

Ese infinito recinto impenetrable Memoria, olvido y auto-imagen en Silvina Ocampo

Cristina I. Fangmann *

RESUMO

O artigo centra-se na auto-imagem na obra da escritora argentina Silvina Ocampo. A partir da perspectiva de gênero e das teorias sobre a autobiografia e sobre a estética gótica, analisam-se em vários textos narrativos e poéticos as diversas estratégias de auto-representação. O jogo oximorônico entre a memória e o olvido, entre a mentira e verdade, etc. exhibe um sujeito permeado pela contradição e a luta da mulher escritora pela sua autoria.

Palavras-chave: Memória; Auto-imagem; Autobiografia; Gênero; Grotesco; Gótico.

1. En todas partes

Desde *Viaje olvidado*, su primer libro, Silvina Ocampo despliega en sus textos sujetos empeñados en el desatinado intento de recuperar fragmentos de sí: esos fragmentos que “vamos dejando en todas partes”(OCAMPO, 1972, p. 7-8). Sujetos muchas veces conscientes de su misión imposible: saben que es un acto ilusorio. Pero esa ilusión nutre toda la obra de esta escritora argentina, que a pesar de haber escrito profusamente durante más de medio siglo, sólo en los últimos años ha sido rescatada del olvido de la crítica. Recién a partir de 1998, a cinco años de su muerte, su obra tan rica volvió a ser publicada. Una obra diversa y dispersa, y sin embargo, circular, envolvente. Compuesta de poemas, cuentos, nouvelles, traducciones, ensayos; aun después de la muerte de su autora, continúa brindando sorpresas y creciendo con la publicación de inéditos. La diversidad formal, la variedad, encuentran su cohesión en esta búsqueda del tiempo perdido. Desde los comienzos hasta los últimos libros publicados en el 2006, principio y final de la obra se unen en ese fructuoso pero nunca logrado designio de recobrar los fragmentos de ese yo astillado. Pues como todo relato autobiográfico, la obra está signada por la paradójica situación de dar cuenta de una vida incompleta, de reconstituir un sujeto que nunca estuvo del todo constituido. Si bien, como afirma Georges Gusdorf (1991), la grafía otorga la posibilidad de una nueva vida al sujeto que emprende la empresa de revisar su trayectoria vital, también es cierto que esa misma empresa lo coloca frente a una serie de nuevos dilemas: ¿Cómo se cuenta? ¿Qué momentos o episodios de su vida elige contar? ¿Qué imagen dará de sí mismo? Si algunos autores muestran en sus escrituras sus firmes respuestas a estos interrogantes, Silvina Ocampo elige el modo de la interrogación. Regocijadamente insatisfecha, vuelve una y otra vez sobre sus obsesiones, buscando, para ellas, las formas adecuadas de su presentación. De esa búsqueda proceden los constantes ensayos, las numerosas combinaciones con que prueba argumentos y géneros, historias y formatos. Siempre indecisa, siempre disconforme, nunca satisfecha con sus propias creaciones, como una Penélope de las

* Professora da Universidade de Buenos Aires.

Letras, Ocampo teje y desteje la madeja de sus recuerdos. Encontramos así, bajo el mismo título, una misma historia relatada en verso y en prosa, lo que no implica indecisión alguna en cuanto a elecciones estéticas, sino que ilustran los permanentes rodeos para encontrar las palabras y los modos posibles para recrear el goce de las experiencias más traumáticas: “Pero las palabras / no habían sido hechas para revelar tanto horror.”(OCAMPO, 2006, p.138)

Un poema de Silvina Ocampo -“Memoria irremisible” (OCAMPO, 1945, p. 26-28)- proporciona los versos que cito en el título. El poema lleva una dedicatoria -“A nadie”-, que reafirma el carácter “irremisible” -o inconfesable- de los recuerdos. Por un lado, pareciera no haber destinatario posible para la intimidad oscura que habita en ese fondo impenetrable; por el otro, el “tú” que igualmente se invoca en el texto ya viene signado por la imposibilidad, por la contrariedad, o mejor, por la ausencia de simetrías en la reciprocidad: “Y tú que no he amado ... / tú que en vano podrías amarme a mí...”. Si no hay posibilidad de comunicación, de remitir o transmitir los recuerdos, menos aún existe la posibilidad de compartir sentimientos, de que el yo y el tú puedan dialogar, encontrarse, amarse.¹ El circuito de la imposibilidad pareciera retro-alimentarse: ¿Cómo compartir lo que no se puede decir? ¿Quién podría detenerse a leer, a escuchar ese “murmullo de imágenes” plagiadas del sueño y adivinas del porvenir? Asediado por el olvido, el yo apela al recuerdo y encuentra, en el punto más lejano pero más mundanamente originario -el propio nacimiento- el lazo entre las preguntas acuciantes y las respuestas deceptivas, que le otorgan la conciencia de la vergüenza y el horror.²

Según dice Georges Bataille, “no es que el horror jamás se confunda con la fascinación; más bien, de no poder inhibirlo, destruirlo, *el horror refuerza la fascinación.*” (BATAILLE, 1992, p. 367). El horror fascina a esta autora que supo abreviar en las aguas turbulentas de la tradición gótica inglesa.³ “Visitaré la sombra del deleit/en los remordimientos más impuros”.(OCAMPO, 1945, p. 51-53.)

La fascinación por el horror se hace más intensa, más literalmente visceral cuando el objeto es el propio yo. Es lo que convoca a la autora ante un público que obrará de confesor y de juez. Como ante un tribunal, ella se postra para confesarse, para ejercer y poner en escena su “acto de contrición”, o en palabras de Judith Butler (2005), “para dar razón de sí”. Lo hace a lo largo de la obra, a través de sus protagonistas -sean niñas o mujeres adultas-, quienes recrean diferentes papeles, se transforman con variados disfraces, se travisten y adquieren profesiones diversas. Pueden ser gitanas, adivinas, niñas malvadas o niños traviesos, mujeres fatales, peluqueras, mucamas, amantes o esposas, madres o tías. También el rol del juez es encarnado por diferentes personas: la madre, la niñera o institutriz, el cura confesor, el marido, etc. Los personajes varían pero hay algo que siempre persiste: la repetición de esos “actos primordiales” que la memoria multiplica, evocándolos una y otra vez, como en oleadas, siempre a destiempo: la conciencia los capta cuando ya han sucedido, o un don de presciencia los anticipa (OCAMPO, 1962).

