

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

**LO FANTÁSTICO O FANTÁSTICO NUEVO EN LA NARRATIVA DE SILVINA
OCAMPO EN LOS CUENTOS ‘OBJETOS’, ‘EL RIVAL’, ‘EL AUTOMÓVIL’ Y
‘SÁBANAS DE TIERRA’**

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciado en Letras

Br. Amanda Luimar Escalona García

Tutor: Argenis Monroy

Caracas, enero 2020



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
 Urb. Montalbán - La Vega - Apartado 20332
 Telf.: (0212) 407-61-21/44-76/42-82 Fax:

Período: 202010
 NRC: 10002

Facultad de Humanidades y Educación
 Escuela de Letras -PR-

ACTA DE TRABAJO DE GRADO

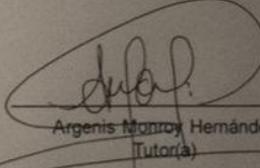
Caracas, 06 de Marzo de 2020

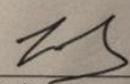
Los suscritos profesores: Argenis Monroy Hernández, Luis Álvarez Ayesterán y Lizette Martínez Willet, integrantes del jurado calificador del Trabajo de Grado intitulado "Lo fantástico o fantástico nuevo en la narrativa de Silvina Ocampo en los cuentos 'Objetos', 'El rival', 'El automóvil' y 'Sábanas de tierra'.", elaborado por la bachiller Escalona García, Amanda Luimar, cédula de identidad N° 24213208, para optar al Título de Licenciado en Letras, certifican que, habiendo examinado dicho trabajo, consideramos que es merecedor de la calificación de

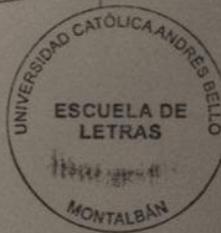
CATORCE (14) PUNTOS

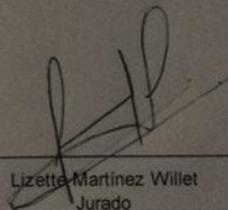
Observaciones:

El trabajo es valioso porque abre una línea de investigación sobre una autora marginada por el canon como es Silvina Ocampo. Se recomienda revisar los aspectos formales antes de su entrega.


 Argenis Monroy Hernández
 Tutoría


 Luis Álvarez Ayesterán
 Jurado



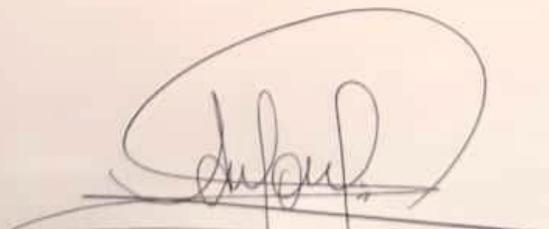

 Lizette Martínez Willet
 Jurado

Secretaría General
 c.c. Escuela

Aprobación del tutor

Quien suscribe, profesor Argenis Monroy, C. I. 11.335.525, en su carácter de Tutor, hace constar que ha revisado debidamente el Trabajo de Grado titulado Lo fantástico o fantástico nuevo en la narrativa de Silvina Ocampo en los cuentos 'Objetos', 'El rival', 'El automóvil', y 'Sábanas de tierra', elaborado por la bachiller Amanda Luimar Escalona García, C. I. 24.213.208, y considera que dicho Trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

En la ciudad de Caracas, a los 20 días del mes de enero del 2020.



Argenis Monroy
C. I. 11.335.525

Agradecimientos

Primero que nada le debo agradecer a mis padres por siempre estar pendiente de mi progreso con este trabajo de grado. A Jhosnoirlit Hernández por escuchar mis ataques de ansiedad y mi estrés, y ayudarme a salir de ellos. A mis amigas Beiany Zhen y Nimsay Aranguren por ayudarme cuando tenía dudas.

Por supuesto también tengo que agradecer a mi tutor, Argenis Monroy, sin el cual esto no sería posible. Gracias por atenderme siempre, y ayudarme a sacar esto adelante.

Índice

RESUMEN ANALÍTICO	7
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1: APROXIMACIONES TEÓRICAS.....	11
1.1 EL CUENTO.	11
1.2 LO FANTÁSTICO.	14
1.2.1 Todorov, <i>La introducción a la literatura fantástica</i>	18
1.2.2 David Roas y <i>Teorías de lo fantástico</i>	23
1.3 APROXIMACIÓN A LO FANTÁSTICO NUEVO O NEOFANTÁSTICO	29
1.3.1 <i>¿Qué es lo neofantástico? Según Jaime Alazraki</i>	34
CAPÍTULO 2: CONOCIENDO A SILVINA OCAMPO	37
2. BIOGRAFÍA DE SILVINA OCAMPO	37
2.1 SILVINA OCAMPO Y LO FANTÁSTICO	39
2.2 LO FANTÁSTICO Y LO NEOFANTÁSTICO EN LATINOAMÉRICA	47
CAPÍTULO 3: ANÁLISIS	51
3.1 ESTRUCTURA	51
3.2 METAMORFOSIS.....	58
3.3 ANÁLISIS	67
CONCLUSIÓN	73
BIBLIOGRAFÍA	76

Resumen analítico

El presente trabajo de grado pretende saber cuál es el género en el que se clasifica la narrativa de Silvina Ocampo, concretamente, en los cuentos titulados 'Objetos', 'El rival', 'El automóvil' y 'Sábanas de tierra'. Todos estos tienen en común un tópico: la metamorfosis, la cual es utilizada como el objeto extraño dentro de la realidad. Para analizar partiremos de las definiciones de Todorov, David Roas, Rodero y Alazraki, de manera que podamos entender cómo funciona dicho elemento dentro de la estructura del cuento. Teniendo en cuenta el lugar de donde proviene Ocampo, se compara su narrativa con estas definiciones, tanto la del fantástico como la del neofantástico, para lograr encontrar una clasificación que compagine con su manera de escribir.

Palabras claves: Fantástico, neofantástico, literatura latinoamericana, cuento, metamorfosis.

Introducción

La literatura latinoamericana está llena de grandes autores, los cuales tienen obras maravillosas que son dignas de estudiarse de muchas maneras. Sin embargo, existen muchos otros que han quedado de lado, de cierta manera olvidados. Estos escritores no son tan nombrados como Borges, como García Márquez, entre otros. Así mismo, Silvina Ocampo, la escritora estudiada en este trabajo de grado, se encuentra entre estos autores no tan famosos.

Es por ello que se tomó la decisión de investigarla y analizar sus cuentos. Al hacerlo surgió la gran duda ¿Los cuentos de Ocampo se pueden llamar fantásticos? ¿En qué género se puede encasillar a esta escritora de Argentina? Dichas preguntas son las que este trabajo de grado desea responder, en los siguientes tres capítulos, con la ayuda de varios críticos que se nombrarán en breve.

En el primer capítulo se encuentra el marco teórico, en el cual se busca definir toda la teoría que se utilizará para realizar el análisis, tales como el cuento, lo fantástico y lo neofantástico.

En la primera parte se explicará el cuento, en donde se utilizarán a estudiosos como: Seymour Menton, Alberto Moraiva, Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares. Se reúnen todas sus perspectivas, junto con la idea de cómo debe ser el cuento del gran Edgar Allan Poe. No obstante, al realizar este estudio se presenta la dificultad de delimitar puntualmente el significado del cuento, dado que, éste ha existido incluso antes de que se le atribuyera un término. Es por ello que, encontrar una definición que englobe a todos estos diferentes textos dentro del nombre 'cuento' es muy complicado. Hay que tener en cuenta que este tipo de narrativa lleva existiendo el mismo tiempo que la humanidad, dado que, los cuentos han pasado de generación en generación, de manera oral. Fue mucho después que empezaron a escribirse. Y aun así, para ese momento, la variedad de tópicos, personajes, orígenes y longitudes, hacía muy difícil crear una definición

que abrazara esta diversidad. Es por ello que existen tantas definiciones como opiniones al respecto.

Lo mismo ocurre con la segunda parte del primer capítulo: lo fantástico. Este tipo de literatura tiene su origen en las novelas góticas de los 1700. Incluso se dice que el primer ejemplar que cumple con estas características se llama *El castillo de Otranto* (1764), del escritor Horace Walpole. Pero desde ese libro, a los cuentos de Silvina Ocampo, los escritores han cambiado mucho la manera en la que escriben sus textos narrativos. Es por ello que, al igual que el cuento, existen muchísimas definiciones y puntos de vista al respecto. Para el análisis de este trabajo de grado se van a usar las definiciones de Lovecraft, David Roas, Todorov y Rodero. Los cuales tienen conceptos muy esclarecedores al respecto de este tópico.

Para cerrar este primer capítulo, se hace una investigación de lo que es el neofantástico, o fantástico nuevo. Este término es muy poco usado, por lo que puede ser un poco problemático abordar su teoría. Sin embargo, dado que Rodero explica muy bien su procedencia, y su definición, procederemos a emplear su estudio como parte del fundamento de este trabajo.

En el segundo capítulo se realizará el estudio de la cuestión, en donde se le da una ventana abierta a la escritora a estudiar. Se mostrará su biografía, con quienes se rodeaba y su familia. Además de ello, se presentará una serie de estudios que han hecho acerca de ella acerca de ella y sus cuentos, tales como *La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia* (2003), escrita por María Bermúdez Martínez, el artículo *Silvina Ocampo: Los lazos de la escritura*, de Teresa Orecchia, “Del fantástico al nonsense. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo” (2015), de Caen, Natalia Biancotto, entre otros. De esta manera se obtendrá una visión más amplia de la escritora.

En el tercer capítulo que se encuentra el gran cuerpo de este trabajo de grado: el análisis. Usando todo lo anterior, sobre todo el marco teórico, se buscará conseguir la respuesta a la siguiente pregunta: ¿Los cuentos de Silvina Ocampo

son pertenecientes al género fantástico, o más bien, se pueden encasillar en el en el neofantástico o fantástico nuevo? Se tomarán en cuenta los siguientes cuentos: “Objetos”, “El automóvil”, “El rival”, “Sábanas de tierra”. Cada uno de ellos presenta un aspecto en común: la metamorfosis. Esta se da de diferentes maneras, y hace que el cuento se comporte de cierta forma. Todo esto es tomado en consideración para realizar la investigación y conseguir los resultados deseados.

Capítulo 1: Aproximaciones teóricas

1.1 El cuento.

Todos los seres humanos poseen la necesidad y la habilidad de contar sus vivencias, y las personas lo han hecho desde tiempos inmemorables; es por ello que definir al cuento resulta un poco problemático, dado que, los cuentos han existido desde siempre, en las calles, de manera oral. Eventualmente pasaron a ser escritos, pero no fue hasta el siglo XIX que se empezó a teorizar al respecto, y surgió el cuento literario. Es por eso que puede resultar difícil definir este tipo de narrativa. A pesar de ello, muchos críticos y estudiosos de la literatura, se han dedicado a analizar su estructura, sus argumentos, entre otras características.

La Real Academia Española (RAE) define al cuento como “narración breve de ficción”. De este concepto se puede sacar tres características importantes: es breve, es corto; es una narración y es de ficción. Lo cual lo diferencia de las novelas, que tienden a ser bastante extensas. Sin embargo es una definición muy vaga para lo que necesita este trabajo de grado.

Por otro lado tenemos la definición de Seymour Menton, crítico literario, escritor de *El cuento hispanoamericano* (1992) o, el cual explica en su prólogo: “El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto” (8)

¿Cuáles son los puntos clave que presenta Menton? es una narración que puede o no ser fingida, es creada por alguien, es corta, y además debe producir un efecto en el lector. Por el momento las dos definiciones anteriores coinciden, es decir, el cuento es una narración corta, y suele ser inventada, es decir, es ficción.

No obstante, esta definición sigue siendo un poco vaga, o mejor, poco específica para hablar de los cuentos literarios. Alberto Moraiva explica: “Es quizá imposible dar una definición del cuento como género literario distinto y autónomo,

y con reglas y leyes propias, pues el cuento presenta gran variedad de características, aún más que la novela” (Pacheco y Barrera, 1992: 343).

Esto tiene una sencilla explicación: se han escrito tantos cuentos, por tantas personas diferentes y en países alrededor del mundo, que todos poseen características diferentes. Se pueden encontrar cuentos de 7 palabras, hasta cuentos de 50 páginas (los cuales no dejan de ser cuentos porque sean más largos). Definitivamente la brevedad, o corta longitud, a pesar de ser una de las primeras características que se encuentran en el concepto, también es uno de los rasgos más complicados.

