores latinoamericanos*, a pesar de estar rodeada de escritores, los textos ocampianos no se parecen a nada ni a nadie,

son autosuficientes y su materia brota constantemente de ellos mismos. En tal sentido participa en cierto modo de características míticas, ya que Ocampo crea un mundo propio con leyes propias, en donde ciertos gérmenes narrativos apenas esbozados en un cuento aparecen luego desarrollados en toda su amplitud en otro y viceversa (“La sibila”, de *La furia* y “Clotilde Ifrán” de *Los días de la noche*, por ejemplo), a la manera de las variaciones míticas; en su mundo asimismo tienen cabida todos los registros de lo sobrenatural muchas veces asociados a actividades ancestrales características de las culturas primitivas que cultivaban mitos: magia, adivinación, profecías, oráculos, transmigraciones; por último, en el nivel de la enunciación, la crítica no dejó de señalar el distintivo uso de la primera o segunda persona, es decir, una tendencia a rechazar la omnisciencia que subraya la subjetividad de las versiones y posibilita por ello una proliferación de significados o su yuxtaposición: el valerse de reflectores y modalizadores<sup>3</sup> de duda e incertidumbre instaura paulatinamente en sus textos una brecha entre lo que se cuenta y lo que verdaderamente ocurre o pudo ocurrir, reforzando de este modo el sistema de variaciones tan característico del mito. También como en Borges, en Ocampo existe una preferencia muy marcada por mostrar una temática fuertemente personal, lo que ayuda a percibir su obra como automítica, y ella tampoco se priva de tomar elementos míticos reconocibles, ya sea para recrearlos (“La furia”; “Isis”) o bien para reducirlos al absurdo y volverlos irreconocibles (“Ulises”).

La importante diferencia con Borges y con la perspectiva mítica en general reside en que Ocampo no da a sus relatos un tratamiento elevado, ni en el tono ni en la diégesis; por el contrario, toda dignidad trágica aparece reducida o es llevada a la irrisión, salvo en los relatos más borgesianos de su obra, contenidos en *Autobiografía de Irene*. En el mundo de Silvina Ocampo abundan elementos carnavalizantes que en principio destruirían la heroicidad mítica grecolatina<sup>4</sup>, como la insistencia en la comida (“La propiedad”, “Las fotografías”, “Los amantes”, “El siniestro del Ecuador”), los rasgos caricaturescos o grotescos y en general lo escatológico y lo “bajo corporal” (“La casa de los relojes”, “La venganza”), la comunicación constante entre lo alto y lo bajo (“Fragmentos del libro invisible”, “Informe del cielo y el infierno”), la risa, las inversiones, el disfraz, la máscara (o su variante paratemática recurrente: la peluca), así como la constante difuminación de límites para cualquier oposición privativa, que en su mundo dejan de serlo.

De todas estas características, y producto de ellas, surge como elemento paradójicamente constante de toda su obra lo mutante, lo metamórfico. La sensibilidad ocampiana es esencialmente una sensibilidad de lo cambiante, de lo que prolifera, de la búsqueda o aceptación de la diferencia. Un buen ejemplo de ello es su tendencia a reescribir las mismas historias desde distintas formas genéricas (el relato y el poema de “Autobiografía de Irene”, entre otros), o a romper el pacto de recepción incluyendo cuentos para niños modificados (como “El verdugo” o “La liebre dorada”, en *La furia*) o poemas (“Arácnidas”, “La alfombra voladora”, en *Cornelia frente al espejo*) en sus colecciones de relatos (García 2008: 319 n. 4 y Ulla 1983: 89). La primera impresión que produce la obra de Silvina Ocampo es la de un caos de objetos heterogéneos, una obra que, a diferencia del mito, parecería resistirse a ordenar el mundo<sup>5</sup> sino que más bien lo complica. Es en tal sentido que aquí también lo metamórfico

---

<sup>3</sup> “Henry James llamaba ‘reflectores’ a los personajes que no sólo son percibidos sino que también son percipientes. Si los otros personajes son ante todo imágenes reflejadas en una conciencia, el reflector en cambio es esta conciencia misma” (Todorov 1968: 53). “[Los modalizadores (quizás, tal vez)] sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado” (Todorov 1970: 43).