2. De recuerdos y olvidos

Tal vez por el mismo sentimiento de insatisfacción, de inseguridad o de horror hacia sí misma que asume la protagonista anónima del cuento “La continuación” o la mujer que se inculpa en “Acto de contrición”, Silvina Ocampo no escribió testimonios, ni cultivó una imagen pública como su hermana mayor Victoria, fundadora de la revista *Sur*. Si bien escribió una autobiografía bajo la forma del verso libre, ésta quedó inédita en vida de la autora. Escrito en distintas etapas y durante más de tres décadas, luego de varios cambios de forma, este libro se publicó recién en el año 2006, bajo el título de *Inveniones del recuerdo*. Si las convenciones prescribían que la poesía era el género apropiado para las mujeres, Silvina Ocampo

las obedeció, desplazando esa resistencia propia de las mujeres que escriben autobiografías y luchan por la autoría, a la instancia de la publicación.⁴ Más allá de las razones por las cuales esta autobiografía no llegó a publicarse, ésta nos confirma, en su solicitud a la re-lectura, el carácter autobiográfico del resto de su obra. Pues la lectura retrospectiva nos invita a recolectar los fragmentos dispersos de esas “invenciones del recuerdo”, a leer –como propone Paul de Man– esos “momentos autobiográficos” ficcionalizados, esos momentos de ilusión referencial (DE MAN, 1979, p. 919-930). Asimismo, invita a recuperar las “auto-figuraciones”, o más bien las “des-figuraciones” de un yo que se presenta desde el primer libro de cuentos como un yo “engendrador de oposición”, que seductoramente se ofrece y se sustrae, un yo que no sólo recuerda sino que también olvida y es olvidado (PEZZONI, 1984, p. 13-37). Podría decirse que recuerdo y olvido constituyen los pilares contradictorios sobre los que se construye un tipo de memoria que, de alguna manera, puede calificarse de excesiva. Una memoria que en sus representaciones ficcionales aparece rozada por la obsesión, por la locura; una memoria “sobrenatural”, pues excede los límites humanos, las normales coordenadas del tiempo y del espacio. Una memoria “prenatal”, mágica, con dominante épica unas veces, fantástica otras; una memoria onírica y también, una memoria “ladrona”.⁵

Desde el título de *Viaje olvidado* de 1937, hasta sus libros póstumos, la memoria –en su doble faz de olvido y recuerdo– ocupa así un lugar fundamental en la obra de Silvina Ocampo. Los juegos de opuestos, presentes en títulos de libros y de poemas, se manifiestan en el uso constante de su tropo favorito: el oxímoron. Olvido y recuerdo componen un contrapunto formal, principio constructivo –diría Tinianov (1970)– de cuentos y poemas. Y podría pensarse, casi, que es la fórmula lógica del razonamiento, del modo de pensar y actuar de Ocampo más allá de los retruécanos y de las sutilezas de cualquier juego retórico. Hay una dimensión material, física y personal en las inscripciones del olvido y en las descripciones ficcionalizadas del recuerdo, que están siempre en tensión, que están permanentemente puestas en líneas de fuga hacia otras dimensiones.

Si bien la memoria constituye un elemento esencial de la identidad, tanto individual como colectiva (LE GOFF, 1991, p.181), los personajes de Silvina Ocampo que se dedican a recordar o reclaman situaciones de olvido se detienen siempre en esos momentos o en esas instancias en que la identidad es cuestionada. Más aún, se deleitan en el sentimiento de falibilidad, en la comprobación de la “falla” con respecto a la afirmación de una identidad socialmente aceptable.

3. Criminales paralelos

Si hay un leitmotiv en el registro de los “actos primordiales” en esta anómala autobiografía, es la escena en que la niña de ocho o nueve años, que está a punto de tomar la primera comunión, se convierte en el objeto elegido por el exhibicionismo de uno de los mucamos de la casa. La historia ya había sido relatada, bajo el disfraz narrativo, en el cuento “El pecado mortal” (OCAMPO, 1961, p. 138-142). Lo que en este último caso aparece en forma condensada, en el lapso de un solo día, se fragmenta y dispersa en el texto lírico, lo cual da a entender que no se trató de un acontecimiento ocurrido en un solo día, sino de un trabajo elaborado, minucioso, y por ende, más sádico, de quien perpetrara el crimen. Mientras el cuento fue publicado en vida de la autora en 1961, estas nuevas versiones del episodio quedaron inéditas. Según Montequin, corresponderían a la segunda etapa de escritura del libro, entre 1959 y 1960. Esto demuestra que la autora estaba ensayando los posibles modos de poner sobre el papel una experiencia que ya, sin duda, había sido propia.

Estas diversas modalidades no pasan solamente por la divisoria formal de la prosa y el verso libre,

o por la opción estilística que implica decidir por uno o por otro. También en la enunciación se revela la ambivalencia de la autora para asumir y de algún modo, expiar ese “pecado mortal”. En efecto, mientras en *Inventiones del recuerdo* se enriquece el pacto autobiográfico convencional a través de un desdoblamiento entre la narradora –que en primera persona ordena el relato– y la niña –distanziata por una tercera persona– que protagoniza los hechos,⁶ “El pecado mortal” está narrado en segunda persona gramatical. En otra modalidad de desdoblamiento del sujeto, el yo adulto le habla de tú a la niña que fue. La relación entre ambas es tortuosa e intrincada: “Dios me lo perdone, pues fui en cierto modo tu cómplice y tu esclava” (OCAMPO, 1961, p.138). Relato autobiográfico desplazado, el peso de la culpa parece tan grande que el sujeto no puede decir “yo” y prefiere desviar la asignación a un “tú”, aparentemente lejano en el tiempo –“no tienes la suerte de ser mi contemporánea”– pero tan cercano como para saber todo lo que la niña vio, sintió y experimentó en su más honda intimidad. El tono intimista, casi confidencial se quiebra, por momentos, por la inclusión de otras voces que actúan como coro. Con ironía y aun con sarcasmo, Silvina Ocampo pinta a las señoras de alta alcurnia que van de visita, y a “las mujeres de la casa”, cuyas voces se encargan de expresar diferentes opiniones sobre la decisión de que el sirviente quede a cargo de la niña. Crítica y justificación al mismo tiempo, las voces hablan también de cuáles son los lugares genéricos “apropiados”. Mientras una avala la situación subrayando la bondad del mucamo Chango, “mejor que una niñera”, otra –aparentemente inocente– dice: –“se entretiene con ella”. Finalmente, una “lengua de víbora de las que nunca faltan, dijo: Un hombre es un hombre” (OCAMPO, 1961, p.140). A pesar de esta realidad tan cabal, el texto propone un cruce de géneros. La niña espía a Chango en la “letrina de hombres”, y él, que es mejor que una niñera, cobra sueldo de institutriz. También hurga las sábanas “cuando reemplaza en sus tareas a las mujeres de la casa”. La misma tarde en que todo ocurre, él se ocupa de “prepararle la leche” que debía traer otra mujer.⁷ Cumpliendo tareas de mujer y en ese sentido, desvirilizado, Chango sufre –desde la mirada de la niña– otra clase de metamorfosis: su cara se torna borrosa, casi irreconocible, sus manos se hinchan y se ponen azules, hay moretones en la punta de sus dedos. Expide “un aliento de animal”. Si él se torna un ser con rasgos monstruosos, ella también sufre alteraciones: husmea “como un perro,” y actúa su violencia al arrancarle la peluca a la muñeca.⁸