El gran escritor Edgar Allan Poe decía que la brevedad perfecta para un cuento era que pudiese leerse en una sentada, es decir, en una sola jornada continua, sin interrumpir la trama, como se haría con una novela. Esto tiene una razón de ser, y es que otra de las características del cuento es que posee una gran intensidad, la cual se da gracias a su brevedad. Los escritores buscan generar un gran efecto con sus cuentos, y esto solo se puede lograr en un texto relativamente corto. Para que el lector pueda leerlo en una sola jornada, es imperativo que el lector le regale su atención al texto, pero también que el escritor logre atraer al receptor desde las primeras frases.

Carlos Pacheco, uno de los compiladores del libro *Del cuento y sus alrededores* (1992) explica en su introducción

Según múltiples testimonios de los devotos del género y lo que uno mismo ha percibido, al menos en algunos casos, este impacto súbito de un buen cuento (...), cuando se cumplen los requisitos de la lectura, suele imprimir una huella definida y a veces definitiva en el receptor. (...) La relativa brevedad del texto, que permite su lectura concentrada en el objeto, son podría decirse, las condiciones mínimas que hacen posible el efecto de esta índole (21).

Si se compara esto con la novela, que es, por decirlo de alguna manera, el opuesto del cuento, se notará la gran diferencia, puesto que, la novela suele ser

larga, no tan intensa, o posee varios puntos de intensidad, y muchas descripciones. En cambio, para mantener breve al cuento, los escritores deben ser económicos en su manera de narrar la historia.

No muchos cuentos pueden encasillarse en estas condicionales, dado que, ninguno es igual a otro, tanto en la historia como en la manera en la que es narrada, y obviamente también en su duración. El cuento literario es un texto con una estructura única.

Del mismo modo en el que Carlos Pacheco coloca sus ideas sobre el tópico en la introducción de su libro, también lo hace Luis Barrera Linares. Este último expone unos puntos importantes sobre el cuento que también deben ser aclarados en este marco teórico.

¿Cómo buscar una caracterización que igualmente sea útil para explicar un cuento brevísimo de Augusto Monterroso, uno un poco más extenso de Horacio Quiroga y otros mucho más amplios como los de Alejo Carpentier o Guillermo Meneses? ¿Qué orientación seguir cuando se trata de agrupar dentro de una misma tipología los cuentos fantásticos de Julio Cortázar o Jorge Luis Borges y los más cercanos a la «realidad» y estructuralmente menos complejos de José Rafael Pocaterra? (33).

Linares explica muy bien el problema que prevalece al definir el cuento, dado que, existen demasiados textos que se encuentran enmarcados en esta categoría, pero a la vez poseen muchísimas diferencias entre ellos ¿Cuál es el punto común que los hace llamarse cuento? ¿Qué es el cuento y cómo podemos sumergir dentro de este nombre a todos los cuentos que existen en el mundo? ¿Por su longitud? No ¿Por su trama? No.

Así, el crítico continúa explicando, y esta vez se apoya en Poe para explicar que la finalidad del cuento es el efecto que produce, es decir, como se explicó anteriormente, todo cuentista tiene un solo objetivo: contar una historia para ocasionar algo en el lector. Poe creía que el cuento debía ser fríamente calculado,

desde su primera línea, para que este efecto fuese exitoso. A esto se unen Horacio Quiroga y Cortázar más adelante.

De la misma manera que Linares plantea estas preguntas muy importantes, va a exponer una cierta definición, a la que él llama “provisionaría”, la cual tiene como base a Meneses:

Digamos que el cuento literario (el texto) es indudablemente una clase de mensaje narrativo breve, elaborado con la intención muy específica (por parte del autor) de generar un efecto o impresión momentánea e impactante en el destinatario (el lector) y cuya composición lingüística pareciera restringida por la escogencia focalizadora de un solo tema (un hecho, un ámbito o un personaje, según Balza), narrado a partir de una serie de macroproposiciones únicas (Van Dijk, 1983), no vinculadas semánticamente con ningún otro texto narrativo adherente o coexistente, lo que a su vez lo reviste de una relativa autonomía semántica y formal. Esto significa que todo texto narrativo, postulado como cuento, luego de elaborado en su versión definitiva, debe ser único y que sus secuencias se organizan dentro de un espacio semántico cerrado, lo que implica como necesaria una resolución que no traspase su propia esfera significativa «El autor no sólo debe exponer enigmas, milagros y misterios sino que debe resolverlos», para decirlo con palabras de Meneses (1955) (34).

En esta cita encontramos puntos importantes para definir al cuento, como por ejemplo: es breve; su intención es crear un efecto en el lector; trata un solo tema; se narra desde macroproposiciones únicas que no tienen ninguna unión con otros textos que se crearon antes o después de este, es decir, la acción que se realiza en el cuento no va a tener una segunda oportunidad para resolverse. Y cierra con unas palabras muy acertadas de Meneses: el autor expone una aventura, un misterio, el cual debe resolverse en el mismo texto.

1.2 Lo fantástico.

Para poder entender con propiedad el análisis que se realizará en este trabajo, se creará una base concreta de teoría, en la cual se apoyará el estudio de

Silvina Ocampo. En este apartado se hablará acerca de lo que es lo fantástico, cómo se ha estudiado y la forma en la que se tratará durante todo la disertación.

Está claro que la literatura fantástica ha sido estudiada en abundancia. No es un tema que escape de los intelectuales letrados, de hecho, es un bastante recurrente, el cual, tiene muchísima bibliografía. Uno de los estudiosos a los que se tomará de base, será el escritor H.P. Lovecraft. (1890-1937). Él, en su texto *El horror sobrenatural en la literatura* (1999), explica que lo sobrenatural viene ligado al miedo, y dice: “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido.” (5).

Sin embargo expone más adelante, que el miedo que caracteriza la literatura fantástica no es un miedo físico, es un miedo más profundo; podríamos decir, incluso, que es uno psicológico, inherente en el ser humano, el miedo a lo desconocido, a lo que no tiene cabida en la razón. Y comenta lo siguiente:

Los genuinos cuentos fantásticos incluyen algo más que un misterioso asesinato, unos huesos ensangrentados o unos espectros agitando sus cadenas según las viejas normas. Debe respirarse en ellos una definida atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá; ha de insinuarse la presencia de fuerzas desconocidas, y sugerir, con pinceladas concretas, ese concepto abrumador para la mente humana: la maligna violación o derrota de las leyes inmutables de la naturaleza, las cuales representan nuestra única salvaguardia contra la invasión del caos y los demonios de los abismos exteriores (8).

En esta cita se ve cómo, Lovecraft, intenta separar los cuentos fantásticos de los cuentos de terror comunes. Presenta esa característica fundamental de lo fantástico, con las siguientes frases «ansiedad», «inexplicable temor ante lo ignoto» y «la maligna violación o derrota de las leyes inmutables de la naturaleza», que no sería otra que un conflicto con la concepción que se tiene acerca de lo real,

y esto se podría decir, es el miedo más universal del ser humano: enfrentarse a lo desconocido.

Para explicar su significado, y el modo en el que funciona, hay que exponer su origen. De esta forma se logrará entender mejor su concepto. Para David Roas, en su libro *Teorías de lo fantástico* (2001), el origen de esta literatura se encuentra en el Siglo de las Luces ¿Por qué en el siglo XVIII y no en otro? Como se sabe, la Ilustración fue el momento en el que la razón dominaba la vida, el hombre se encontraba reinado por ella y, por ende, centrado en el método científico. Lo sobrenatural empieza a ser algo “extraño” porque no es objetivo, ya no se puede esconder debajo del manto de la religión, como venía haciéndolo siglos atrás.

Pero, a la vez, ese mismo culto a la razón puso en libertad a lo irracional, a lo ominoso: negando su existencia, lo convirtió en algo inofensivo, lo cual permitió «jugar literariamente con ello». La excitación emocional producida por lo desconocido no desapareció, sino que se trasladó al mundo de la ficción: necesitada de un medio expresivo que no entrara en conflicto con la razón, lo encontró en la literatura (21-22).

Así como lo expresa Roas, esta «irracionalidad» que producía una «excitación emocional» necesitaba conseguir un sitio por el cual decantarse, y lo hizo por la vertiente de la literatura ficcional. Teniendo esto en cuenta, explica Roas, la primera novela fantástica, gótica inglesa además, fue *El castillo de Otranto* (1764), del escritor Horace Walpole.

Pero el género fantástico, aunque nace de la mano de la literatura gótica, llega a su madurez en el romanticismo. Los escritores de este período, se adentraron sobre esos aspectos entre la realidad y el yo que, el ámbito de la razón, no lograba encajar en la objetividad lógica, viéndolo, de la forma en la que Roas lo escribe “esa cara oscura de la razón (y de la mente humana)” (2001, p. 22).

Los románticos, dando una respuesta a esto, sin negar o denigrar los postulados de la Ilustración, afirman que la razón no era el único medio con el cual

se podía captar la realidad, y agregan entonces ella la imaginación y la intuición. Los escritores de esta época percibían esa idea de un orden mecánico, de unas únicas leyes lógicas por las cuales percibir el universo, como un límite o freno ante la vida, puesto que se dejaba de lado gran parte de la misma, ese concepto cuadrado no lograba representar lo que ocurría realmente en el día a día. Roas plantea que los románticos pensaban en el universo como un sitio más misterioso que racional, no era un artefacto, si no que funcionaba como el alma humana, indescriptible y no de forma objetiva.

Gracias a que la razón ya no era el centro, empiezan a surgir las tinieblas. Y para explicar esto Goethe bautiza como lo demoníaco, siendo esto algo que carece de explicación. Roas, en esta sección, cita a Antoni Marí que, en el prólogo de *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán* (1979), explica que lo demoníaco «esconde en su esencia la visión cósmica de síntesis de contrarios, como totalidad unificadora de rasgos, características y comportamientos antitéticos que la razón no logra comprender» (23). Y esto, claramente, lleva a la eliminación de las fronteras entre los opuestos como: interior y exterior, irreal y real, incluso entre la ciencia y la magia. Es una forma de borrar esos límites y dejar de concebir las cosas de forma maniquea. Al aceptar este elemento demoníaco se acepta que hay algo más allá, algo que solo es accesible mediante una percepción idealista.

Roas continúa explicando de la siguiente forma: “Se hizo evidente, por tanto, que existía, más allá de lo explicable, un mundo desconocido tanto en el exterior como en el interior del hombre, con el que muchos temían enfrentarse” (*ídem*). Y la mejor forma de expresar este miedo fue la literatura fantástica.

Ahora, habiendo explicado el origen de esta corriente literaria, se dispondrá a exponer las definiciones más resaltantes de la misma. En este aspecto existen nombres como Todorov, Roas, entre otros. Ahora se expondrán sus teorías, una por una, y se explicarán sus definiciones exactas sobre el mismo argumento: lo fantástico.

1.2.1 Todorov, *La introducción a la literatura fantástica*

Se debe comenzar, como es de esperarse, por el estudioso Todorov, y su texto *Introducción a la literatura fantástica* (1981). A penas se empieza la lectura de este libro se ve como el estudioso encaja esta literatura dentro de un género, y no como un modo de escribir.

Y define a este género de la siguiente forma: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural” (19) ¿Cómo reaccionar ante un evento o ente que produce conflicto con las «leyes naturales» del mundo en el que se habita? Esa vacilación, ese no poder entender o sentimiento de duda, es lo que ocasiona lo fantástico, según Todorov.

La pregunta importante para hacerse aquí es ¿Vacilación entre qué y qué? Todorov se remite a una teoría realizada en el siglo XIX, propuesta por el filósofo Vladimir Soloviov, en la que se explica que, este fenómeno extraño solo puede entenderse por dos vías posibles, la natural y racional o por la vía de lo sobrenatural. Esta vacilación entre las dos respuestas es lo que proporciona el sentir de lo fantástico.

Se puede ver que el concepto de lo fantástico se encuentra, también, entrelazado entre la correlación de lo real y lo imaginario. Punto que se tratará más adelante con más profundidad, puesto que, merece un tratamiento personal.

Esta definición se le ve presente desde el siglo XIX, con uno de los primeros estudiosos en sacarla al aire, filósofo y místico ruso: Vladimir Soloviov. Y expone lo siguiente: «En lo verdaderamente fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, a la vez, esta explicación carece por completo de probabilidad interna» (*ídem*).

Lo fantástico se caracteriza por describir un evento extraño, el cual busca explicarse dentro de dos vertientes: causas naturales o sobrenaturales. La vacilación, como se ha dicho antes, es lo que causa el efecto de lo fantástico.