<sup>4</sup> Pero no la textura mítica en general, ya que gracias a las recopilaciones de mitos americanos llevada a cabo por Claude Lévi-Strauss sabemos que en ellos no faltan elementos escatológicos de la más diversa índole.

<sup>5</sup> Recordemos que para Lévi-Strauss, la tendencia del mito a establecer parejas de opuestos en todos los niveles apunta a una discriminación que ayudaría a organizar la realidad, que en principio se presenta al hombre como un caos homogéneo e indiscriminado. Para poder operar sobre ese caos es necesario establecer categorías conceptuales que funcionan por oposición, de manera análoga al lenguaje. “La pensée mythique procède de la prise de conscience de certaines oppositions [...]” (Lévi-Strauss 1958: 248).

comparte un elemento con el laberinto: la desorientación, la duda, el temor ante lo desconocido. En relatos como “El impostor” o “La continuación”, el texto plantea dos series (onírica y real en el primero, textual y metatextual en el segundo) que terminan mordidiéndose la cola o creando una cinta de Möbius (Amícola 2000: 150, en referencia a Cortázar), trazando así un círculo que anula el tiempo y crea un laberinto discursivo donde se erige lo indecible.

En “El impostor” el laberinto es el campo, lleno de promesas de sentido que no se cumplen: no encontramos una respuesta para la locura de Heredia, ni sabemos a ciencia cierta si existe o no su amada María; finalmente el propio narrador, Maidana, aparentemente no existe. En “La continuación” el laberinto ya es puramente discursivo: la narradora (que hasta bien entrado el texto nos escamotea su marca de género —Amícola 2003: 220) toma elementos de su relación con un hombre y una mujer para escribir un relato que termina confundándose con su propia vida: el relato continúa en la vida y la vida en el relato. En “Hombres animales enredaderas” (en *Los días de la noche*) el sobreviviente de un accidente aéreo se encuentra en medio de la jungla, que es para él hasta tal punto un laberinto que por temor a perderse permanece siempre en el mismo árbol cubierto por una enredadera voraz que termina por asimilarlo: el narrador se metamorfosea en enredadera por temor a enfrentar las posibilidades del laberinto vegetal. En éste, uno de sus cuentos más característicos, aparece nítidamente expuesta la oposición entre laberinto y metamorfosis, aunque como siempre en Ocampo, los límites se tocan, se contaminan, ya que el narrador, al convertirse en planta, pasa a tener la misma sustancia de aquello de lo que está hecho el laberinto que lo mantiene atrapado. Ya la ausencia de coordinación de los sustantivos del título favorece como información previa esta impresión de yuxtaposición y ausencia de límites claros.

### 3. ABIERTO *VERSUS* CERRADO

Todas estas características hicieron que la obra de Silvina Ocampo fuera mal leída y mal recibida por sus contemporáneos, a pesar de que su actividad como escritora cubre cinco décadas: su primer libro, *Viaje olvidado*, es de 1937, y el último, *Cornelia frente al espejo*, de 1988 (Mancini 2003: 17 ss.). Para volver a la oposición del principio, sus laberintos son naturales, carecen de centro, y parecen ideados para perderse definitivamente en ellos. Borges, que sin condescender a lo comercial logró imponer con una fuerza inaudita su complicada literatura, tiene una afinidad deliberada por los laberintos humanos (su sensibilidad es eminentemente cultural, no natural) y una definitiva aversión por las metamorfosis. Más allá de su *Libro de los seres imaginarios*, que es una recopilación de monstruos de distintas tradiciones pero no un producto de su propia imaginación, las narraciones en Borges pueden dar cabida a la especulación o a la duda pero, como un laberinto construido, cifran uno o más sentidos en un centro reconocible: más o menos dilatadas, sus promesas de sentido se cumplen. Incluso cuando la intención es contar dos historias en una, como en “El sur”, sin que una posibilidad anule la otra, él mismo se encarga de hacernos entender que ésa era la intención manifiesta, tal como lo razona en “El falso problema de Ugolino” (*Nueve ensayos dantescos*). Sin embargo, puede acudir a un laberinto que se insinúa implícitamente en la literatura argentina decimonónica (la inmensidad del campo) y que él opone explícitamente a un laberinto humano en “Los dos reyes y los dos laberintos”, pero con la intención de demostrar que el verdadero y más pavoroso laberinto es el desierto, algo tan indeseable como ser el Minotauro (“La casa de Asterión”). En resumidas cuentas, podemos identificar una tendencia a los laberintos cerrados (humanos) en Borges y a los laberintos abiertos (naturales) en Ocampo como reflejo de sus inclinaciones personales y la propia manera de construir sus discursos.<sup>6</sup> Como lectores, nos dice Frank Kermode, preferimos la plenitud a la decepción, lo