Mientras los sujetos adoptan matices análogos a los de la novela gótica –las duplicidades, las metamorfosis, el hecho de portar un secreto inconfesable–, los espacios no sólo subrayan esos matices sino que actúan creando suspenso, mostrando las relaciones entre las personas de la casa, midiendo la distancia de las voces que suben o bajan. Silvina Ocampo describe con maestría los espacios góticos: lugares con vida propia, cuya función va más allá de la creación de un marco o entorno en tanto “forman parte de la trama del relato” (Cf. CULLERÉ, 1997). Si bien las casonas son un modelo de este tipo de espacios, en general el sujeto vive ajeno a ellas, incluso, indiferente y protegido; en este cuento, en cambio, la propia casa se torna un lugar inquietante Y si la acción se centra en el último piso, todo el resto de la casa está presente, como contrapunto, como referencias que organizan presencias y voces diferenciadas: señores y sirvientes, mujeres y hombres, niños y adultos. Así, el último piso es el “destinado a la pureza y a la esclavitud: a la infancia y a la servidumbre” (OCAMPO, 1961, p.138). Éste es, a su vez, un espacio melodramático en tanto espacio cerrado en el que la sexualidad cobra un matiz coercitivo (BROOKS, 1988, p. 177-195). Chango se asegura que ese lugar será suyo durante la tarde. Y de ese modo, en el último piso los papeles se invierten: el sirviente pasa a tener dominio y posesión ante la aparición fugaz de la madre y la ausencia de las otras mujeres, que no llegan a subir:

Fugaz, como el sueño de un relámpago, te visitó tu madre y preguntó si hacía falta invitar a alguna niña para jugar contigo. Chango contestó que no convenía, porque entre las dos harían bulla.

Un color violeta pasó por sus mejillas. Tu madre te dio un beso y partió; sonreía, mostrando sus preciosos dientes, feliz por un instante de verte juiciosa, en compañía de Chango. (OCAMPO, 1961, p. 140)

El ascensor, con sus rejas negras, es otra presencia creadora de suspenso, que puede anunciar la llegada de alguien y que permite entrever los movimientos ajenos. Junto con el ascensor se desplaza el punto de vista: desde dentro de él Muñeca, la niña, espía a Chango cuando entra al baño o cuando se masturba apoyado sobre la punta de los muebles. Desde afuera, desde arriba, Chango vigila el ascensor, “que dejaba ver, a través de la armazón de hierro negro, el paso de cables, como serpientes”. El hueco, a su vez, provoca ecos, hace retumbar las voces y los ruidos, lo que torna la atmósfera más extraña. Como si esta descripción no fuera suficientemente ominosa, quien sube y baja esa tarde por el ascensor es la muerte. La muerte domina el entero ámbito de la casa. Chango cuida a Muñeca en días de fiesta o de velorio, pero obviamente en esta ocasión:

Subía por el hueco del ascensor ese apasionado olor a flores, que gasta el aire y las desacredita. La muerte, con sus numerosos aparatos, llenaba los pisos bajos, subía y bajaba por los ascensores, con cruces, cofres, coronas, palmas y atriles. (OCAMPO, 1961, p. 140)

Este espacio sombrío alberga a la niña, que no sólo sufre el acoso real, sino que posee una sensibilidad especial que la lleva a ver y a escuchar más allá de lo que el resto ve y escucha.⁹ De ahí que los objetos y los espacios puedan ser apreciados en su interioridad: si del ascensor se ven los cables –rápidamente convertidos en “serpientes”–, de la “letrina de hombres” se oye el “ruido intestinal de sus cañerías”. El baño de hombres es el “recinto” por cuya “entrada vergonzosa” la niña espía. Así, el espacio cerrado e interior es siempre violado por la/el que espía o vigila. El espacio del “entre” –rejas del ascensor, puerta entreabierta o cerradura– es tanto o más inquietante aún que el cerrado por la situación de borde, de inestabilidad y porque marca la indefinición de un sujeto que, al mismo tiempo, está presente y ausente.¹⁰ A la vez, supone un sujeto mirón, *voyeur*, propio de la literatura gótica en tanto vincula secreto y erotismo. La visión cobra un lugar en el relato. Así como las voces se distorsionan y resuenan en eco a través del hueco del ascensor, subiendo desde “los fondos oscuros del sótano”, la vista se vuelve más precisa al ser enfocada en el espacio intersticial. La narradora –que hablaba en segunda persona– pareciera dejar paso a la hipóstasis de la autora, a una voz externa, que con tono estilizadamente objetivo explica: “El agujero de la cerradura obra como un lente sobre la imagen vista”. (OCAMPO, 1961, p. 141)

Para la niña que accede a la solicitud del mucamo, el hecho de espíarlo en el acto de masturbarse equivale a espíar un crimen. Mirar es peligroso pues la que mira pasa de ser espectadora a comprometerse con la acción erótica que propone el que es mirado. Según Daniel Balderston, “entrever, vislumbrar, espíar son verbos y acciones importantes en los relatos de Ocampo y Wilcock, ya que permiten penetrar o violar el secreto ajeno y luego guardarlo para el propio placer. El mironismo en estos autores se relaciona frecuentemente con la violencia o la violación.” (BALDERSTON, 1983, p. 743-752). También el lector –aún más la lectora, identificada con la niña en su exceso emocional– se convierte en otro *voyeur* (Cf. WOLSTENHOLME, 1993).