Asimismo, años después, un inglés llamado Montague Rhodes James, repite la definición de la siguiente forma: «Es a veces necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero debo añadir que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada» (Todorov, T. Citando a James, ídem) Se ve, entonces que, nuevamente, son dos soluciones las que se tornan posibles.

De la misma manera trae a Olga Reimann, que anuncia lo siguiente: «El héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra ante las cosas extraordinarias que lo rodean» (Todorov, T. Citando a Reimann, ídem). Al estudiar las tres definiciones juntas, se puede observar solamente una ligera diferencia: en las dos primeras es el lector el que siente la incertidumbre, en cambio en la tercera es el protagonista el que vive ese sentir de vacilación y duda.

Para que el concepto de lo fantástico se ilustre un poco más, Todorov muestra otras teorías, especialmente las de los franceses, que bien no contradicen la de él, pero son diferentes y ello ayuda a entender mejor el género. Cita a Castex, que en su texto *Le Conte fantastique en France* (1951), que atestigua: «Lo fantástico... se caracteriza... por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real» (ídem). También cita a Louis Vax, con su libro *L'Art et la littérature fantastique* (1960) que afirma: «El relato fantástico... presenta, habitando nuestro mundo real, a hombres como nosotros en situaciones repentinamente frente a lo inexplicable» (ídem). Y para terminar cita a Roger Caillois en su obra *Au coeur du fantastique* (1965) donde expone lo siguiente: «Todo lo fantástico supone una ruptura del orden conocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana» (20). Se podría suponer que Todorov toma estas tres definiciones dado que, sin querer, son la paráfrasis la una de la otra, usando sinónimos como «misterio», «inadmisibile», «vida real», «mundo real» o «inalterable legalidad cotidiana». Estos son términos claves para definir a lo fantástico, junto a «vacilación» claro está.

Todas estas definiciones conjugan la idea de la existencia de dos posibilidades: el mundo natural y el mundo sobrenatural. Pero cuando se estudian las definiciones de Soloviev, James, etc., estas agregan que debe haber dos explicaciones al fenómeno extraño, y así mismo, la existencia de otro individuo que tuviese que elegir entre las dos opciones. A la vez, estas definiciones, ayudan a que se sustente lo fantástico como una línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso; a diferencia de como hacen los franceses, convirtiéndolo en una sustancia.

Una de las características de lo fantásticos es la invitación del lector al texto, es decir, este género necesita la integración del lector al mundo en el que viven los personajes, dado que, se define por el modo ambiguo en el que el lector percibe los hechos ocurridos. Aquí Todorov no se refiere al lector de la realidad, si no a su función implícita ante un texto. Y esta función se desarrolla al mismo nivel en la que se encuentran los movimientos de los personajes.

Todorov sigue este planteamiento de la siguiente forma:

La *vacilación del lector* es, pues, la primera condición de lo fantástico. Pero ¿es necesario que el lector se identifique con un personaje en particular (...)? Dicho de otro modo, ¿es necesario que la vacilación esté *representada* en el interior de la obra? La mayoría de los textos que cumplen la primera condición satisfacen también la segunda; aunque existen excepciones: así sucede en *Vera*, de Villiers de l'Isle-Adam. El lector se interroga en este relato acerca de la resurrección de la mujer del conde, fenómeno que contradice las leyes de la naturaleza, pero que parece confirmado por una serie de indicios secundarios. Ahora bien, ninguno de los personajes comparte esta vacilación: ni el conde de Athol, quien cree firmemente en la segunda vida de Vera, ni tampoco el viejo sirviente Raymond. Así, el lector no se identifica con ninguno de los personajes, y la vacilación no está representada en el texto. Diremos que esta regla de identificación es una condición facultativa de lo fantástico: puede existir sin cumplirla; pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ella (23).

Como se puede ver Todorov explica que, así como pueden existir textos en donde se demuestre esa incertidumbre, en el que los personajes transmitan el

modo en el que se sienten ante esos hechos sobrenaturales; también hay textos en los que eso no está presente, y por ello no dejan de ser fantásticos.

Cuando el lector se sitúa en su mundo real y, de esta forma, deja el mundo de los lectores para volver a su oficio de lector; se crea un nuevo peligro para el texto fantástico: la *interpretación* que este lector pueda darle. Y Todorov expone lo siguiente:

Existen relatos que contienen elementos sobrenaturales sobre cuya existencia el lector jamás se interroga, porque sabe que no debe tomarlos al pie de la letra. Si los animales hablan, eso no nos provoca duda alguna: sabemos que las palabras del texto deben tomarse en otro sentido, que denominamos alegórico (*ídem*).

El lector es el que debe darle ese carácter alegórico, es decir, si el lector no posee una biblioteca mental lo suficientemente amplia como para saber que el texto con animales hablando es una alegoría, denominará a esa obra como fantástico. Es allí donde también radica la dificultad de definición de este género, puesto que, oscila entre demasiadas posibilidades parecidas a él y un lector puede cometer un error al clasificar o no un texto como fantástico.

Entonces se puede entender que lo fantástico no solo depende de una vacilación, o un hecho sobrenatural; también es una manera de leer, debe ser ni «poética» ni «alegórica». Y es aquí cuando Todorov expone las tres condiciones que hacen falta para determinar qué es lo fantástico. La primera es que el lector se vea obligado, por el texto, a pensar al mundo de los personajes como un mundo real, y de igual forma, vacile entre una explicación natural o sobrenatural para los hechos relatados en la obra. Luego de esto, la vacilación antes nombrada puede ser experimentada por un personaje, de igual forma que el lector, así unimos el papel del lector a ese personaje y, a la vez, esa vacilación se representa en el texto, y se convierte en un tema tratado en el mismo; y en el caso de que el lector no sea capaz de interpretar como se debe, y le dé al texto una lectura ingenua, se pueda identificar con el personaje y de esa forma llegar a las mismas conclusiones

que él llegue. Y la tercera condición, sigue explicando Todorov, depende también del lector; este último debe tomar una actitud frente al texto, es decir, deberá negar tanto la interpretación poética como la alegórica. Es importante destacar que las tres condiciones no poseen la misma carga, puesto que, la primera y la tercera son las que componen al género, pero la segunda condición puede no cumplirse, dado que, no rige completamente al texto fantástico.

Estas tres condiciones tienen sus funciones particulares dentro del texto: la primera condición se suscribe al ámbito verbal del texto. Todorov lo denomina como «visiones», dado que, lo fantástico es un caso de la categoría de la «visión ambigua». La segunda condición se encuentra relacionada con el aspecto sintáctico del texto, ya que, “implica la existencia de un tipo formal de unidades que se refiere a la apreciación manifestada por los personajes acerca de los acontecimientos del relato” (25) Y así como el anterior se corresponde con las visiones, este lo hace con las «reacciones», gracias a su oposición con las «acciones» que son lo que forma la historia. También se correlaciona con el aspecto semántico, dado que, es sobre la percepción y su notación, y el modo en el que se representan esas dos. Por último, la tercera condición, se trata de una simple elección entre varios modos y niveles de lectura.

Ahora, como se mencionó anteriormente, se hará una mención más profunda acerca del tópico de lo real y lo imaginario dentro del texto fantástico, siguiendo a Todorov: “Por su definición mismo, la literatura pasa por alto la distinción entre lo real y lo imaginario, entre lo que es y lo que no es” (121). Y esto desata una problemática: ¿dejará de existir la literatura gracias a ese carácter dicotómico entre lo real y lo irreal? Pero es la literatura fantástica, gracias a la vacilación que ocasiona, que pone en duda la oposición entre lo real y lo irreal. Sin embargo, Todorov asegura que, para poder realizar la negación de esta oposición binaria, se debe conocer los términos.

Así se observa al sentimiento ambiguo que brinda la literatura fantástica, la cual muestra, como lo llama Todorov “la quintaesencia de la literatura”, gracias a que le da importancia al debate sobre el límite entre lo real y lo irreal. Si se toman

los hechos del mundo de un libro, los cuales se dan de forma enteramente por la imaginación, se estaría negando la naturaleza imaginaria de todo lo que queda del libro. Si se escoge uno que otro evento, y solo ellos son expresión de una imaginación excitada, es dado porque todo lo que rodea estos hechos está atado a lo real. Hay que tener en cuenta que la mayor parte de un texto fantástico está atado a la realidad, y funciona provocado por ella.

De esta manera se puede traer a colación que, en el siglo XIX existía una metafísica de lo real y de lo imaginario; entonces se puede ver a la literatura fantástica como una conciencia intranquila de ese siglo lleno de positivismo. Al contrario, si se centra la mirada en el siglo XX, se verá que se torna dificultoso creer en una realidad que no puede cambiar ni en una literatura que solo será la transcripción de esa realidad inmutable.

1.2.2 David Roas y Teorías de lo fantástico

David Roas, en su libro *Teorías de lo fantástico* (2001), citado anteriormente, encuentra un problema con la definición de Todorov, la halla un poco ambigua, puesto que, junto a esa definición de “vacilación” viene una extensa clasificación de textos que podrían ser o no ser fantásticos, es decir, textos literarios en donde lo fantástico parece operar, pero por pequeñas características dejan de serlo y se encajan en otras categorías. Roas explica que, según Todorov, cuando uno se decanta por una de las dos opciones, antes mencionadas, que causaban la vacilación, el efecto fantástico se pierde. Entonces, si se decanta por la explicación de lo natural se estaría entrando en el género de lo extraño. Y, si se prefiere la versión sobrenatural, entonces sería parte del mundo de lo maravilloso. Y estos a su vez se pueden subdividir en «extraño puro», «fantástico extraño», «fantástico maravilloso» y «maravilloso puro». Entonces, cuando se observa esta clasificación de géneros, argumenta Roas, se entiende que lo fantástico se encuentra entre «fantástico extraño» y «fantástico maravilloso» ¿Por qué precisamente entre estos dos subgéneros? Porque en el primero se encuentra que pueden parecer fantásticos, pero resultan siendo

racionalizados al final del texto; y en el segundo grupo se observa que lo fantástico termina siendo aceptado, dándole un carácter de maravilloso.

En el otro subgénero, el «extraño puro», se encuentran hechos sobrenaturales que son explicados con la razón, y a su vez son increíbles; y es aquí en donde comparte una característica con el «fantástico puro»: ese sentimiento de miedo ante lo desconocido, la incertidumbre. Un ejemplo para este subgénero es el *delirium tremens* que puede llegar a causar la abstinencia al alcohol o a la droga, es decir, se pueden llegar a observar alucinaciones pero son explicadas mediante una enfermedad. En lo «maravilloso puro» se observa que lo sobrenatural, desde los ojos del lector, son causados por el universo de la historia misma del texto.

Roas no estará de acuerdo con esta definición de Todorov, puesto que, para él este género no termina siendo más que un límite, una frontera entre dos géneros ya existentes. Explica que esta definición sirve para definir muchos textos, pero a la vez deja de lado a otros textos que son eminentemente fantásticos, ya que, “lejos de plantearse un desenlace ambiguo, lo sobrenatural tiene una existencia efectiva: es decir, relatos en los que no hay vacilación posible, puesto que solo se puede aceptar una explicación sobrenatural de los hechos” (17) Si se toman esos textos y se le intentan clasificar en los parámetros de Todorov, se verá como calzan en el subgénero de «fantástico maravilloso», pero Roas comenta que no hay nada de ellos que posea una pizca de maravilloso.

Para Roas el género fantástico se define de una forma más amplia: “La irrupción de lo sobrenatural en el mundo de lo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable” (18). Como se ve no es solo una vacilación, como lo era para Todorov, es esa «imposibilidad» de explicar algo sobrenatural.

De igual forma enuncia que el texto fantástico ocasiona una transgresión que lo define así mismo. Y esto solo puede ocurrir en relatos que posean las mismas características que el mundo, es decir, deben estar basados en la realidad que el ser humano conoce. Roas da de ejemplo a *Drácula* (1897), se encuentra en

una Inglaterra victoriana, Stoker retrata todos sus detalles y la figura del vampiro, siendo el elemento sobrenatural, irrumpe en esa realidad, provocando de esta forma una ruptura en la misma. Se debe comprender, que así como pasa en esta novela, cualquier elemento sobrenatural debe ser tomado como una excepción, dado que, si se acepta este hecho imposible, pasará a ser algo normal y de todos los días, dejando de ser amenaza para las leyes naturales que ordenan la realidad del mundo.