<sup>6</sup> La novela policial escrita con su marido Bioy Casares, *Los que aman, odian* (1946) transcurre en el solitario hotel de Bosque de Mar, un retiro playero que fuera de temporada se cubre hasta la mitad de arena creando un efecto conjunto de desierto y claustrofobia que exaspera a los personajes.

cerrado a lo abierto. “Puede ser que esta preferencia surja de nuestra experiencia con el aprendizaje de la lengua; una lengua que careciera de sintaxis y que careciera de redundancia sería prácticamente imposible de aprender. Dependemos de lo que está bien formado” (Kermode en García 2008: 313), algo que ayuda a explicarnos entonces el interés generado por la literatura borgesiana, interés del que Silvina Ocampo, al menos en vida, no llegó a disfrutar para su propia obra (“A veces me gustaría que un perro me lea y mueva la cola”, declaró en una entrevista —Beccaccece 1987).

Como en el caso de su amigo Wilcock, de Virgilio Piñera o de Felisberto Hernández, los textos ocampianos

son fantasías de delicias producidas allí donde se pierde la unidad, la integración orgánica de las propias partes, la autonomía, la propia capacidad de ponerse a distancia del mundo, o la lucidez, la capacidad de darse una perspectiva estabilizada sobre él. Los personajes que recorren esos escritos “disfrutan de sí mismos” en el instante y el lugar en que se aprehenden como sumas incompletas de partes dispersadas, como películas o pieles expuestas a corrientes de influencia, como acumulaciones que se disgregan, como tensiones que se distienden, subjetividades que se libran a una radical pasividad y encuentran, así, su satisfacción en placeres “bajos” (Laddaga 2000: 16).

Experiencia vital muy distinta a la que plantea Laddaga para Alejo Carpentier, Octavio Paz, Cortázar y a la que yo agregaría a Borges: “una experiencia de placer en la homogeneidad, la autonomía, la plenitud y la potencia”, y su correlato: nada es más repulsivo en sí mismo que lo que la impide, la falta de fuerza y de presencia a sí, la laxitud, la susceptibilidad a la influencia (Laddaga 2000: 19).

De hecho, la obra teatral en verso que Ocampo escribió en colaboración con Wilcock, *Los traidores* (1956), pone en escena un breve momento histórico por donde se cuele el desconcierto y la desorientación: el lapso que medió entre el gobierno de Séptimo Severo y su hijo Marco Aurelio Antonio Basiano, el temible “Caracalla”, que habría mandado envenenar a su padre para asumir el poder. La obra se centra en el momento de la transición; el tiempo parece detenido y nadie (salvo “los traidores”) sabe con certeza si Séptimo Severo está vivo o muerto. La traición, que implica la impostura, contamina la atmósfera con falsas apariencias, aspecto que insiste una y otra vez en las elecciones temáticas ocampianas y amenaza con crear un círculo vicioso incesante: “no existe en este mundo/ un amigo más noble que un hermano/ y el que sea capaz de traicionar/ a su hermano, será del mismo modo/ traicionado por todos” (Ocampo y Wilcock 1956: 22) sentencia la voz de Séptimo Severo. El palacio en el que confluyen los personajes aparece transformado en un lugar de incertidumbre, donde todos se pierden en sus propias especulaciones, y donde las versiones de lo ocurrido se van deformando al pasar de boca en boca. La propia Julia Domna, futura viuda del emperador, siente el extrañamiento de ser madre: “¿Por qué son míos estos hijos tuyos?/ ¡Quise ya tantas veces ignorarlos!/ [...] Y menos que un relámpago tal vez/ duró el acto que me llevó/ dentro del laberinto/ de la maternidad” (*ibid.*: 25). También es significativo que la única indicación del paratexto al comienzo de la obra sugiera que “todos los personajes deberían llevar máscaras, algo que les cambie la expresión de la cara” (*ibid.*: 5).