Es extraño encontrar en una casa de familia baños diferenciados por género: “letrina de hombres”, pero así está establecido en esta “enorme casa” de Muñeca, donde a pesar de las diferencias marcadas de clase y género en el espacio, las normas se rompen y los límites se borran. Si bien ambos incurren en estos mismos excesos, el mayor peso recae sobre el sujeto femenino, y no como víctima sino como sujeto responsable, pues

como el mismo título del cuento lo propone, el “pecado mortal” es asumido por la niña y no por el hombre. Es ella la que experimenta ese estado de contravención, la que se autodesigna perversa y pecadora, la que se deja llevar por la curiosidad, la que activamente espía para dejarse poseer pasivamente después. El hombre, con su cara borrosa, con su mirada turbia y ladina insinúa lo siniestro, pero pone en evidencia la complicidad de la niña; le hace ver que su curiosidad ha sido descubierta y actúa en consecuencia, como si contara con ella. Son “dos criminales paralelos.” De todas maneras, dado que la historia se focaliza desde el punto de vista de la niña, sólo conocemos lo que siente ella, quien, en su mundo moral sabe que no ha cometido un mal menor sino un “pecado mortal”. Es el sujeto femenino el que carga con la culpa y las consecuencias del acto clandestino. Por esa razón, su drama es el de todos los monstruos: la “pánica soledad” de saberse distinta e incomprendida, y lo peor, el temor a no ser querida.

4. My Monster, Myself

El título del ya citado artículo de Barbara Johnson sintetiza la constante auto-representación que los sujetos femeninos asumen en los textos de Ocampo. En efecto, en consonancia con la tradición gótica, el yo femenino o feminizado va adquiriendo diversas figuraciones monstruosas. Si bien en muchas ocasiones se trata de autorretratos en los que los rasgos físicos adquieren características monstruosas (fealdad, deformidades, arrugas, pelos, animalizaciones, etc.), son los rasgos psíquicos y sobre todo, los comportamientos que implican un desorden moral los que más se destacan. A veces estos se unen en un mismo personaje y entonces se combinan las representaciones grotescas de lo corporal con las góticas. Se cumple así el postulado que Omar Calabrese establece para describir a la “era neobarroca”: Los temas excesivos –como la monstruosidad, la sexualidad, la muerte– se representan en contenedores también excesivos (Cf. CALABRESE, 1987). El análisis de Calabrese se adecua para entender este aspecto de la obra de Silvina Ocampo, pues así como explica el exceso neobarroco como una geometría cultural opuesta a la clásica –representante del orden y la norma–, la obra de Ocampo pone de manifiesto el malestar de la autora con respecto a las normas sociales y al orden establecido de su época. No es casual que el tema del pecado se imponga en su obra como un leitmotiv, como el peso constante de un martillo que cae una y otra vez retumbando en la conciencia de quien escribe.¹¹ Y si bien no hay denuncia directa, ni crítica a las imposiciones que la Iglesia Católica y la moral burguesa establecen para niñas y mujeres adultas, tanto los poemas como los cuentos ponen de manifiesto consecuencias catastróficas que esas imposiciones pueden acarrear. Se lo ha visto ya en el sufrimiento de la pequeña Muñeca; se lo puede ver en el melodramático tono de la “espectadora de sí misma” que declama el “Acto de contrición”¹², y en la *high irony* de “Anámnesis”, poema que recrea el interrogatorio médico. En un nuevo intento de distanciamiento, a través de una parodia de la *talking-cure*, el yo es asumido por el extrañado médico, que basa su diagnóstico en las palabras de la paciente. Contamos así, con una nueva y desopilante versión del autorretrato:

*Mi paciente tiene una idiosincrasia extravagante,
un organismo con memoria, una sensibilidad,
una presciencia infatigables.
Preparada desde la más tierna infancia para el contagio
absorbe gérmenes y contaminaciones
a velocidades incontrolables.
Mejor sería no hablarle de incestos.
Un temor ancestral duerme, más bien, vela, en sus entrañas.
Séquito de materias inalienables
cuyos orígenes oscuros se desconocen*

hacen abortar sus mejores planes.

*El incumplimiento variado
de sucesivos suicidios
(saltos en el abismo, venenos, tajos en las venas, tiros
[en el abdomen]
modifican el esquema
interior de su esqueleto.
(OCAMPO, 1970, p. 99-105)*

Si en este poema es notorio el juego del pasaje súbito entre registros que provoca al lector y propone una distancia frente al sujeto femenino extravagante y enfermo, en el poema “La cara” se revela el esfuerzo de recomponer los sucesivos retratos desde la infancia hasta la vejez. Una especie de autobiografía basada en las imágenes que le devuelven primero, los recuerdos de reflejos de sí misma en distintas superficies y en los espejos, y luego, las fotografías. El poema forma parte del libro que produjeron las fotógrafas Sara Facio y Alicia D’Amico conjugando fotos y autorretratos de varios escritores. Silvina Ocampo, que generalmente escapaba de las fotografías, accedió a participar del proyecto. El *composé* resultante pone de manifiesto el contraste entre imagen y texto: mientras en la foto -ya famosa- se cubre el rostro con la mano abierta en primer plano, el texto de “La cara” ocupa varias páginas (OCAMPO, 1973, p. 115-121).¹³ A lo largo del poema, la autora vuelve a poner en acto muy diversos recursos para hablar sobre sí misma; como si el poema condensara una *summa* formal de su obra. Así, pasa de la primera persona que narra la historia y la asume para las imágenes de la infancia, a la tercera, que encarna a la “dueña de la cara”. Si bien el desprendimiento o emancipación de la cara se da desde el principio (“Me sigue, sombra/ o latido del corazón,/ sin hacerse ver por mí pero mostrándose a los demás/ como una máscara / que jamás me quita”), este nuevo desdoblamiento en la enunciación ocurre en el momento en que la niña es reprendida por los mayores, en que aparece un primer pecado:

“Entonces, sólo entonces / creía encontrar la más conveniente / hasta que un ‘¿qué hacés?’ fatídico / me arrancaba de la representación, / porque era un pecado / para la dueña infantil de una cara / mirarse demasiado en un espejo. / Tal vez Narciso temblaba en aquellos ojos azules / y profería secretos eróticos / que la comunicaban inocentemente / cuando la luna se empañaba / con el diablo...” (Mi énfasis) (OCAMPO, 1973)