Más adelante Roas va a explicar que aunque no esté de acuerdo con la fragmentación del género que hace Todorov, tampoco está de acuerdo con la unión del mismo, colocando en el mismo círculo cosas que no pertenecen allí, del mismo modo que lo hace Rodríguez Pequeño. Este estudioso reúne dentro del género fantástico «lo sobrenatural, lo extraordinario, lo maravilloso, lo inexplicable; en definitiva lo que escapa a la explicación racional» (Roas citando a Rodríguez Pequeño. 18). Para Rodríguez solo existe una oposición: lo fantástico contra lo real; y esto lo sustenta de la siguiente forma: «Lo maravilloso ocupa un lugar en lo fantástico y está en oposición al mundo real, del que se diferencia por lo mismo que el fantástico, esto es, por la transgresión» (Roas citando a Rodríguez Pequeño. 19). Roas no va a estar de acuerdo porque esta apertura del género dejará que entren textos de ciencia ficción y textos policíacos, en donde el elemento fantástico no hace aparición. Para él lo que se debe utilizar es la siguiente clasificación: literatura fantástica y literatura maravillosa.

Del mismo modo en el que Todorov explicaba la colaboración del lector dentro de lo fantástico, Roas va a decir que el papel activo del lector dentro del texto es primordial, dado que, se necesita poner en relación la historia narrada con la realidad fuera del texto, para así poder determinar el texto como fantástico. Y es por ello, que a parte del lector, lo fantástico va a necesitar atarse, siempre, de la realidad, de lo que se conoce. Reisz explica de la siguiente forma:

(...) ya que ellas se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de la realidad y tematizan, de modo mucho más radical y directo que las demás ficciones literarias, el carácter ilusorio de todas las «evidencias», de todas las

«verdades» transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él (Roas citando a Reis, 20).

Roas trae a colación esta cita, al igual que este estudio, porque explica con claridad que el texto fantástico, para su correcto funcionamiento, está en constante interconexión, o mejor, una relación intertextual perpetua con la realidad, siendo esta una construcción cultural. Para sustentar esto, Roas cita a Ana Barrenechea con el siguiente extracto:

(...) pues no pueden escribirse cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite qué es lo que ocurre o no ocurre en una situación histórico-social. Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratextual). Pero además sufre una elaboración especial en cada obra porque el autor –apoyado también en el marco de referencia específico de las tradiciones del género – inventa y combina, creando las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone (contexto intratextual) (Roas citando a Barrenechea 20).

Para poder definir un evento como algo sobrenatural, se debe saber primero que es lo natural. Para que algo salga de la realidad ante los ojos del lector, el texto debe estar ligado a la realidad en la que este vive, para así lograr romperla y causar ese sentimiento de incertidumbre y miedo ante lo desconocido. Si en una realidad es normal que existan vampiros, entonces esto dejará de ser un elemento sobrenatural y por tanto fantástico. En cambio sí, en la realidad que todos los lectores conocen, aparece un vampiro, este pasará a ser un elemento imposible y extraño, por tanto fantástico. El texto fantástico está totalmente entrelazado a una realidad externa para así, luego, poder romperla.

Entonces se puede llegar a la conclusión que, en la literatura fantástica, se pone en duda la realidad y la percepción que se tiene de ella. Para que ocurra la ruptura necesaria, el texto debe mostrar un mundo que sea lo más real posible, de

modo que sea comparado con el fenómeno sobrenatural, y así el choque se haga más evidente: “El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico” (24).

Gracias a este planteamiento, confirma Roas, se puede eliminar la idea de que lo fantástico pertenece a lo irreal o ilógico, incluso no pertenece al mundo onírico. No se puede ubicar este género al lado opuesto del realismo. Este efecto lo vemos hasta en la literatura de ficción, sea fantástica o no, puesto que todo texto literario busca crearlo. Entonces se crea el famoso *pacto de ficción* con el narrador de la historia, es decir, los lectores aceptan, sin cuestionar, todo lo que este les cuenta. Pero Roas va más allá de este pacto, él dirige su mirada a la percepción que tiene el texto de lo real: “después de aceptar (pactar) que estamos ante un texto fantástico, este debe ser lo más verosímil posible para alcanzar su efecto correcto sobre el lector” (*ídem*).

¿De qué forma el texto fantástico hace uso de la realidad? Usando las técnicas realistas, es decir, usar un narrador extradiegético-homodiegético, colocar la historia en un lugar real, describir detalladamente los objetos, personajes y espacios, colocar alusiones a la realidad del lector, entre otros.

Hay que señalar que, si bien en todos los relatos fantásticos la descripción es realista y verosímil, el narrador, ante lo sobrenatural, cambia, se vuelve torpe. Ese fenómeno sobrenatural supera al lenguaje y a la razón, se vuelve un hecho difícil de explicar y describir porque el narrador carece las palabras para hacerlo. Y aquí Roas trae, muy sabiamente, un aforismo de Wittgenstein: «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo» (27). Pero lamentablemente el narrador no posee otra herramienta más que el lenguaje para comparar ese evento sobrenatural con nuestra realidad.

Aquí se observa que lo fantástico causa un desequilibrio entre lo literario y lo lingüístico, es decir, un desajuste entre el mundo que se representa en el texto y el mundo que se conoce. Y de este modo la transgresión de un texto fantástico no solo se queda a un nivel del tema, sino que también pasa al nivel lingüístico del

mismo, dado que, plantea la existencia de un fenómeno imposible de describir dentro de un sistema con unos valores establecidos.

El narrador de un texto fantástico se enfrenta a un problema, puesto que se encuentra en un texto con gran carácter realista y debe describir eventos sobrenaturales, para los cuales no posee palabras por ser desconocidos. A esto le ayudan los recursos literarios como la metáfora, la comparación y el neologismo; y con ellos tratar de auxiliarse para asemejar los horrores que presencia, haciendo así que el lector pueda llegar a imaginárselos.

¿Qué surge en el narrador, personaje o en el lector al enfrentarse a ese ente desconocido? Muchas emociones, pero la más resaltante es: miedo. Este será un elemento fundamental del género fantástico. Esa amenaza para el equilibrio y estabilidad del mundo genera un terror, en los personajes y en el lector. Hay que aclarar que cuando se habla de miedo, Roas se refiere a “esa reacción, experimentada tanto por los personajes (...) como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real y todo lo que eso conlleva” (30). Incluso Lovecraft llegó a decir que el principio de lo fantástico no se hallaba dentro del texto, sino más bien dentro del lector y su experiencia de miedo ante el texto. Todorov y Belevan, entre otros estudiosos, niegan el hecho de que este efecto sea totalmente necesario dentro del texto fantástico. Pero Roas comparte la afirmación de Lovecraft, puesto que, al haber una interrupción en nuestra realidad cotidiana, por un elemento sobrenatural, el choque que eso genera obliga a los lectores a preguntarse si, dentro de la realidad, podrían existir fenómenos que pensábamos podrían ser solo nacimiento de la imaginación, y ante eso no se puede sentir otra cosa que no sea miedo.

Este efecto nos ayuda a distinguir cuando un texto es fantástico o maravilloso, dado que, el relato maravilloso tiene siempre un final feliz, ya que, el bien se impone al mal. Pero, al contrario, el relato fantástico crece en un ambiente de miedo y su desarrollo lleva, nada más y nada menos, que a la muerte, a la locura o a una clase de condena.

1.3 Aproximación a lo fantástico nuevo o neofantástico

En la universidad de Strathclyde Glasgow se publicó un trabajo por manos de Rodero, en el año 2006, llamada: *La incertidumbre: un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*. La tesis que aquí se plantea estudiar tomará como base algunos de los planteamientos de este libro para armar una visión de lo fantástico latinoamericano, y de siglo XX.

Es importante destacar, como dice Rodero, dos puntos antes de entrar de lleno en el estudio de lo fantástico en la escritora argentina Silvina Ocampo, primero: la mayoría de los escritores han cultivado el género fantástico, y todos con sus propias variantes; segundo: cuando se habla del cuento fantástico es difícil seguir las clasificaciones ya establecidas de la literatura latinoamericana del siglo XX, siendo estas el modernismo, criollismo, vanguardias, boom, y postboom. Como en todo, hay sus excepciones, en las que los autores reflejan en sus cuentos fantásticos las características de su momento, y ello hace que se puedan inscribir en diferentes variantes de lo fantástico.

La primera aparición del cuento fantástico latinoamericano se da en el siglo XIX y es en la época del romanticismo, de la mano del ecuatoriano Juan Montalvo con su cuento llamado "Gaspar Blondín" (1858). Este texto está lleno de los elementos característicos de la imaginación romántica: los ambientes inciertos, elementos tétricos, la presencia de lo indecible que se revela y choca contra la realidad. Junto al realismo y al naturalismo lo fantástico pasa a ser parte de los márgenes del sistema literario, y de este modo los eventos sobrenaturales se enfrentan a una explicación racional.

El siglo XX se inicia en Latinoamérica marcado por las innovaciones estéticas y las obsesiones literarias del modernismo. Con él se retoma la capacidad evocadora del lenguaje y se empieza a producir el resquebrajamiento, la ruptura de la fe ingenua del realismo en la relación directa entre la realidad y la representación. La mayor parte de los modernistas cultivaron el cuento de tono fantástico, extraño o maravilloso, si nos atenemos a Todorov. La valoración de la

imaginación y atracción por lo sobrenatural, ultraterreno, oculto y esotérico de origen romántico se conjuga en muchos modernistas con el positivismo científico. Todo ello lleva a cuestionar los fundamentos del empirismo positivista en boga en la época usando las propias premisas metodológicas del mismo para demostrar la existencia de lo sobrenatural y lo extraordinario (34).

A este hecho muchos críticos llegaron a llamarlo: ficción científica. Y el mejor representante latinoamericano fue Leopoldo Lugones, puesto que, combina su concepción del universo de una forma esotérica-pitagórica con el método científico positivista, para tener como resultado narraciones en las que se cuestiona los límites convencionales entre lo lógico y lo racional, entre lo real y lo irreal, entre lo natural y lo sobrenatural. Unos de los temas claves de esta ficción científica, según Rodero, son el desdoblamiento, las apariciones de seres imaginarios como realidades que existen de forma autónoma de la mente de los humanos y las imágenes proyectadas. Más adelante, gracias a autores como Bioy Casares, Borges y Cortázar estos temas serán recurrentes dentro de la literatura rioplatense.

La ficción científica no es la única variante en esta época, puesto que, muchos otros modernistas cultivaron el cuento fantástico tradicional, como Rubén Darío y Amado Nervo, o el cuento extraño maravilloso por manos, de nuevo, de Darío y Nervo.

Los modernistas poseían una gran obsesión por innovar el lenguaje y esto les llevó a que sus alegatos estéticos-alegóricos se enmarquen dentro de lo maravilloso, más que en lo fantástico.

Rodero argumenta que lo resaltante dentro de esta visión científica de lo sobrenatural es que postula una explicación alternativa de la realidad que no se basa solamente en el racionalismo empírico, sino también en lo sobrenatural o en lo oscuro. Y esta es una de las diferencias más importantes con respecto a los autores posteriores de la vanguardia. El cuestionamiento que se hace al empirismo racionalista, que comienza con los modernistas, lleva a lo que se le

llama relativismo radical o extremo, esto se observa en los cuentos de Borges cuando, gracias a su escepticismo irónico, transgrede toda explicación, sea racional, sobrenatural, filosófica, mítico-religiosa.

Después Rodero explica lo siguiente:

Por todo lo dicho, se puede decir que el cuento fantástico de las primeras décadas del siglo XX se caracteriza por la continuación de lo fantástico tradicional combinado con la reacción antirracional y antipositivista que anticipa la relativización y cuestionamiento radical de nuestra percepción de la realidad de lo fantástico nuevo (35).

Se entiende que la mezcla de lo fantástico tradicional, en conjunto con la reacción antirracional y antipositivista, ocasiona un nuevo género fantástico, anticipando de esa forma la relativización extrema que, se mencionó antes, hace presencia con Borges; creando de esa forma una nueva vertiente de lo fantástico que podría considerarse enteramente latinoamericana.

También se puede establecer una conexión entre la ficción científica y la ciencia-ficción, aunque suenen parecido no son lo mismo. La ciencia-ficción es un subgénero muy poco cultivado en Latinoamérica. Esto se desarrolla con un cierto carácter alegórico, causando de esta forma un subgénero llamado neofantástico con tono político-social. Un elemento que caracteriza estos relatos es el acercamiento que tienen, de forma irónica a la tecnología científica que altera las esperanzas puestas en ella como un objeto de transformación del mundo.