Aunque Ocampo no tiene una particular preferencia por el laberinto como construcción concreta o humana (podemos pensar que esos laberintos ya estaban suficientemente monopolizados por Borges como para que ella quisiera utilizarlos), sí se detecta una construcción laberíntica de los relatos en un hecho que se comprueba una vez dejado de lado el desconcierto inicial que éstos producen. En su famosa “Tesis sobre el cuento”, Piglia postulaba para el cuento clásico una historia 1 que oculta una historia 2, surgiendo esta última como sorpresa o remate. Se plantean así dos historias, una manifiesta y otra secreta, que observan dos sistemas distintos de causalidad. El cuento moderno, en cambio, trabaja con la tensión de ambas historias sin resolverla.

Para Borges la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma. La historia visible [...] sería contada por Borges según los estereotipos (levemente parodiados) de una tradición o de un género. [La historia “oculta”] sería una historia construida con la

duplicidad y la condensación de la vida de un hombre en una escena o acto único que define su destino (Piglia 1999: 98).

Ahora bien, en Silvina Ocampo encontramos otra vuelta de tuerca: las dos series planteadas no solamente quedan irresueltas, sino que no coinciden en ningún momento: son puestas en paralelo para destacar su asimetría, o bien para crear falsas semejanzas, reflejos engañosos: en suma, una estructura laberíntica en la que el desconcierto recae más a menudo en el lector que en los personajes. Por otra parte, no hay intenciones en ella de “ocultar” una u otra serie: ambas aparecen en el mismo plano de significación sin que se pueda asignar prioridad a uno u otro; en tal sentido se puede afirmar que Ocampo deconstruye en sentido derrideano las jerarquías violentas de una serie sobre otra y las deja como “significados flotantes” en un plano donde es imposible la elección.

En su cuento “La furia”, un estudiante traba relación con una misteriosa niñera filipina a cargo de un niño insoportable. Durante los encuentros, Winifred le cuenta de su amistad infantil con Lavinia, a la que sometía a espantosas orjalías de sadismo y a la que termina matando en un presunto accidente. Cuando Winifred accede a ir con el estudiante a un hotel de citas, éste debe salir de la habitación a buscar al niño y cuando vuelve con él, Winifred ha desaparecido. Para evitar que el niño siga tocando un tambor de juguete enloquecedor, el estudiante termina por asesinarlo. La distribución de las dos series es errática y por momentos cada una amenaza con posicionarse encima de la otra, pero el cuento no da indicios suficientes para motivar el asesinato del niño por parte del protagonista narrador ni, inversamente, para que Winifred narre sus estafalarios recuerdos; es decir, ninguna serie motiva a la otra: la tensión no surge de la confrontación entre ambas series porque éstas prácticamente no se tocan. Este cuento, por otra parte, remite al imaginario mítico por su título, que alude a un comentario del estudiante acerca de Winifred: “Sus ojos brillaban, ahora me doy cuenta, como los de las hienas. Me recordaba a una de las Furias” (Ocampo CCI: 230). Como cualquiera de las tres furias romanas o erinias griegas, Winifred se complace torturando a su víctima de mil maneras, y resulta bastante irónico que una mujer capaz de hacer eso de niña cumpla más tarde con un trabajo de niñera. También como en el caso de las furias, Silvina Ocampo solo obedece a sus propias leyes, un mundo de normas paradójicas en el que legalidad e ilegalidad, como señaló Enrique Pezzoni en un estudio pionero (1982), se invierten y se contaminan constantemente.

#### 4. “ISIS”

El cuento “Isis”, que pertenece a la colección de 1961, *Las invitadas*, propone la transformación primero desde el lenguaje a través del nombre propio, lo que determinará la transformación “real” subsiguiente. Si bien el referente nominal “Isis” se asocia culturalmente de inmediato con la diosa egipcia a su vez fuertemente vinculada a las metamorfosis, en este caso, como es característico en Ocampo, el nombre de la protagonista no exhibe esa herencia cultural<sup>7</sup> sino que es producto de la banal transformación por deformación de su nombre original: “Su nombre era Elisa, pero le decían Lisi; algunos quitándole la l y agregándole una s le dijeron Isis” (CCI: 364). La motivación mimética más fuerte, aquella del nombre propio, aparece aquí negada por la elisión de la l y el agregado de la s final: esa s suplementaria y serpeante será pues el signo móvil de la metamorfosis que trata el cuento<sup>8</sup>. Isis, según la