A partir de la inscripción del pecado (la vanidad unida al erotismo) el poema sigue refiriéndose a la niña, y luego a la mujer adulta, en tercera persona. Y, como en *Inventiones del recuerdo*, el yo queda reservado para una narradora externa, la que mira las fotos y comenta, o como en “El pecado mortal”, para la adulta que se relaciona con la otra, representada (“Y en otra, en la que ya perdí la cuenta / la llanura apenas la muestra”..... “Buscándole un parecido/ con los perfiles egipcios....pudo morigerar su antagonismo: llegué hasta a quererla / porque fue espejo de quien la miraba.” Mi énfasis). En el final, la primera persona se impone para negarse, para reafirmar la desvinculación. La distancia es demasiado grande como para cualquier intento de integración o aceptación. La cara de la infancia ya no le pertenece. La cara actual, lo corrobora en su correspondencia, “huye de los espejos” y de las cámaras fotográficas. Pero antes de llegar a este infeliz final, se recrean trece imágenes tomadas de fotografías; algunas parecen reales, otras imaginarias. En ellas se resumen tópicos y actitudes, tonos y figuraciones que vuelven a confirmar el carácter autobiográfico de algunos cuentos. La cuarta fotografía, por ejemplo, vuelve a invocar la imagen melodramática de la niña pecadora que va a tomar la primera comunión: “la falaz inocencia / del tul de la primera comunión / el peinado recogido / el éxtasis del rosario de perlititas junto a la boca / herida por los guantes de hilo blanco”. La

sexta, en cambio, recuerda el cuento titulado “Las fotografías”, que retrata el irónico privilegio de las mujeres en sus fiestas de quince: “el incómodo atuendo de los quince años / la organza del vestido tieso, sin gracia / a causa de la moda inconstante / los zapatos de charol mordoré que modifican la sonrisa, / el polvo que vuelve opacas las mejillas / y los ojos fuera de foco.” (OCAMPO, 1959, p. 77-82). Finalmente, en otras fotos se le ocurren auto-epítetos que devuelven a los modos de representación góticos o grotescos: “la hermafrodita”, “retrato de un espíritu bizco”, “cebú amaestrado”, hasta que se harta de sí misma y dice: “¡Basta!... No quiero más fotografías de esa cara...”

5. Metamorfosis o nuevas figuraciones del recuerdo y del olvido

El poema “Metamorfosis” (OCAMPO, 1949, p. 33-35) muestra la transformación que sufre una mujer cuando descubre un acto de traición nunca aclarado para el lector. En realidad, la mujer va a espiar y a comprobar “lo que había en sueños visto”. La clarividencia, que puede ser considerada como un don,¹⁴ aparece en éste y en varios textos de Ocampo como otro rasgo monstruoso, o al menos, como una capacidad que puede provocar tantos conflictos como beneficios a su portadora. En general, es una capacidad otorgada a las mujeres, aunque también hay cuentos donde hay niños con poderes especiales que no sólo pueden prever sino incluso generar catástrofes.¹⁵ Nuevamente, el sujeto que experimenta ese poder sobrenatural se diferencia del resto, se aísla, se excluye o es excluido. En el caso de este poema, sufre una metamorfosis que lo aleja de los humanos para identificarlo con seres de los reinos animal, vegetal e incluso mineral. El “yo” se pregunta: “¿qué es lo que soy?”, y en el extremo de la desubjetivación, baraja absurdas respuestas: “Ave, piedra o araña, uno de los cipreses / o nada, tal vez hoy... Soy una enredadera.”

Esta planta parasitaria típica de la iconografía gótica también recorre la obra de Ocampo como un signo más de auto-identificación. Vuelve a aparecer, justamente, en los textos que protagoniza otra muchacha adivina: Irene. Como contrapunto de la que “inventa los recuerdos” en la autobiografía en verso, Irene sólo puede “recordar” el porvenir. (OCAMPO, 1966, p. 17-36).

El poema tiene un epígrafe de Henry Vaughan que marca la posición del yo en el lugar de la diferencia: “Some men a forward motion love,/ But I by backward steps would move”.¹⁶ Y una de las diferencias es que para Irene (otra posible alter-ego de Silvina Ocampo) la muerte constituye un alivio, una liberación que apaciguará sus “recuerdos tenebrosos”, cierta “memoria impura”, fundamentalmente, la culpa por haber anticipado la muerte de su padre pero también la infelicidad de saber hasta en qué fecha precisa su amor caería nuevamente en la ausencia y el olvido. El momento de la muerte devuelve al sujeto la capacidad de recordar, de encontrar al “ángel del pasado”. Sin embargo el poema insiste en un presente inmediatamente anterior a la muerte. El yo se detiene a contemplar su rostro en un espejo, minuciosamente, “con esmero”. Si no hay desfiguración como en “Metamorfosis”, sí hay extrañamiento: “Es como si no fuese mío ahora/ este rostro, y fue mío tanto tiempo!” (OCAMPO, 1945, p.84). El final del poema representa el silencio impuesto por la muerte con puntos suspensivos, lo cual sugiere que el yo estaba escribiendo en el momento de la muerte.

El cuento, publicado tres años más tarde, aunque escrito previamente según Ocampo declara, trabaja con esta misma idea, pero la extiende y la resuelve de otro modo. Mantiene en su título la palabra “autobiografía” y respeta la norma de la enunciación en primera persona y la actitud de ese

yo que cuenta una vida, pero distorsiona el género autobiográfico en más de un sentido. Comienza con una negación y –como bien observa Alejandra Pizarnik (1969, p. 91-95)– con una cursilería y un humor que no son tan ingenuos como parece:

Ni a las iluminaciones del veinticinco de mayo en Buenos Aires, con bombitas de luz en las fuentes y en los escudos, ni a las liquidaciones de las grandes tiendas con serpentinas verdes, ni al día de mi cumpleaños, ansí llegar con tanto fervor como a este momento de dicha sobrenatural. (OCAMPO, 1976, p. 17)