Con respecto a lo neofantástico Rodero lo coloca en contraposición con lo fantástico tradicional. Dice que estos dos géneros son los que hacen mayor presencia durante el siglo XX en Latinoamérica. Este estudioso entiende lo fantástico de la siguiente forma “una narración definida por la duda e incertidumbre en la interpretación de los hechos narrados y que presenta un cuestionamiento de lo real-racional a través de la irrupción de lo inexplicable o sobrenatural” (Rodero, J. 2006, p.36) y a esto contrapone lo neofantástico como:

(...) la irrupción de lo extraordinario en la realidad cotidiana de tal manera que esta integración de ambos ámbitos produce tanto un cuestionamiento de lo real como lo irreal, rompiendo así los límites y transgrediendo radicalmente tanto lo imaginario como lo real empírico. Esto crea una 'realidad otra' (si tomamos prestado el concepto de Bessière) no explicable ni comprensible mediante las leyes de la razón lógica ni mediante la lógica autónoma de lo maravilloso (36).

Se entiende entonces lo neofantástico, a diferencia de lo fantástico tradicional, como un género que crea nuevos mundos, incluso se podría tomar como un género fantástico llevado al extremo, es decir, que todos sus efectos se radicalizan y se instalan en la realidad, como si esta fuera suya.

Se dará un listado de autores, como ejemplo para entender mejor estas definiciones, que han trabajado el cuento fantástico tradicional y el neofantástico: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, y la escritora que se propone estudiar esta tesis: Silvina Ocampo, entre otros.

Para entender con mejor precisión el género neofantástico se puede obtener como ejemplo el cuento de Cortázar "Carta a una señorita de París", puesto que, lo sobrenatural irrumpe en la cotidianidad y se instala en ella. Lo que destaca de este cuento, inscrito en este género, no es el evento extraño, es que se integra dentro de la realidad, es decir, los límites que existen entre lo real y lo irreal desaparecen ante el lector y, al mismo tiempo, crea otra realidad que cuestiona nuestra percepción tanto de lo sobrenatural como de lo normal. "La sombra de lo desconocido, lo inasible, lo inexplicable se instala en la mente del lector y se proyecta a nuestras explicaciones de lo racional y lo irracional, del o real y lo imaginario" (38).

Para ilustrar a lo fantástico tradicional Rodero trae a colación otro cuento de Cortázar, llamado "Cartas a mamá", dado que, al final del texto la incertidumbre sobre lo que se narra permanece en el lector, es imposible que sepamos si Nico ha viajado desde Buenos Aires a París, como cuenta la madre en sus cartas o no.

La ambigüedad permanece hasta el final. Si nos decantamos por una explicación racional se inscribiría el cuento en el subgénero de lo extraño, puesto que, se trata solamente de una muestra de las obsesiones mentales, mezcladas con el sentimiento de culpa de Luis y Lara; y si elegimos una explicación sobrenatural se inscribiría el cuento en el subgénero de lo maravilloso, ya que, efectivamente el hermano muerto se ha objetivado físicamente y ha viajado a Paris, quedándose en la casa de los protagonistas. Lo más importante es que la incertidumbre permanece y se impone sobre cualquiera de las dos explicaciones, y esta duda cuestiona lo racional, la percepción que se tienen acerca de la realidad y las convenciones lógicas sobre la misma.

Gracias a estos ejemplos se puede mostrar que las fronteras existentes entre estos dos géneros son muy inestables. La diferencia entre los dos relatos yace en la duda existente sobre la presencia o no de lo sobrenatural, puesto que, en el segundo cuento la incertidumbre no se resuelve, pero en el primer cuento lo sobrenatural aparece explícitamente desde el inicio del texto. Asimismo cita a Jaime Alazraki: “Lo fantástico nuevo no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir un orden inviolable. La transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender” (38).

Con el surgimiento de lo neofantástico viene otra gran confusión y mezcla de géneros. De la misma forma en la que se mencionaba anteriormente con las confusiones de géneros y subgéneros en lo fantástico, ocurre también con lo neofantástico y lo real maravilloso. Rodero explica que, tanto Chandy como Alazraki, identifican lo realista mágico con lo neofantástico. Pero para Rodero no deben mezclarse y dice:

Por esto, aceptaremos como válido el término ‘realismo mágico’ para designar algunos cuentos de autores determinados, particularmente aquellos tradicionalmente nombrados por la crítica: Asturias, Rulfo y García Márquez fundamentalmente. Sin embargo, preferimos entender el realismo mágico como una expresión peculiar de lo

fantástico nuevo, pero que básicamente responde a los mismos parámetros (42).

Es entonces al leer un texto neofantástico, o realismo mágico, se debe tener cuidado al intentar denominarlo de uno u otro género, puesto que se puede cometer un error de clasificación.

1.3.1 ¿Qué es lo neofantástico? Según Jaime Alazraki

Para este apartado se tomará en cuenta un estudio del crítico Jaime Alazraki, en donde nos explica el modo en el que lo fantástico evoluciona a lo neofantástico, sus precursores, entre otras características acerca del mismo que hay que tener en claro para poder realizar el análisis planteado en este trabajo.

Comienza explicando que uno de los primeros escritores en mostrar un desacuerdo con la definición de lo fantástico es, el antes nombrado, Cortázar. Alazraki trae a colación una conferencia del escritor realizada en La Habana en 1962, en donde comenta “Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre” (1990, 26). Se comprende que empieza a ver una inconformidad con ese encasillamiento, que quizá no le cuadraba al escritor, dado que, efectivamente, sus cuentos no poseen todas las características establecidas para ser llamados fantásticos. Se sabe que Cortázar era un lector ávido de Poe, y él admite estar influenciado por el escritor estadounidense. Comenta, en Oklahoma que, cuentos como “Ligeia” lo llevaron a conocer y a escribir dentro del marco fantástico. Sin embargo, él observó que, su camino hacia la otredad que ofrece el género, no estaba en esa definición del siglo XIX del mismo. Agrega que, la irrupción de ese elemento extraño, ocurre en sus textos de una forma muy normal, natural y pedestre; tanto así que es algo que puede ocurrirle a cualquiera, en medio de su cotidianidad, y no le llama la atención ese fantástico antiguo lleno de monstruos y o pantanos. A esto, Alazraki agrega una frase del escritor Bioy Casares “no hay un tipo, si no muchos del cuento fantástico” (Alazraki citando a Bioy, 27)

Más adelante agrega lo siguiente:

Para distinguirlo de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación “neofantásticos” para este tipo de relatos. Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y *modus operandi* (28).

El autor de este texto nos plantea una diferencia en tres aspectos claves entre lo fantástico decimonónico y lo fantástico nuevo: la visión, la intención y el *modus operandi*. Se traerá a este primer capítulo esas diferencias e intentaremos explicarlas:

- Visión: Lo fantástico necesita al mundo real, como una herramienta importante, crear una base fuerte con él, solamente para luego destruirlo con mejor precisión. En cambio, lo neofantástico, toma a esa realidad como una pintura para tapar una segunda realidad que se convierte en el verdadero fin del neofantástico. En esta última, explica el autor, la realidad funciona como un quiebre, una ranura, una superficie con agujeros, en donde, por breves momentos, podemos notar la segunda realidad.
- Intención: Se ha dejado claro ya, que lo fantástico busca hacer que el lector sienta miedo, en donde todo lo que él cree que es real puede desvanecerse. Esto no ocurre así en los cuentos neofantásticos. Si observamos varios cuentos como “Bestiario” de Cortázar o “La biblioteca de Babel” de Borges, se puede entender que ellos no pretenden causar algún miedo. Puede que causen una cierta incertidumbre, sorpresa, pero su intención es otra: estos textos tienen como propósito funcionar como metáforas que muestren visiones de eventos ilógicos, los cuales no pueden encasillarse dentro de nuestra razón. Y, esa metáfora, es la única forma de apuntar a esa segunda realidad, la cual se resiste a ser encasillada en nuestro lenguaje de comunicación ordinario.
- *Modus operandi*: El neofantástico te inserta ese elemento fantástico desde las primeras líneas del cuento, a diferencia del fantástico que te crea una realidad, antes de soltar ese elemento clave. También se debe agregar que, lo neofantástico, a diferencia de lo fantástico, utiliza metáforas, elementos

figurativos, para contar ese elemento, no es como en lo fantástico tradicional que se cuenta tal cual es, representando la realidad, sin usar ningún tipo de símbolo.

Alazraki agrega:

Digamos finalmente que si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como este un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores (31).

Este resulta ser un dato importante, dado que, el contexto en el que se producen los géneros literarios, o, cualquier tipo de arte, moldea la forma en la que se expresa, se desarrolla. Se entiende que lo fantástico convencional surgió en un momento en donde la narrativa funcionaba de una forma en particular, y a la vez, lo neofantástico es cómo es, por toda la influencia que posee de estos movimientos nombrados en la cita.

Como se observa, gracias a varios escritores latinoamericanos, el género fantástico no se quedó plasmado en las antiguas normas, evolucionó, creció, y gracias a su inspiración y modificaciones, surgieron diferentes géneros en Latinoamérica los cuales, no son solo propios de esta tierra, si no que poseen características que serían muy raros en Europa, dado que, son territorios diferentes, con otras percepciones de realidad.

Se tomarán en cuenta todas las teorías aquí explicadas, para realizar el análisis pertinente de los cuentos seleccionados de Silvina Ocampo. De esta forma se explicará el funcionamiento de lo fantástico, o neofantástico si es el caso, dentro de estos textos, y así poder realizar un análisis lo más pertinente posible.

Capítulo 2: Conociendo a Silvina Ocampo

2. Biografía de Silvina Ocampo

Se considera pertinente escribir en esta tesis la biografía de la escritora, dado que, el contexto y las personas con las que se juntó pudieron influenciar en su manera de escribir, de igual forma con el género que escogió y cómo lo desarrolló. Así también se tratará con esto resaltar su importancia en la literatura de Argentina y del mundo.

Silvina Ocampo nace el 28 de julio de 1903 en Buenos Aires, Argentina. Tenía cinco hermanas, de las cuales ella era la menor. En un momento llegó a confesar que al ser la más pequeña se sentía como “el etcétera de la familia”. La escritora pasaba mucho tiempo en las sierras de Córdoba, en una estancia llamada La Reducción, ubicada en Villa Allende, en donde podía estar en contacto con la naturaleza.

No es hasta 1908 cuando la familia viaja a París, y se quedan allí por dos años. Es en esta ciudad hermosa en donde empieza sus gustos por la pintura y el dibujo. Sin embargo regresan a Argentina en 1911, y este se convierte un año horrible, dado que, muere una de las 5 hijas. Este hecho ocasionó que ella se separara más de sus hermanas. Ella, al estar aislada, construyó todo su mundo en la soledad; aunque esto la llevara al aislamiento, en su obra veremos que esto es un síntoma de libertad.

Durante su juventud se dedicó a la pintura, la cual estudió en la capital francesa. En 1935 conoce a Adolfo Bioy Casares (1914 - 1999) gran escritor de lo fantástico argentino. Pero no es hasta 1940 que se casan. Luego de esto ella se aboca por completo en la literatura, y en 1937 escribe su primer libro de cuentos: *El Viaje olvidado*.

En el año 1940, publica y junto a Borges y su esposo, la *Antología de literatura fantástica*. En este libro hacen una recopilación de cuentos fantásticos de

Latinoamérica, al cual también se le agrega un prólogo en donde escriben un breve estudio de lo fantástico, realizado por Bioy Casares.

Silvina era parte, de forma fantasmal, del grupo selecto que se reunía en la casa de la Avenida Santa Fe esquina Ecuador; se hacían llamar: el grupo de *los Bioy*. Aquí participaban personajes importantes como Borges, Eduardo Mallea, Manuel Peyrou, José Bianco y Juan Rodolfo Wilcock – los mejores amigos de Silvina. Según expertos, se considera esta la mejor época de Silvina y Bioy. Luego la pareja adoptó a una hija y la llamaron Marta Bioy Ocampo (1954-1994), la cual resultaba hija biológica de Bioy con otra mujer, pero Silvina la adoptó como suya.

Claudia Mosovich escribe:

Como lo prueba la enorme cantidad de obras inéditas que dejó morir. Silvina Ocampo desarrolló una prolífica actividad como escritora, y su vida tuvo una pasión dominante: escribir. Aunque su producción fue más reconocida fue la narrativa, fue importante su trabajo como poeta y traductora (por ejemplo, de la obra de Emily Dickinson tradujo más de quinientos poemas) (2009, 115).

Se entiende entonces que no solo la pintura era su pasión, escribir se volvió una parte importante de su vida, puede ser tanto por su forma de ser como por la influencia de la literatura que tenía en su alrededor. Tantos amigos escritores con los cuales se involucró en su vida ocasionaron su amor por la literatura.