<sup>7</sup> Desde el papel protagónico que asume la diosa al final de *El asno de oro* hasta su fuerte presencia en la obra de Gérard de Nerval, que le dedica el texto *Isis, souvenirs de Pompéi*, la presencia literaria de la diosa egipcia originalmente llamada Sit o Isit es constante (Brunel 1974). Es característico de Silvina Ocampo jugar con un referente cultural muy connotado para negar o rechazar dicha connotación.

<sup>8</sup> “Lo que denominamos ‘nombre propio’ es, pues, siempre impropio, y el acto de nombramiento que se desearía como origen y prototipo del lenguaje supone la escritura en el sentido amplio que le da Derrida. El acto de nombrar violenta la presunta unidad que se supone que debe respetar, da existencia y la retira al mismo tiempo

narradora que vive en el mismo edificio, es considerada por muchos una “idiota”, o sea un personaje marginal, no integrado al común de la gente ni por sus actitudes (“estaba siempre sentada en la ventana, mirando”, 364) ni a través del lenguaje (“sonreía cuando la gente hablaba pero nunca pronunciaba sino el final de algunas palabras, inmediatamente después de oírlas, a pesar de ella”, 364), una criatura *en el umbral*, tal como define Bajtín a los seres apartados de la sociedad según el paradigma del “hombre del subsuelo” dostoiévskiano. En Ocampo encontraremos muchos personajes con estas características, en general niños o ancianos todavía o ya apartados del orden convencional, lo que les permite directa o indirectamente asumir una mirada crítica sobre su entorno. Precisamente en cuanto a la mirada de Isis, ésta parece absorta en un más allá que resulta ser uno de los animales del jardín zoológico que hay frente a su ventana: lo distante de la mirada perdida de Isis se detiene en el mundo de la naturaleza, pero este mundo a su vez aparece contaminado por lo humano y por eso es contradictorio: los animales son la mejor representación de la naturaleza, pero aquí están enjaulados y en un marco que los somete al hombre; la naturaleza es lo distante pero aquí se encuentra con solo cruzar la calle. Sin embargo la comunicación que establece Isis con el animal innominado que la obsesiona no sólo pasa por la mirada: “ahora sospecho que no necesitaba mirarlo para verlo” (364) sino aparentemente por un movimiento instintivo que adelanta el desenlace: Isis ya participa de una comunicación que a diferencia de lo humano no se apoya sólo en la mirada o el lenguaje, como se ve cuando rechaza el largavistas o el caleidoscopio que le regalan. En la descripción de la inmovilidad de la protagonista se plantean diversas asociaciones: el impulso entrópico hacia la inmovilidad de lo inorgánico, el hieratismo de ciertos animales como la vaca, que representaba tradicionalmente a la diosa egipcia, y una posible referencia intertextual: la caracterización que hace Stevenson en “Olalla” de la madre de la protagonista (los grandes ojos verdes, las largas sesiones al sol) en un cuento que también plantea una metamorfosis ambigua (la familia de Olalla sufre de una maldición que los condena a convertirse no se sabe si en vampiros, en hombres lobo o en felinos) y que incluye a un débil mental, el lascivo y cruel hermano de Olalla.

Tras la presentación iterativa del caso llega la acción singulativa: Isis es llevada a pasear por su favorita, la sirvienta Rómula (nombre que trae a cuento a la loba<sup>9</sup>) o por amigas de la familia entre las que se cuenta la narradora.

El treinta y uno de enero de mil novecientos sesenta me pidieron que la sacara a pasear. Era la primera vez que me la confiaban a mí sola, pues la madre la trataba como a una niñita de un año. Pensaba llevarla al río, porque hacía calor, pero en la esquina, frente a los portones del Zoológico, se prendió de mi falda y con el mentón me señaló la entrada del Jardín Zoológico. Entramos. No podía oponerme a sus gustos siendo Isis una niña tan buena; además, hacía tanto tiempo que no manifestaba su voluntad con ademán alguno, que ese gesto fue una orden. Primeramente nos sentamos en un banco frente a las calesitas, luego recorrimos los senderos del Jardín Zoológico. Se detuvo a mirar un animal que no parecía real sino dibujado en la arena. Sus enormes ojos nos reflejaban. Desde ese ángulo del jardín, donde nos detuvimos, advertí que se divisaba la ventana donde se asomaba Isis diariamente. Comprendí que ése era el animal que ella había contemplado y que la había contemplado.