Ese momento es la inminencia de la muerte y la mujer que así comienza su autobiografía tiene tan sólo veinticinco años. Luego de esta introducción, se inicia la autobiografía propiamente dicha, o más bien, la ilusión de ese relato, porque en un gesto típico de Silvina Ocampo, se desvía de él en el momento en que el lector, aliviado ya de la introducción, se sumerge en el relato de la vida: “Me llamo Irene Andrade. En esta casa amarilla, de balcones de fierro negro...a seis cuerdas de la iglesia y de la plaza de Flores, nací hace veinticinco años.” Si bien lo que sigue es una evocación del linaje familiar en el estilo convencional de los libros de memorias, con datos sobre los antepasados que encuadran al yo en ese entorno¹⁷, y si bien es propia de los relatos autobiográficos la descripción de las “reliquias” que figuran como los “recuerdos más vívidos de mi infancia” –un perro, una virgencita, el retrato del abuelo y una enredadera–, ese pacto genérico con el lector vuelve a quebrarse por la entrada en un orden sobrenatural. Estos objetos fueron primero imaginados por la niña y luego poseídos realmente. Se distorsiona el orden temporal a la vez que se altera el estatus de lo real. Lo mejor recordado es lo que se ha obtenido primero imaginariamente. La memoria ya no estaría inscrita en la experiencia de la duración, como la concibe Bergson (1957); ya no se dirime entre la vida activa y la vida contemplativa, pues el recuerdo no es recolección de acciones ni es voluntario. Si responde a la concepción de memoria constructivista, en el sentido de que se eligen imágenes o momentos determinados y se excluyen otros en el tejido del relato, tampoco remite a hechos vividos o reales sino imaginados. Por ello resulta más ficcional aún que esta última. Como en Proust, hay algo de involuntario; las imágenes se le aparecen a la niña sin que ella haga el esfuerzo de convocarlas, como son involuntarias también sus previsiones. Los objetos imaginados se pueden concebir como “reliquias”, no sólo en su sentido literal con el que figura en el texto (OCAMPO, 1976, p. 21), sino en el que Benjamin concibe en su estudio sobre Baudelaire (BENJAMIN, 1982, p. 239-240) y que Sylvia Molloy toma para el suyo sobre Victoria Ocampo (MOLLOY, 1991, p. 219-220; 1996, p. 20): la reliquia como objeto que al ser secularizado, marca un ritual de pasaje de la memoria individual a la colectiva. En ese entrecruzamiento de lo individual y lo colectivo se compondría un recuerdo verdadero. Sin embargo, en el caso de Irene, sólo poseen valor de ritual individualmente, y si alcanzan cierta dimensión social es únicamente en el ámbito familiar. Molloy evoca un episodio relatado por Victoria Ocampo en su autobiografía tanto desde el punto de vista de la niña de cinco años, como desde el de su bisabuelo, es decir, enmarcado en una perspectiva histórica y de linaje familiar. En Irene/Silvina, en cambio, las reliquias trascienden estas dimensiones y si bien juegan un papel en la familia, lo hacen más bien desde el lado del “imaginario” que del de la historia. Si algo desborda el marco individual en Irene es el sentimiento de culpa por sus previsiones:

Era responsable de todo lo que sucedía. Trataba de eludir las imágenes de las sequías, de las inundaciones, de la pobreza, de las enfermedades de la gente de mi casa y de mis conocidos. (...) Comprendí, entonces, que perder el don de recordar es una de las mayores desdichas, pues los acontecimientos, que pueden ser infinitos en el recuerdo de los seres normales, son brevísimos y casi inexistentes para quien los prevé y solamente los vive... creo que mi pensamiento, ocupado en adivinar el futuro, tan lleno de imágenes, no podía demorarse en el pasado. (OCAMPO,

1976, p. 25-26)

Su vida avanza, entonces, hacia el momento en que ha de encontrar sus recuerdos; desde allí va configurando la historia, pero a medida que se acerca al presente, da cuenta del extrañamiento -no se reconoce en la fotografía que le toman- que termina en la aparición de un doble: “Alguien” que escribirá “su vida”. Irene prevé esa escritura en una estructura circular que remite al comienzo del cuento.

En otros relatos, como “El diario de Porfiria Bernal” (OCAMPO, 1961, p.154-172 y “El impostor” (OCAMPO, 1976, p. 25-90), también se resuelve el relato de la muerte mediante otra escritura que duplica -y a veces explica- la primera. Desdoblamiento del sujeto y desdoblamiento de la escritura se superponen: Irene y la persona que conoce en la plaza, Miss Fielding y Porfiria, Luis Maidana / Armando Heredia y Rómulo Sagasta. Como si el acto de recordar y escribir -autobiografías, diarios o sueños- provocara la desfiguración de ese sujeto, su metamorfosis. La memoria futura de Irene se contraponen al recuerdo de vidas pasadas del primer narrador de “El impostor”. Así como Irene descubre su don de prever el futuro, Maidana logra explicarse después de un tiempo la causa de la familiaridad de algunos objetos y caras: los había visto antes en sueños y eran signos de vidas anteriores. Sin embargo, este reconocimiento en vez de tranquilizarlo, lo aliena cada vez más: espejos y reflejos de sí mismo en el agua, le devuelven imágenes fantasmagóricas, y al final no sabe si el loco es él o su amigo. ¿Quién escribe los sueños? ¿Quién era Maidana? ¿Existió o no? En este cuento donde la realidad representada se pone en cuestión permanentemente, se ve cómo la dicotomía memoria y olvido (de los sueños, por ejemplo), se encarama sobre otro par de opuestos que, siempre invertidos, constituyen otro leitmotiv en los textos de Silvina Ocampo: *verdad y mentira*. Como en el poema “Metamorfosis”, como en los diálogos de Irene y Gabriel, verdad y mentira giran siempre en torno del amor, que, al igual que la escritura, es el lugar donde los excesos ocurren plagiando y trastornando lo real.¹⁸ Habría que decir, en realidad, que para Ocampo, la realidad plagia a la imaginación, pues como en Irene, está primero, es decir, vale más. Si, según Molloy, para Victoria Ocampo lo leído constituye una categoría que se alterna con lo vivido en el relato de la autobiografía,¹⁹ para Silvina, su predilección por la literatura fantástica y por lo gótico, resulta en el privilegio de lo imaginado y de lo soñado por sobre lo vivido. Lo leído es más que una posible identificación:²⁰ es una fuente generadora de ficción.

ABSTRACT

This article is focused on the representation of the self in Silvina Ocampo's work. By combining a gender approach theories on autobiography and gothic aesthetics, the different strategies of self-representation are analyzed through poems and short-stories. The contradictions of the feminine subject, and the struggle for feminine authorship.

Keywords: Memory; Self-Image; Autobiography; Gender; Grotesque; Gothic.

Notas Explicativas

¹ De allí viene también la idea de los “Diálogos del silencio” (OCAMPO, 1949, p. 116-118), que el yo imagina entablar con “los que ha amado”: “apócrifas conversaciones /que no fueron por nadie pronunciadas”. Sólo la imaginación puede recomponer la fractura entre deseo y conciencia. Otra variante es la de los “aviesos, simultáneos diálogos”: cuando los amantes no sólo hablan de asuntos incongruentes, armando “catálogos /de

largas, toscas enumeraciones” (OCAMPO, 1953, p.57), sino que lo hacen al unísono, es decir sin escucharse el uno al otro. Esto es, precisamente, lo que en varios testimonios sobre Silvina Ocampo se dice de ella: en reuniones sociales sólo hablaba cuando hablaban los demás, ocultando su voz con las voces de los otros. Lo mismo puede apreciarse en algunas fotos, como una conocida del Grupo Sur, en la que ella se coloca al fondo, medio oculta entre sus colegas. En uno de sus poemas autobiográficos, “Acto de contrición”, lo resume así: “La que dice sólo “yo” al decir “nosotros” (OCAMPO, 2003, p.11-14).