Algunos de sus títulos son: *Viaje olvidado* (cuentos, 1937), *Enumeración de la patria* (poesía, 1942), *Autobiografía de Irene* (cuentos, 1948), *La furia* (cuentos, 1959), *Las Invitadas* (cuentos, 1961), *Lo amargo por lo dulce* (poesía, 1963), *Los días de la noche* (cuentos, 1970), *Árboles de Buenos Aires* (poesía, 1979). Luego de ocho años se publicaron unos últimos libros de cuentos: *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988). También escribe, con la ayuda de su esposo, una novela policiaca, llamada *Los que aman, odian* (1946).

2.1 Silvina Ocampo y lo fantástico

Como se ha explicado anteriormente, la literatura fantástica no es un tópico olvidado por los intelectuales. Pues bien, es importante exponer de la misma forma que la literatura fantástica latinoamericana tampoco ha pasado desapercibida. Muchos de los escritores de esta época se encuentran inscritos bajo esta categoría, incluyendo a la escritora Ocampo. La cuestión es que su nombre se ha visto dejado de lado de cierta manera, puesto que, al hablar de este tópico en Latinoamérica, los nombres que surgen primero son Borges, Cortázar, Bioy Casares, entre otros, y el de ella queda muy atrás en la lista.

A pesar de eso la literatura de Ocampo no ha dejado de ser estudiada. Se le ha revisado, quizá no lo suficiente si se le compara con los autores antes mencionados. Pero aun así existen trabajos sobre ella. Estos servirán como un antecedente a esta investigación, y ayudarán a demostrar la pertinencia de la misma.

A continuación se dará una visión panorámica sobre los estudios que se hicieron sobre la narrativa de la escritora argentina. Se empezará mencionando el artículo de María Bermúdez Martínez: *La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia* (2003). Aquí, la escritora escribe lo siguiente:

(...) se sitúa entre una de las pocas voces femeninas que abren, por esos años, un camino a nuevas formas de expresión literaria. Interesa, por la relevancia de la misma, su producción narrativa, que la convierte «posiblemente» -en palabras de Mempo Giardinelli- en «uno de los mejores cuentistas argentinos de este siglo», cuya obra es «simplemente extraordinaria» (6).

Sin embargo, aunque se le considere 'simplemente extraordinaria' no llegó a tener la fama que otros de sus contemporáneos poseen, como Borges o, su propio esposo, Bioy Casares. Hecho injusto, tomándose en cuenta que fue una mujer pionera dentro de su época.

Al leer la crítica sobre los cuentos de Ocampo, anuncia Bermúdez, se encontrará dos puntos importantes: la crueldad y lo fantástico. La primera se hará presente gracias a la presencia de niños que llegan a convertirse en monstruos por su nivel de crueldad. Ambos aspectos ocasionan que la obra de Ocampo se pueda inscribir tanto en la tradición como en la vanguardia, elemento que estudia Bermúdez en su artículo. Sin embargo se percibe que el carácter de experimentación dentro de la obra de Ocampo no llega a niveles extremos, es decir, no pretende eliminar la realidad, más bien desea alejarse de ella y relativizarla, con una multiplicidad de sentidos y verdades.

Dentro de esa dialéctica constante entre la realidad y la ficción, Silvina Ocampo siempre se decanta por la ficción, “entendida como verosimilitud ficcional” (10), es decir, se encuentra al margen de la verdad y al margen de la ficción. Más adelante agrega que Pezzoni coloca sus textos en la corriente vanguardista, ya que, poseen un gran carácter de imaginación e invención, entendiendo esto como una búsqueda de nuevas formas de expresión.

Una de las características más importantes de Ocampo es su facilidad para revelarse contra la rigidez de los géneros, situación que se ve presente en su manejo de lo fantástico. También se ve presente en cómo logra matizar el límite entre prosa y poesía.

Lo atroz y lo cruel en la narrativa de Silvina Ocampo viene con manos pequeñas, de niño. Trae a colación un modelo de “niño monstruo” que llegan a desconcertar al lector por su nivel de perversión y maldad. Pero esta monstruosidad, también aparece, quizás en menor cantidad, en sus personajes adultos, en paralelismo claro con la infancia de los mismos personajes. Esta crueldad se construye con una veta cómica, esto junto al tono ingenuo de la voz de un niño marcan el carácter enunciativo de los relatos. Por ejemplo, en “La casa de los relojes”, donde un niño, con su voz inocente y pura narra hechos realmente crueles.

Otro de los puntos mencionados, en los cuales la crítica se centra al estudiar la narrativa ocampeana, es el carácter fantástico de sus textos. Bermúdez continua explicando: "(...) es que ese mundo ficcional aparece teñido por una atmósfera de «irrealidad» que poco a poco parece ir reemplazando a la «real»" (:16) Pero, como ya se explicó, no es para reemplazarla por completo, si no que desea mostrar una cara diferente de esa realidad. Esto acerca la literatura de Ocampo a lo fantástico, a lo real maravilloso, incluso a lo onírico. Se ve en los cuentos de Ocampo una representación que no poseen una realidad, o incluso, vidas que no encuentran su destino deseado. Además, el lector se enfrenta a personajes y procedimientos narrativos que presentan nuevas visiones de mundo, mostrando una preocupación por el hombre y el mundo.

Exponiendo un poco más sobre la facilidad que poseía Silvina Ocampo al doblegar los géneros, Teresa Orecchia Caen, en *Silvina Ocampo: Los lazos de la escritura*, escribe:

En su conjunto, esta cuentística de Ocampo, (...) tiende a *extrañar* a su lector, a exiliarlo en la incredulidad ante sus enigmas y sus oscilaciones entre lo extremo y lo domesticado. Pero a diferencia de los textos de esos contemporáneos, que cautivan por su elegancia de tono o por su precisión técnica, los suyos exploran un imaginario de lo extravagante y hunden sus raíces muy lejos de la experiencia afectiva, desbordando el canon de la literatura fantástica. Consiguen coherencia y originalidad sin dejar de apropiarse de pautas genéricas heterogéneas y construyen una escritura con un sesgo inapresable, alternativamente rigurosa, ambigua e indecisa, innovadora, amanerada. Como si se encontrara ante la posibilidad de desligarse y quebrarse, esa escritura representa las tensiones de las que surge y apela a una sensibilidad que estabiliza, elimina oposiciones y quiebra fronteras (321).

Gracias a esta cita se puede entender que, por más que sus contemporáneos fuesen maestros en la literatura fantástica, Silvina Ocampo lo innova. En su escritura los límites y fronteras, entre géneros y formas, se difuminan. Ella toma una forma de expresión literaria y la hace suya, la moldea a su gusto y lo convierte en un texto un poco difícil de descifrar.

Seguidamente se hará mención del artículo de Natalia Biancotto “Del fantástico al *nonsense*. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo” (2015). En este artículo ella estudia la posibilidad de clasificar los cuentos de Ocampo más allá de un elemento fantástico, encerrar sus cuentos en el *nonsense*. La autora comenta “Para leer esta literatura en nuevos términos, pienso en el *nonsense* como relato de insensatez, un modo de uso de la locura como estética y como ética” (1)

Si bien Biancotto no se muestra de acuerdo con la denominación de lo fantástico en la obra de Ocampo, es necesario mencionar su estudio para demostrar el estado en el que se encuentra la investigación, y así agregarle más peso a este trabajo de tesis.

La autora explica que la literatura fantástica depende exclusivamente del lector, lo expone en la siguiente cita: “¿Existe el género fantástico? La respuesta, siempre supersticiosa, está en la pregunta. Si el fantástico existe o no, eso depende del lector” (*ídem*).

Así mismo trae a colación a un contemporáneo de Ocampo, y gran maestro de la escritura: Borges. Ella comenta lo siguiente:

Un lector que, como Borges, elige leer la filosofía como una rama de la literatura fantástica es uno que tanto afirma la soberanía absoluta de su propio interés cuanto que se burla de los géneros. Tanto se burla que consiguió imponer una idea del género fantástico basada en sus preferencias (*ídem*).

Como se sabe, Borges fue un gran escritor, no solo del género fantástico, también escribió poesía. Pero gracias a sus cuentos, la concepción de lo fantástico en Argentina cambió, adaptándose a él y a sus textos. Esto lleva a centrar la mirada en la antología que realizó Borges, con ayuda de Bioy Casares y Silvina Ocampo. Una recopilación de cuentos fantásticos, que resulta esencial para entender el género en la literatura argentina. La escritora explica que la definición del género fantástico en esta antología se desprende del gusto personal

de los tres autores, viéndose claramente en el prólogo que le realiza Bioy a este libro.

Se puede entender que Biancotto no esté de acuerdo con esta terminología, por las razones que ella misma presenta en su artículo, dando a comprender que el nombre de fantástico solo es un error de los lectores al leer la antología de estos escritores. Entonces esta investigación trata de descifrar este problema: ¿es o no es fantástica la literatura de Silvina Ocampo? Si la respuesta es afirmativa ¿Cómo lo hace funcionar en su cuentística? O, en cambio, ¿los cuentos son parte de lo fantástico nuevo?

Otra mujer que estudió la literatura de Ocampo fue Claudia Mosovich, estudiante del Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea, con su tesina *El secreto mejor guardado. Una aproximación a la literatura de Silvina Ocampo* (2009). En su trabajo de investigación ella presenta una gran vista a toda la obra de Ocampo, inclusive a sus influencias e infancia.

Mosovich describe la literatura de la escritora argentina de la siguiente forma:

Una escritura vertiginosa que subleva los cánones estancos. El amor y sus múltiples manifestaciones (odios, celos, venganza), la magia y su relación con el erotismo, las niñas adivinas y los espacios saturados de baratijas son los materiales con los que Silvina Ocampo trabaja sus cuentos. Todos ellos se enlazan con cartas, sueños y anotaciones, diseñando una identidad múltiple que permite desplegar los textos como si fueran el mapa de un tesoro escondido (107).

Como expone la investigadora, Silvina Ocampo está llena de espacios específicos y personajes concretos, que podrían incluso ser un modo de incluir el carácter fantástico dentro del texto. De igual forma hay que señalar, tal como lo hace Mosovich, que el lenguaje que usa la cuentista crea una armonía entre lo que se puede considerar cotidiano y lo extraño. Se podría decir que, de una manera poética, Ocampo conjuga lo sobrenatural en sus textos.

Los cuentos de las escritora subyugan al lector y lo desarman: lo hacen verse una y otra vez desprevenido ante unos textos irresistibles y anómalos, instalados en una suerte de ilegalidad que les permite remitirse a varios referentes posibles y a la vez negarse a todos ellos. Las historias de la autora incitan a una empresa de redescubrimiento que solo podrá iniciar a un lector deliberadamente desprevenido, olvidado de rótulos, y de pactos de lectura consabidos (108).

El lector que toma los cuentos de Silvina Ocampo debe dejarse llevar de la mano por la autora, olvidar todo lo que tenga preconcebido y dejarse encantar por sus textos irresistibles, puesto que, ella está dispuesta a desarmar a todo lector que se adentre a sus textos. Hay que dejar de lado el pacto ficcional y dejarse sorprender por los hechos narrados. El lector debe entender que los cuentos de Ocampo no se pueden leer como representación de la realidad o como una manera de escape, dado que, al ser tan familiares el lector termina sintiendo un gran reconocimiento o empatía, unido a ese sentimiento de extrañeza que solo lo fantástico nos puede regalar.

Así mismo, continua Mosovich, una de las características de su narrativa es la ambigüedad; la cual describe de la siguiente forma: “Los textos muestran ambigüedad. El orden ausente solo puede manifestarse como amenaza, como puro riesgo” (109). Este orden “perdido” solo se puede observar en los niños, los animales, los enfermos, etc., es decir, en los marginados.

De igual modo, Marisa Martínez Pérsico, estudiando a esta escritora argentina, con un texto llamado “Una lectura genética de *Viaje Olvidado* (1937), de Silvina Ocampo” publicado en *Alma América In Honorem Victorino Polo* (2008) por la Universidad de Murcia; expone lo siguiente:

Uno de los rasgos fundamentales del modo fantástico es un determinado empleo del discurso figurado. Desde mi punto

de vista, los relatos de Ocampo llevan al extremo la tensión entre el sentido literal y el metafórico, uno de los peligros que para Todorov acechan el género. La presencia de los niños como actantes privilegiados y como sujetos de la enunciación es una estrategia sumamente funcional para recrear la atmosfera fantástica porque la primera infancia se caracteriza por una percepción alterada del tiempo, del espacio, de la casualidad y de los objetos (22).