—Dame la mano —dije a Isis. Y me dio una mano que fue cubriéndose paulatinamente de pelos y de pezuñas. La solté con horror. No quise verla mientras se transformaba. Cuando me volvía para mirarla vi un montón de ropa que estaba ya en el suelo. La busqué. La esperé. La perdí (Ocampo *CCI*: 365).

---

[...], el nombre propio borra el propio que anuncia [...], el nombre propio despoja, desapropia, expropia [...]" (Bennington/Derrida 1991: 124).

<sup>9</sup> En *Ab urbe condita* Tito Livio desmitifica el mito fundacional de Roma sugiriendo que la loba que habría amamantado a Rómulo y Remo era en realidad una tal Laurencia, de dudosa reputación, apodada “la loba”.



El realema que abre el párrafo del desenlace, poco habitual en Ocampo, subraya el marco temporal humano al que habrá de oponerse la “fuga” al mundo animal de Isis. Ese marco temporal, exclusivo de la conciencia de la narradora, se asocia con el río (el tiempo humano como sucesión frente al tiempo animal como simultaneidad), opción que Isis rechaza con énfasis. En cuanto al animal, referido muy oblicuamente a través de una metáfora pero sin que se lo nombre directamente, su ausencia de nombre propio y de nombre genérico remite a la desapropiación nominal de la misma Isis al comienzo del relato. Así como Isis no termina de aparecer como “real” ante los demás (carece de la realidad de un nombre propio fijo, reconocible, que establezca su identidad) el animal “no parecía real sino dibujado en la arena”, es decir efímero, sin características que permitan establecer una duración, una memoria. Como ocurre a menudo en sus relatos, la metamorfosis parece realizarse como posesión: Isis miraba al animal porque el animal “la había contemplado” primero, llamándola por medios ajenos a la comunicación humana; para decirlo de una manera burda, el relato dramatiza “el llamado de la selva”, aun cuando no es seguro que se trate de un animal salvaje.

La repulsión de la narradora ante la posibilidad de contemplar la transformación justifica las silepsis del texto: no conocemos de qué animal se trata (aunque tiene pezuñas) ni sabemos qué es del animal tras la metamorfosis de Isis. El rechazo de la narradora ante el cambio de Isis determina su pérdida: no aceptar el cambio equivale a perder al que cambia, en parte porque la misma aceptación implicaría ya un cambio, y eso la coloca en el sentimiento de pérdida del laberinto. No obstante, la narradora queda contagiada de la inmovilidad de Isis en un momento crítico, en tanto que Isis-animal es ahora un ser dinámico que se pierde: habiendo vivido en el umbral del lenguaje (“nunca pronunciaba sino el final de algunas palabras”) ha encontrado la liberación definitiva fuera de él, tal como suponemos que el animal, al invadir a Isis, consiguió librarse de su prisión. La metamorfosis es horrorosa para la narradora pero implica la liberación para Isis-animal.

El concepto de “anfibio” es válido para caracterizar el gusto de Ocampo por la homonimia, como en “Arácnidas”. Para Silvina Ocampo hay fallas en el lenguaje, “hay cosas que tienen nombres que de ninguna manera representan lo que están nombrando”. Silvina Ocampo se resiste a la convencionalidad del lenguaje, quizás porque en su universo la palabra tiene poder de transformación, como sucede con la magia. La imaginación de Silvina Ocampo es mimológica en su voluntad por motivar la relación entre significado y significante (Genette 1976). A Ocampo le interesan los “casos” de mimesis: las nervaduras de las hojas que reproducen la forma del árbol, su “autorretrato”, inscribiendo su obra en un mundo barroco de inclusiones y miniaturas en regresión infinita. Las observaciones sobre la naturaleza “se vinculan a las inversiones, las metamorfosis y las miniaturas, pues en un escritor, toda perplejidad ante lo real suele estar acompañada también de un descubrimiento sobre el lenguaje” (Sánchez 1991: 151-2). Esa moral de la lengua se funda en la pasión de Silvina Ocampo por toda simetría. A este orden pertenecen las inversiones: “la inversión es la transformación, perfectamente simétrica, la metamorfosis más elegante y, por lo tanto, la más perturbadora. [...] La metamorfosis misma es la inversión de la metáfora: la transformación comienza cuando la metáfora termina, cuando su poesía se convierte en literal” (Sánchez 1991: 151-2). La metamorfosis es pasar del otro lado, pasar a un espacio nuevo que, como bien lo ilustra “Hombres animales enredaderas”, tiene las características temibles, por desconocidas, de un laberinto.