- ² Me refiero al cuento que da nombre al primer libro, en que la niña protagonista averigua cómo llegan los niños al mundo (OCAMPO, 1998, p. 117-120).
- ³ En mi tesis de doctorado (FANGMANN, 2005) desarrollo la argumentación sobre el gótico en la obra de Ocampo. Lo leo como uno de los modos del exceso junto con otros modos como lo grotesco y lo melodramático.
- ⁴ Al analizar la relación entre la maternidad, la autobiografía y la lucha de las mujeres por la autoría, Barbara Johnson (1982, p. 2-10) hace hincapié en cómo los textos escritos por mujeres suelen representar no sólo conflictos relativos a la relación entre padres e hijos (parenthood), sino también la resistencia a la escritura misma. Es el asunto del cuento de Silvina Ocampo “La continuación”, en *La Furia* (1959, p. 11-21).
- ⁵ Los epítetos corresponden a distintas caracterizaciones de la memoria dadas a lo largo de la obra de Ocampo. Según afirma Ernesto Montequin en las “Notas al texto” de *Invenções del recuerdo*, algunos títulos que la autora había utilizado en la primera etapa de esta autobiografía eran “Poema prenatal”, “Canto prenatal”, “Memoria prenatal”. Ya en el libro publicado dice: “En realidad no sabe si en su recuerdo / se ha apropiado de ese tocado / que podría pertenecer al traje de su hermana o de su prima. / La memoria suele ser una ladrona.” (MONTEQUIN apud OCAMPO, 2006, p. 141)
- ⁶ En *El pacto autobiográfico* Philippe Lejeune establece las condiciones para que una obra sea una autobiografía. Dos reglas ineludibles son: la identidad entre el autor y el narrador; la identidad entre el narrador y el personaje principal. Si bien esta identidad no necesariamente se verifica en la identidad de la persona gramatical, generalmente se centra en el uso de la primera persona. (Cf. LEJEUNE, 1994).
- ⁷ No hay inocencia en la selección de las palabras. Al contrario, están siempre cargadas de intención: “Se entretiene”, “preparar la leche”. En clave sexual –y literal– él le da su leche.
- ⁸ La asignación de cualidades animales a los humanos es común en Silvina Ocampo. En este caso son los signos del cielo, en otros casos, rasgos positivos como la fidelidad. Estos traslados se dan también en aspectos físicos, como Rosaura quien seduce a los hombres hablando con la voz de su perra. Ver “La gallina de membrillo”, en *Las Invitadas* (OCAMPO, 1961, p. 116-120).
- ⁹ En *Invenções del recuerdo* hay alusiones a esta capacidad supersensorial o sensibilidad especial (“como una docta ciega salió del cuarto corriendo/ ¡Ah! qué bien veía en la oscuridad” (OCAMPO, 2006, p. 81). Y más allá de lo sensorial, hay repetidas alusiones y testimonios sobre su don de la presciencia o adivinación, encarnado a su vez, en varios personajes de sus cuentos, como lo mostraré al final de este trabajo.
- ¹⁰ Eve Kosofsky Sedgwick afirma que los espacios intermedios, que funcionan como límite entre el interior y el exterior, por ejemplo, son más representativos de lo gótico que los espacios cerrados. Discute así con los que asimilan lo gótico con lo oscuro y lo profundo, cuya analogía más obvia es la de los sentimientos ocultos o reprimidos por el sujeto. Según esta autora, si bien es cierto que muchas de las acciones horribles ocurren en celdas subterráneas o espacios cerrados, la mayor violencia se desencadenaría en el momento liminar –o en el espacio liminar– que comunica lo interior con lo exterior. En el caso de “El pecado mortal”, como en el cuento “El hórreo”, las acciones suceden en un ámbito de ocultamiento pero el dramatismo, desde el punto de vista de niñas, se encuentra en el momento en que esa acción oculta –y clandestina– debe salir a la luz: durante la confesión, sea en la iglesia, sea al tomar la comunión, sea frente a los padres. Otros cuentos de Ocampo donde se representan espacios intermedios son la claraboya de “Cielo de claraboyas”, el agujero del techo de la tapera de “El impostor” y la puerta cancel de “El sótano”. (SEDGWICK, 1986, p. 22).
- ¹¹ El pecado mortal es personificado en sus siete acápites en el cuento “Las invitadas” (OCAMPO, 1961, p. 173-176).
- ¹² Ya citado, no incluyo el poema por su larga extensión. Sin embargo, su lectura es insoslayable para quien le interesa el tema de la auto-imagen en Silvina Ocampo.
- ¹³ Ver también “La cara apócrifa” (In: OCAMPO, 1972, p. 124-129).
- ¹⁴ Así lo cree Jorge L. Borges en el prólogo a *Leopoldina`s Dream*, de Silvina Ocampo. Trad. Daniel Balderston.

Ontario: Penguin, 1987, vii-viii. También Pepe Fernández confirma la capacidad de adivinación en Silvina Ocampo. Ver FERNÁNDEZ, P. "Un horror indispensable," en Alberto Greco. Valencia: IVAM - Institut Valencia D' Art Modern, Fundación Cultural MAPFRE-VIDA, noviembre de 1991 p. 25-36. Y en su contraposición entre Silvina Ocampo y Julio Cortázar, José Amícola considera el don de la adivinación y de "pre-decir" como rasgos femeninos y diferenciales en favor de Ocampo. AMICOLA, J. "Silvina Ocampo y el arte de la adivinación como epítome de la escritura de la mujer," Cuadernos de Angers-La Plata, Año 1, n 1, p. 129-143, 1996.

¹⁵ Ver de Silvina Ocampo. "Los sueños de Leopoldina", "Fragmentos de un libro invisible", "El cuaderno", "Los amigos", "La muñeca", entre otros.

¹⁶ "Algunos hombres prefieren moverse hacia adelante / Pero yo avanzaría dando pasos hacia atrás".