Como explica Martínez, y como se vio con Biancotto, el elemento fantástico en los cuentos de Silvina Ocampo, podría ponerse en cuestionamiento, pero de ello trata este trabajo de investigación, intentar encontrar en qué género se podría encasillar los cuentos de Ocampo: en lo fantástico tradicional o en lo fantástico nuevo.

La autora llega a la conclusión de que el narrador homodiegético que usa Ocampo necesita de la participación del lector, es decir, requiere a un tipo de lector que no sea pasivo, uno que sea capaz de llenar lagunas, recuperar los espacios de indeterminación que se encuentran implícitos en las metáforas, en las elipsis y en la ironía.

Para Todorov, “lo fantástico tiene una vida llena de peligros”. Uno de ellos nace cuando el lector no se pregunta por la naturaleza de los acontecimientos sino por la del texto mismo que los evoca, por ello este género mantiene relaciones cercanas con dos géneros vecinos: la poesía y la alegoría (*ídem*).

Martínez trae esto a colación, es decir, al adentrarse al análisis de lo fantástico hay que tener en cuenta que resulta difícil definir lo fantástico en su totalidad, como se intentó hacer en el primer capítulo de esta investigación. Ella explica que, a pesar de la prohibición de la representación dentro del género, el mismo posee figuras retóricas que lo ayudan a construirse.

Luego explica:

Tal vez el mayor logro de Ocampo en el terreno de lo fantástico no radique en la vacilación experimentada por un receptor que no conoce más que las leyes naturales cuando se encuentra frente a un acontecimiento que contradice las leyes de la naturaleza ‘tales como la experiencia nos enseñó a conocerlas’. Si para definir el modo fantástico el análisis estructural hace intervenir la relación entre el mundo del discurso y el mundo fenoménico, tal vez para definir más ampliamente lo fantástico haya que considerar otros tipos de experiencias de percepción del mundo, como pueden ser la enajenada o la infantil (27).

Como se ha mencionado anteriormente, es posible que Silvina Ocampo modificase lo fantástico en su literatura, para adaptarla a ella usando como recurso literario a los niños, tanto de narradores como de personajes principales. Martínez comenta esto para justificar su lectura fantástica sobre Ocampo.

Así mismo, Lorena Loguzzo, en su investigación *Estrategias desestabilizadoras de la narrativa de Silvina Ocampo* (2015) dedica un capítulo completo a las modalidades de lo fantástico dentro de la cuentística de Silvina Ocampo, en el que explica: “Para el análisis de los cuentos de Ocampo resulta particularmente útil su noción de ‘vacilación’. Todorov plantea que la vacilación es el elemento esencial del fantástico (...) Tomar este rasgo del género como punto de partida para el estudio de la obra de Ocampo da resultado”. Como ella nos plantea, este elemento es evidente en varios de los textos de la escritora argentina. Aunque se tiene en cuenta que solo este elemento no hace necesariamente un texto fantástico, por ello se hará un estudio profundo de los cuentos para ver como la vacilación funciona en ellos, y como Ocampo lo adapta a su narrativa.

Unas páginas más adelante, Loguzzo declara que, dentro de la obra ocampeana, lo fantástico no se desarrolla exactamente igual a los estatutos de Todorov.

En cambio se manifiesta de una manera particular: se crea en el plano lingüístico dado que es a través del lenguaje que la desfamiliarización (...) se filtra lentamente y corroe la percepción del lector, haciéndolo dudar de ella e impulsándolo a volver sobre el texto y releerlo a fin de comprobar que no se trata de una percepción errónea, de una mala lectura de su parte. El lector es inquietado por el narrador no fidedigno que constantemente asedia su confianza; por el lector implícito con el cual no puede asociarse, dados los espacios de indeterminación que se lo impiden; por la yuxtaposición de imágenes contradictorias dispuestas con la mayor naturalidad, las cuales llegan a desafiar el marco de referencia antológico del texto y crean un universo a su antojo, plausible, verosímil, a partir de descripciones minuciosas y vividas, pero donde puede suceder cualquier cosa, donde lo absurdo es la regla, no la excepción (47).

Por ende, se ve que Ocampo, si bien sigue algunas de las normas de Todorov, como la presencia del elemento de la “vacilación”, logra ser una excepción y manejar lo fantástico a su modo, es decir, Silvina Ocampo logra encausar este tipo de literatura y adaptarla a su modo de escribir, usando ‘espacios de indeterminación’, ‘yuxtaposición de imágenes contradictorias’ para crear nuevos mundos en donde todo esto puede ser posible. A colación de esto, la investigadora agrega una cita de Alberto Manguel: “Silvina Ocampo acepta lo fantástico con ingenuidad. Sabe que tiene sus leyes, pero no moraliza sobre ellas. Permite que la situación hable por si misma con la máxima sencillez, como en un cuento de niños” (*ídem*). Como se ha argumentado anteriormente: Silvina Ocampo tiene la facilidad de jugar con los géneros y hacerlos encajar en su propia narrativa.

2.2 Lo fantástico y lo neofantástico en Latinoamérica

También se desea explicar, en este segundo capítulo, el estado en el que se encontraba la literatura en ese momento histórico, es decir, cómo los escritores empezaban a explorar el género fantástico y el neo fantástico. Para realizar esta explicación, se tomará un libro mencionado en el primer capítulo: *La edad de la incertidumbre* (2006) de Rodero J.

En el capítulo 2 de su libro, el investigador realiza un paneo desde la ficción científica hasta el femenino alegórico, en donde analiza lo fantástico, lo neofantástico, e incluso el real maravilloso. Rodero empieza haciendo dos aclaraciones importantes:

“Primero, la mayoría de los/as autores/as han cultivado el cuento fantástico en diversidad de variantes, incluso aquellos considerados tradicionalmente más realistas o ‘antiescapistas’. En segundo lugar, a la hora de considerar el cuento fantástico resulta muy difícil seguir las clasificaciones tradicionales de la literatura latinoamericana del siglo XX (modernismo, criollismo, vanguardia, boom, postboom). Aunque en algunos casos los autores reflejan en su producción fantástica las constantes del momento, muchos de ellos se pueden inscribir en variantes de lo fantástico” (33).

Como Rodero formula, hay que tener en cuenta que, lo fantástico, al entrar en contacto con la literatura latinoamericana del siglo XX, tuvo que pasar por diferentes cambios, adaptarse a estas nuevas tierras y evolucionar. Esta idea se puede concluir con que, de esa unión nace el neofantástico. No hay que olvidar que, al igual que otras corrientes o géneros, la teoría acerca de lo fantástico surge fuera de Latinoamérica, pero aun así llega a esas tierras, desde el Caribe hasta la Patagonia, y se adapta, se entrelaza con lo que aquí está surgiendo, creando así cosas nuevas, cosas originales nunca antes vistas. Rodero escribe:

A la hora de estudiar desde un punto de vista evolutivo o histórico la literatura latinoamericana suele surgir entre la crítica el problema recurrente de la autonomía o dependencia de la misma en relación con las formas culturales dominantes en Europa o Norteamérica. El cuento fantástico no es una excepción, aunque este debate es limitado dado la escasez de estudios específicos sobre la evolución de este modo narrativo

en Latinoamérica, y esto a pesar de la presencia abrumadora de lo fantástico en el continente (38).

Así mismo, es intrigante el hecho de que, a pesar de la alta producción de cuentos fantásticos en el continente, existan tan pocos estudios al respecto. Del mismo modo, como se exhibía antes, lo fantástico fue producto de Europa o Norteamérica, no es algo autóctono de Latinoamérica, como lo podría ser el real maravilloso.

Rodero expone que dentro de lo fantástico hay dos versiones, según los críticos: uno, que funciona como la reacción al racionalismo científico, y otro que surge como transgresión contra lo real y sobrenatural del siglo XX. Muchos estudiosos del tema llaman a este último 'neofantástico' porque lo sobrenatural ya no actúa como una ruptura en la realidad, más bien se adhiere a ella, creando una nueva.

Dentro del territorio latinoamericano nacen muchos problemas acerca de la teoría sobre el neofantástico, dado que, dentro de sus obras existen dos géneros que pueden llegar a confundirse con el 'fantástico nuevo', que son: lo real maravilloso y el realismo mágico.

El investigador continúa su explicación dando a entender que, muchos críticos y escritores latinoamericanos, se esfuerzan en demostrar las diferencias entre lo real maravilloso y lo fantástico, dado que, lo primero fue creado en las tierras latinoamericanas, en cambio el segundo es producto europeo. Y, el hecho de que lo real maravilloso y el realismo mágico surgieran en estas tierras, casi en simultáneo, ocasiona que la línea definitoria de lo neofantástico, se un poco más borrosa.

Se pueden llegar a confundir tanto que muchos críticos y escritores logran verlo como uno solo, Rodas trae a colación una cita que lo explica muy bien:

Pero el realismo mágico y lo fantástico son caracterizados por códigos coherentemente

desarrollados de lo natural y lo sobre natural (...) Pero mientras que en el fantástico lo supernatural se percibe como problemático, dado que es antinatural con relación al encuadre racional del texto, lo supernatural en el realismo mágico es aceptado como parte de la realidad. Lo que es antinatural en el nivel semántico es resuelto en el nivel de la ficción. La reticencia del autor juega un rol esencial en cualquiera de estos dos modos, pero cumple una diferente función en ambos casos. Mientras que crea una atmosfera de incertidumbre y desorientación en lo fantástico, facilita la aceptación en el realismo mágico. (Traducción libre. Rodas citando a Chandy, 42).

Tal como se puede observar, la explicación que brinda Chandy se parece mucho a la definición que se coloca de neofantástico unas páginas atrás, lo cual da entender que él ve a lo real maravilloso y a lo fantástico nuevo como lo mismo. A lo cual Rodero responde que, a pesar de estas confusiones, prefiere entender al realismo mágico “como una expresión peculiar de lo fantástico nuevo, pero que básicamente responde a los mismos parámetros” (*ídem*) Y de ese modo se pretende tratar en este trabajo de grado, como dos corrientes diferentes, pero que poseen unas características parecidas, del mismo modo en el que lo toma Rodero en su texto.

Al tomar en cuenta todos estos estudios, se puede entrever que Ocampo no se sentía cómoda con la idea de usar géneros ya establecidos. Ella prefería jugar con sus textos y con sus personajes. Es por ello que este trabajo de grado tiene como objetivo intentar entender hacia que corriente se acercan más estos cuentos tan originales.

Capítulo 3: Análisis

3.1 Estructura

La obra de Silvina Ocampo es vasta, tanto poesías como novelas. Sin embargo, lo que se va a investigar en este trabajo son sus cuentos, tales como: “Objetos”, “El automóvil”, “El rival”, “Sábanas de tierra”.

Como se explicó en el marco teórico, es muy difícil hablar de un concepto de cuento. Entonces ¿Se pueden decir que estos textos entran dentro de la categoría de cuento literario? Esa es una de las cuestiones que se analizarán.

En “Objetos” se nota claramente una estructura sencilla, es decir, hay un inicio, un nudo y un desenlace. La historia se plantea de una manera bastante clara: a Camila se le han perdido objetos durante toda su vida, y un día empiezan a reaparecer:

Durante un largo rato miró el cielo, acariciando sus guantes de cabritilla manchados; luego, atraída por algo que brillaba en el suelo, bajó los ojos y vio, después de unos instantes, la pulsera que había perdido hacía más de quince años. Con la emoción que produciría a los santos el primer milagro, recogió el objeto. Cayó la noche antes que resolviera colocar como antaño en la muñeca de su brazo izquierdo la pulsera (Ocampo, S. 1999.137).¹

Cualquier persona pensaría que fue el azar, que incluso no es la misma pulsera que ella perdió, y dejaría este hecho pasar. Sin embargo, Camila va a vivir una experiencia algo extraña: todos, absolutamente todos los objetos que ha perdido en su infancia, se le reaparecerán. A donde sea que voltee va a ver un objeto perdido, como si la estuvieran buscando “Apenas miraba las cosas, de miedo de descubrir un objeto perdido” (138).

La intriga va evolucionando, mientras Camila recuerda todos esos objetos que ha perdido “Como en un inventario, siguiendo un orden cronológico invertido,

¹ Todos los textos de Silvina Ocampo son sacados de esta edición. Sin embargo: ‘Objetos’ pertenece al volumen I y los otros tres cuentos (‘Sábanas de tierra’, ‘El automóvil’ y ‘El rival’) están en el volumen II.

aparecieron en su memoria la paloma de cristal de roca, con el pico y el ala rotos; la bombonera en forma de piano (...)” (*ídem*). La protagonista siente algo de nostalgia por todos estos objetos, pero ni ella, ni el lector, piensan que todos ellos van a volver. No obstante, todos están equivocados. A partir de ese momento, cuando encuentra la pulsera, empiezan a aparecer todas y cada una de las cosas que ella ha perdido. Lo cual al principio le causa una cierta felicidad, pero luego “(...) advirtió que la felicidad que había sentido al principio se transformaba en malestar, en un temor, en una preocupación” (*ídem*). Se observa claramente que la protagonista se encuentra abrumada, y la narradora un poco sorprendida, tanto que es capaz de dirigirse al lector y advertirle que lo que está pasando es real: “Me da vergüenza decirlo, porque ustedes, lectores, pensarán que sólo busco el asombro y que no digo la verdad” (*ídem*).