## 5. LA FORMA Y LO INFORME

Después de una colección de relatos que puede considerarse de transición, *Los días de la noche* (1970), las dos últimas obras publicadas en vida de la autora (*Y así sucesivamente*, 1987, *Cornelia frente al espejo*, 1988) apuntan a un registro más personal que abandona en parte el mundo turbulento de su período más característico, diluyendo la fuerza de la anécdota pero acentuando, en contrapartida, el carácter mudable, abierto e inclasificable de los textos. No deja de llamar la atención en estos dos libros la presencia más relevante de híbridos de cuentos

de hadas (“Jardín de infierno”), poemas narrativos, relatos/poemas etiológicos de fuerte impronta mítica (“Leyenda del aguaribay”, “La begonia china”) o sencillamente impresiones personales estilizadas (“Anotaciones”). El rizomático texto que da título al volumen de 1987 podría sintetizar la ferviente pasión de Ocampo por anular la forma, “la forma que queremos olvidar” (CCII: 206-7). En este curioso texto el narrador habla de “perder lo que labra la identidad” aunque reconoce que “el temor a las formas desconocidas es avasallador” (CCII: 208). Sólo la forma del olvido, si es que acaso la tiene, podría efectuar la transformación: “¿Adónde estás, olvido? ¿Dónde estará tu forma para evadir las mías? ¿Dónde estarás para que nada se parezca a nada?” (CCII: 207).

El laberinto es una forma construida, forma tenaz y deliberada, aun cuando su propósito sea el de perdernos para siempre o para después encontrar el centro o la salida. Podría decirse que el laberinto está hecho para escapar *a través de la forma*. La metamorfosis, en cambio, busca también escapar (de un peligro, de la muerte, del propio yo) pero *a través de lo informe*, anulando la forma. Así, creo, se pueden caracterizar las obras de los dos autores que opuse al principio de este trabajo: sin que la oposición sea necesariamente privativa, hay una inclinación que permite identificar la obra de Borges con el laberinto y la de Ocampo con la metamorfosis. Esta caracterización va más allá de un mero rotulado mitocrítico para encasillar dichas obras, puesto que se proyecta en la imagen de autor y en la apuesta vital que cada uno eligió dar de sí. A Borges no sólo lo desconcertaba “el interés que inspira el mal en un alma noble”, según dijo de Ocampo, sino que la elección estética general de Ocampo le resultaba demasiado hiperbólica y desmesurada para sus parámetros regidos por un decoro maniático y una suerte de ética general de la forma. Por eso su apoyo fue más enfático para el discípulo obediente que fue Bioy Casares. Desde un nivel tan significativo como el de la onomaturgia, que muchas veces permite apreciar la verdadera originalidad de los escritores, se pueden distinguir con claridad las divergencias: los nombres de los personajes en Borges son contenidos, sobrios, remiten debidamente pero sin demasiado ruido a orígenes criollos, vascos, angosajones, etc., en un sereno alarde de control y verosimilitud. Bioy continuó prolijamente con esta herencia, y después de él muchos otros. Silvina Ocampo eligió nombres altisonantes, disparatados, muchas veces su ridiculez anuncia el grotesco, o bien los apellidos, como en los mitos, designan la actividad o la marca sobresaliente de ese personaje, sin ninguna clase de compromiso con el realismo, pero sí con el mundo creado. Florindo Flodiola, Cornelia Catalpina o Amelia Cicuta están muy lejos, si no en las antípodas, de Juan Dahlmann o Benjamín Otálora, con sus destinos trágicos dignificados por el nombre.