¹⁷ Leo este momento autobiográfico en una figuración cruzada. Si Irene Andrade es la mayor de cuatro hermanos, Silvina es la menor de sus hermanas. Más adelante, sin embargo, unas líneas parecerían inspirarse más en su hermana Victoria:

Sin alarde puedo decir que hasta los quince años, por lo menos, fui la preferida de la casa por la prioridad de mis años y por ser mujer: circunstancias que no seducen a la mayor parte de los padres, que aman a los varones y a los menores. (OCAMPO, 1976, p. 19)

Silvina no tenía hermanos varones, pero sí sufrió el privilegio de Victoria por ser la primogénita. En el cuento "Viaje olvidado" la niña que trata de recordar su nacimiento demuestra el sentimiento de rencor por ser menor que su hermana expresado en un adverbio: "Pero su hermana, que tenía cruelmente tres años más que ella, se rió" (OCAMPO, 1998, p.164).

¹⁸ Hay muchos cuentos cuyo tema es el amor. Éste siempre es conflictivo, presentado en una dinámica armada en base a contradicciones. El amor es también, odio y celos; es el sentimiento más sublime y a la vez, es tan peligroso que puede conducir a la muerte. Aún cuando no se llega a tal extremo, ésta es invocada, imaginada o "diluida" en algún otro tipo de metamorfosis que afecta al sujeto que ama o es amado. Ver, entre otros, los cuentos "La expiación", "El asco", "La boda", "La gallina de membrillo", "El incesto" "Amor", "Coral Fernández", "Amada en el amado" y "El lecho".

¹⁹ "Esta contaminación tan elemental entre lo que más tarde Ocampo habrá de establecer como categorías complementarias y a menudo intercambiables, lo vivido y lo leído, tendrá consecuencias en otros campos. Así como lo vivido se cuela en el libro, también lo leído protege del ataque de la experiencia directa y en ciertos casos llega a reemplazarla." (MOLLOY, 1996, p. 82). [itálicas de la autora]

²⁰ "Si la lectura es representación, esta particular lectura de L' Aiglon es la representación de una representación. Y también es, por supuesto, una traducción: no sólo un traslado de lo textual a lo vital, o de la convención teatral francesa a la cotidianidad argentina, sino de un género sexual a la representación del otro: la joven Ocampo se identifica con un varón pero también con una mujer que representa a un varón." (MOLLOY, 1996, p. 85). En Silvina Ocampo, las identificaciones superan lo genérico, llegan al punto de metamorfosis estrambóticas. Desde el león de una medalla, hasta una enredadera, pasando por una mariposa, se recuerda "lo vivido" no sólo por el yo, sino por toda la humanidad.

Referências

AMICOLA, José. Silvina Ocampo y el arte de la adivinación como epítome de la escritura de la mujer, *Cuadernos de Angers-La Plata*, Año 1, n° 1, p. 129-143, 1996.

BALDERSTON, Daniel. Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock. *Revista Iberoamericana*, n. 125, p. 743-752, Octubre-Diciembre. 1983.

BATAILLE, Georges. *Prólogo a Madame Edwarda, El erotismo*. Barcelona, 1957; Tusquets, 1992.

BENJAMIN, Walter. Zentralpark. *Fragments sur Baudelaire* In : ____ *Charles Baudelaire: un lyrisme a l'apogée du capitalisme*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1982.

- _____ Sobre algunos motivos en Baudelaire, *Iluminaciones 2*, Madrid: Taurus, 1972.
- BERGSON, Henri. *Materia y memoria. / Memoria y vida*. Barcelona, 1957; Altaya, 1997.
- Jorge L. Borges en el prólogo a *Leopoldina's Dream*, de Silvina Ocampo. Trad. Daniel Balderston. Ontario: Penguin, 1987, p. vii-viii.
- BROOKS, Peter. Il corpo melodrammatico, Bruno Gallo, ed. In: _____ *Forme del Melodrammatico. Parole e musica (1700-1800)*. Milano: El. A. Guerini e Ass. , 1988.
- BUTLER, J. *Giving an Account of Oneself*. New York, Fordham University Press, 2005.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987.
- CULLERÉ, C. "El doble y el laberinto en la novel a gótica" (mimeo). Córdoba, mayo de 1997.
- DE MAN, P. Autobiography as De-facement. *Modern Language Notes* n. 94, p. 919-930, 1979. También publicado en *The Rethoric of Romanticism*, New York, Columbia UP, 1984, p. 67-81.
- FANGMANN, C. I. *Modos del exceso en dos escritores argentinos del siglo XX: Silvina Ocampo y Néstor Perlongher*. Michigan: UMI, Ann Arbor, 2005.
- FERNÁNDEZ, P. Un horror indispensable In: *Alberto Greco*. Valencia: IVAM - Institut Valencia D'Art Modern, Fundación Cultural MAPFRE-VIDA, noviembre de 1991 p. 25-36.
- GUSDORF, G. *Auto-Bio-Graphie*. Paris: Odile Jacob, 1991 *apud* MIRAUX, Jean-Philippe *La Autobiografía: Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- JOHNSON, B. My Monster / My Self. *Diacritics* n. 12, v.2, p. 2-10, Summer, 1982.
- LE GOFF, J. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona-México- Buenos Aires: Paidós, 1991.
- LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. 1991; México: El Colegio de México-FCE, 1996.
- OCAMPO, Silvina. *Amarillo-Celeste*, Buenos Aires: Losada, 1972.
- _____ *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Sur, 1948, Orión, 1976.
- _____ "La cara" In: D'AMICO, Sara Facio-Alicia. *Retratos y autorretratos*. Buenos Aires: Ediciones Crisis, 1973, pp.115 a 121.
- Leopoldina's Dream*, de Silvina Ocampo.
- _____ *Días de la Noche*, Buenos Aires: Alianza, 1970.
- _____ *El pecado mortal* (Org.) BIANCO, José. Buenos Aires: Eudeba, 1966.
- _____ *Espacios métricos*, Buenos Aires: Sur, 1945.
- _____ *Inventiones del recuerdo*, Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- _____ *La Furia*. Buenos Aires: Sur, 1959.
- _____ *Las invitadas*. Buenos Aires: Losada, 1961, pp. 138-142.
- _____ *Los nombres*, Buenos Aires: Emecé; 1953.
- _____ *Poemas Completos II*, Buenos Aires: Emecé, 2003.
- _____ *Poemas de amor desesperado*, Buenos Aires: Sur, 1949.
- _____ *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Sur, 1937; Emecé, 1998.
- PEZZONI, E. Estudio preliminar a *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia, 1984, p- 13-37. In: *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- PIZARNIK, A. Dominios ilícitos. *Sur* n. 311, pp. 91-95, abril de 1968.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*, 1980; New York & London: Methuen,

1986.

TINIANOV, J. *El problema de la palabra poética*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1970.

WOLSTENHOLME, S. *Gothic (Re) visions. Writing Women as Readers*. Albany: State University of New York, 1993.