En conclusión, espero haber demostrado que, en su diversidad aparentemente caótica, la obra de Silvina Ocampo señala una marcada preferencia por la metamorfosis que, por su esencial mutabilidad, tiene puntos de contacto con el laberinto o, más exactamente, con lo laberíntico; en cualquier caso, en Ocampo el laberinto se plantea como espacio natural y abierto, mientras que para Borges esa apertura puede ser aludida pero no preferida, pues sus inclinaciones estaban del lado de la forma cerrada, aunque llena de posibilidades, del laberinto como construcción humana, dentro del orden de lo cultural. Esta divergencia plantea una tensión de estéticas que ayuda a definir el carácter respectivo de ambas obras, tan diferentes a pesar de la cercanía entre sus autores. Lo animal y lo vegetal, lo inhumano o lo infrahumano, son aspectos a los que se inclina con curiosidad la obra ocampiana, junto con su corolario de “lo abierto”, todo lo cual contrasta fuertemente con la apuesta eminentemente humana y cultural (y por extensión, masculinizante) que propone Borges, cuya reutilización de la característica dicotomía cultural argentina de civilización y barbarie es elocuente: en su obra esta oposición ocupa el lugar de una oposición más neutra, del tipo cultura-naturaleza. La propuesta de Borges, sin embargo, fue la que ganó la partida en una época y una sociedad escasamente preparada para recibir de manos de una mujer una obra multiforme que apelaba al desconcierto, a perderse en sus páginas. Sólo a partir de la década de los noventa, lentamente, se irían descubriendo los tesoros de este laberinto hecho de cuentos que se completa hoy con la reedición de sus libros y la publicación de escritos inéditos, que revelan

que esa estética que quedó a la sombra de la de Borges ocultaba elementos adelantados a la sensibilidad y el gusto de su época.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2007). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aira, César (2001). *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé/Ada Korn.
- Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires, Paidós.
- . (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bajtín, Mijail (1965). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1994.
- Balderston, Daniel (1983). “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, en *Revista Iberoamericana* 125: 743-752.
- Beccaccece, Hugo (1987). “Genial, tierna, tímida, imprevista, imaginativa. ‘Y así sucesivamente’. Silvina Ocampo”, en *La Nación*. Buenos Aires; 28-VI-87.
- Bennington, G. y Derrida, J. (1991). *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra; 1994.
- Brunel, Pierre (1974). *Le mythe de la métamorphose*. Paris : Armand Colin.
- . (1995). “La mythocritique au carrefour européen”, en *Revista de filología francesa* 7: 69-81.
- Chevalier, J. Gheerbrant, A. (1988). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Durand, Gilbert (1992). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México: FCE; 2004.
- Foucault, Michel (1963). *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard; 1992.
- García, Mariano (2008). “Pasiones metamórficas. La transformación en algunos relatos inéditos de Silvina Ocampo”, en *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 24.2: 306-322.
- Genette, Gérard (1976). *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris: Seuil.
- Kermode, Frank (1979). *The Genesis of Secrecy. On the interpretation of narrative*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kirk, G. S. (1970). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós; 1985.
- Laddaga, Reinaldo (2000). *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Lévi-Strauss, Claude (1958). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.
- Mancini, Adriana (2003). *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires : Norma.
- Massey, Irving (1976). *The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis*. Berkeley; University of California Press.
- Molloy, Sylvia (1969) “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje”, en *Sur* 320: 15-24.
- Ocampo, Silvina (1999). *Cuentos completos I, II (CCI y CCII)*. Buenos Aires: Emecé.
- . (1991). *Las reglas del secreto. Antología*. Selección, prólogo y notas de Matilde Sánchez.

- . (2006). *Las repeticiones y otros cuentos inéditos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ocampo, Silvina y Wilcock, Juan Rodolfo (1956). *Los traidores*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Pezzoni, Enrique (1982). "Silvina Ocampo: la nostalgia del orden", prólogo a Silvina Ocampo, *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza.
- Piglia, Ricardo (1999). *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- Sánchez, Matilde (1991). "Selección, prólogo y notas", en Silvina Ocampo 1991.
- Ulla, Noemí (2000). *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*. 2ª ed aumentada. Buenos Aires: Ediciones del Valle.
- . (1982). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Todorov, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- . (1968). *Poética*. Buenos Aires: Losada; 1975.