Y para finalizar el cuento, con un maravilloso golpe final, además de que los objetos estaban allí para llevarla al infierno, la narradora cuenta que los objetos tenían cara, es decir, estaban presentando una metamorfosis. Punto que se analizará en el siguiente apartado de este trabajo.

Se observa claramente muchas de las características que Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares exponen en la introducción de su libro: es breve, genera un efecto en el receptor, y narra un solo tema: la reaparición de los objetos perdidos de Camila, el cual resuelve en el mismo cuento.

Por otro lado se analizará el cuento titulado: “El automóvil”, que se parece mucho, al nivel de estructura y características de género al anterior. Sin embargo, plantea cosas diferentes. Por ejemplo se puede comenzar diciendo que es más largo que el primero, y que el narrador está en primera persona, y es un personaje activo dentro de la trama (el protagonista).

La trama que cuenta el narrador, es su relación con Mirta, su esposa, y como esta se encuentra obsesionada con los automóviles. Obsesión que empieza a destruir el matrimonio lentamente. Sin embargo, al igual que “Objetos”, va

construyendo la intriga muy lentamente, hasta que logra dar la estocada final al cerrar el cuento.

Empieza describiendo a su esposa, y del deseo que ha tenido desde que nació: participar en carreras de automóviles. El narrador se muestra en desacuerdo, y lo hará durante todo el cuento: “Que una mujer pretendiera correr en las grandes carreras de automóviles y en primera categoría me parecía un síntoma de locura. Siempre pensé que las mujeres no sabían manejar” (101). Luego explica que Mirta desea hacer la vuelta al mundo en carro porque “en un automóvil uno lleva todo lo que uno quiere y tiene, incluido el mismo corazón” (*ídem*).

Se puede notar que son dos personas muy diferentes, y sin embargo tienen algo en común: pasión desenfrenada hacia una cosa en concreto, Mirta hacia los automóviles, y el esposo hacia Mirta. Al finalizar el cuento, el lector se da cuenta que las pasiones son tan fuertes que pueden destruir a las personas. Pero se llegará a ese punto más adelante.

Poco a poco Mirta se va uniendo más a los autos, demostrando que se siente más atraída por ellos que por su esposo. Luego de que el padre del mismo le regalara un coche, Mirta empezó a cambiar drásticamente:

Este automóvil fue un verdadero don del cielo, pues Mirta, que vivía descontenta con su suerte, empezó a gozar realmente de la vida. Madrugaba ¿para qué? Para subirse directamente al auto y abrazarse al volante; nunca estaba cansada como antes cuando se desmayaba por todo. Había embellecido notablemente (*ídem*).

Pero la adicción que tiene este personaje por los coches no termina aquí, va rápidamente en aumento. Esto lo podemos presenciar una vez que la pareja se va de viaje en barco, con auto incluido, y luego gracias al papeleo deben estar separados de él por un período de tiempo; Mirta lo recibe de la siguiente manera

“Cuando Mirta se vio frente al automóvil en tierra firme, casi desnuda se abrazó a la máquina” (*ídem*).

Esta necesidad de estar cerca del carro, y lentamente alejándose de su marido, causa una cierta intriga ¿Qué pasará luego? ¿En dónde quedará su matrimonio? La autora ha construido una realidad bastante cercana para muchas personas; todos, de cierta manera, nos podemos identificar con cualquiera de los dos personajes.

Mirta por fin logra inscribirse en una carrera de carros, a la que su marido no decide asistir, y logra ver desde la televisión que Mirta no gana. Este evento le hace pensar que ella ya no se va a sentir atraída por los automóviles, lo cual es totalmente falso. Ya para este momento su relación no estaba nada bien, por ende, eventualmente, su esposo decide marcharse solo a recorrer la ciudad de París, y para cuando regresa ya Mirta no se encuentra en el hotel. Sin embargo él cree haber escuchado su respiración:

Al volver a la madrugada, me pareció que oía su respiración. Era un automóvil, con el motor en marcha, estacionado frente a la puerta del hotel. Me acerqué: en el interior no había nadie. Lo toque, sentí vibrar sus vidrios. Tan enloquecido estaba que me pregunté si sería Mirta (103).

¿Mirta se ha convertido en un automóvil? Es posible que su pasión y obsesión por los vehículos la haya llevado a eso. Es importante recalcar que el tema de la metamorfosis se analizará en breve.

El esposo de Mirta, el narrador y protagonista del cuento, decide quedarse a vivir en ese hotel, en una búsqueda eterna de Mirta, para ver si se puede lanzar a sus ruedas y morir bajo la persona que ama con gran pasión.

El tercer cuento que se va a analizar es “El rival”, el cual posee un personaje con características llamativas:

Tenía los ojos, más bien dicho las pupilas, cuadradas, la boca triangular, una sola ceja para los dos ojos, una

desviación en un ojo azul, en el verde otra desviación volvía la mirada acuciante; sus manos no se parecían a ninguna mano, sus dedos tampoco; su pelo lacio y negro (no todo) se erguía como si el viento lo levantara. En el óvalo irrefutable de su cara, una mitad de la mandíbula, más pronunciada que la otra, distorsionaba los rasgos (114).

De esta manera empieza el cuento, atrapando al lector en seguida. Una gran herramienta para que el lector no se separe del texto hasta terminarlo, dado que, desea saber qué ocurre con este personaje tan particular. El protagonista, narra la historia en primera persona, acerca de cómo el otro personaje, con características tan diferentes, fue capaz de conquistar a la mujer que él quería.

Mientras el texto avanza, se observan situaciones que son bastante comunes, que pueden pasarle a cualquiera, es decir, todos alguna vez han tenido que pasar por ese momento en el que la persona que te gusta está pendiente de otra persona. A este narrador le cuesta creerlo, dado que él era hermoso, de hecho dice: “Yo era buen mozo. ¿Por qué no confesarlo? Existen los espejos y las fotografías y los ojos de los demás para revelármelo. Ningún problema psicológico empañó hasta hoy mi satisfacción física” (115). Pero eso no le sirve de nada si no atrae a la mujer que ama.

Por alguna razón se ve unido a esta pareja, dado que, ellos no se pueden ver si no está el presente. Y en un momento dado, deciden hacer un viaje por todo el país. El texto para este momento se presenta bastante normal, excepto por este personaje que destaca por sus facciones únicas.

Conocen cada rincón del país, los tres juntos. Todo iba bien hasta que el protagonista menciona que quiere cazar, a lo que los otros dos compañeros de viaje defienden a los animales, sobre todo a los jaguares, diciendo: “Al nombrar a los jaguares dijeron que eran animales soberbios cuya fama de ferocidad era injustificada” (*ídem*).

Al principio parece un dato sin importancia, lo cual se va a desmentir al final del texto, dado que, deja entender que el personaje de las pupilas cuadradas se

transforma en uno de estos felinos, y entra en la carpa como si la conociera desde antes. Al igual que los textos anteriores, el golpe definitivo se da con la metamorfosis al finalizar el cuento, causando ese efecto del que se habla en el marco teórico.

A continuación, con tan solo 3 páginas, se presenta “Sábanas de tierra”, un cuento que se encuentra narrado en tercera persona. La estructura se presenta bastante sencilla, es decir, posee un inicio, un nudo y un desenlace, el cual podemos ver reflejado en el transcurrir de un día, es decir, la narración empieza en el día, luego el nudo ocurre en la tarde, y el desenlace pasa entre la noche y la mañana siguiente.

Comienza describiendo un lindo día, y a unos personajes secundarios, para luego, varios párrafos después, relatar sobre el protagonista: el jardinero. Al cual le da características bastante peculiares: “Tenía olor a hoja seca y a tierra sudada, sobre todo cuando se secaba la transpiración con un gran pañuelo de seda, a rayas violetas y verdes” (117).

Es aquí cuando el lector empieza a sospechar que algo extraño estaba pasando, sin embargo el narrador da más detalles importantes para que el lector se arme una idea de cómo era este hombre:

Todo contacto con la tierra resultaba una lenta y repetida plantación de manos; ya estaban revestidas como de una especie de corteza oscura, de tuberosa, capaz solamente de brotar en la tierra o en un vaso de agua. Por esa razón evitaba lavárselas en el agua y se las limpiaba en el pasto. Por esa razón, desde hacía un tiempo, evitaba, en lo posible, sumergirlas muy adentro en la tierra y usaba un cuchillito alargado y fino para arrancar los yuyos (*ídem*).

¿Qué le dice esto al lector? Que el jardinero se estaba convirtiendo en planta ¿Será el caso igual que al cuento de “El automóvil”? Es decir, Mirta se convirtió en carro porque estaba obsesionada con ellos, sentía un amor y una fascinación enorme hacía los coches ¿Se puede decir lo mismo del jardinero?

¿Ama tanto a las plantas que poco a poco se ha ido desligando de su parte humana? Aquí empieza a construirse esa intriga que mantiene atento al lector, dado que, él necesita saber qué es lo que va a ocurrir con este jardinero ¿Se terminará convirtiendo en planta? ¿Se salvará?.

Pero debido a una distracción, la dueña de la casa, el jardinero no logra sacar la mano a tiempo de la tierra, y esta empieza a crecer rápidamente. No puede decir nada, porque la señora no conoce sus secretos, y aunque los hijos empiezan a tener curiosidad respecto a lo que hace el hombre, este debe mantenerse callado.

Más adelante, caída la noche, empieza a darle hambre y llama a su mujer, la cual le lleva la comida y le pide que arranque la mano más fuerte. Pero el jardinero le explica que no puede, y que va a tener que pasar la noche ahí. Después de que la mujer le lleva la cena, y se regresa a la casa, él se da cuenta que no le llevó el vino, y por ende quedó con sed. Entonces “Quiso llamar a su mujer, pero su voz tembló en el viento como una hoja finísima de papel de seda” (118). La transformación continuaba.

La intriga está en su máximo apogeo ¿qué pasará ahora? Luego de que el jardinero recuerda cuando trabajaba en una plantación de pinos, siente como la sed se va disipando, ya que, la mano empieza a absorber agua de la tierra y la envía directo a su corazón. “El jardinero sintió su mano abrirse adentro de la tierra, bebiendo agua. Subía el agua lentamente por su brazo hasta el corazón. Entonces se acostó entre infinitas sábanas de tierra. Se sintió crecer con muchas cabelleras y brazos verdes” (*ídem*).

La transformación está casi completa. Pero la autora, como en los cuentos anteriores, no da el golpe final (cuando la transformación está realizada por completo) hasta el final del cuento: “el viento y la lluvia se ocuparon de borrar las huellas de su cuerpo en la cama de tierra” (*ídem*).

3.2 Metamorfosis

Como se explicó varias veces en el apartado anterior, una de las cosas que tienen en común todos los cuentos es que todos poseen, de una o de otra manera, es que la metamorfosis está presente, sea el protagonista del relato (“Sábanas de tierra”), o algo muy cercano a ellos (“Objetos”, “El rival”, “El automóvil”).

Este elemento es la clave del cuento, es decir, se mostró en el marco teórico que el cuento literario debe tener una intriga, un evento que sea llamativo para el lector, de alguna u otra manera, y en estos textos el elemento de la metamorfosis, o transformación, es lo que termina llamando la atención. No solo eso. Es importante recordar que el objetivo de esta tesis es saber si la cuentística de Silvina Ocampo es fantástica o neofantástica, y esto se basa en analizar el elemento extraño de la narración, es por ello que se considera relevante estudiar este tópico antes de entrar con el análisis de lo fantástico, la realidad y demás puntos.

En los cuentos antes nombrados, esta característica de transformación o metamorfosis hace presencia. Hay casos en los que se encuentra en menor medida que en otros, pero aun así existe ante los ojos del lector. Por ende, es importante estudiar cada uno de ellos. Por ende es importante estudiar cada uno de ellos.

El primero que se estudiará será “Objetos”. Este cuento es realmente interesante dado que, plantea una metamorfosis casi imperceptible, es decir, es un elemento que aparece dos o tres veces en el cuento. Sin embargo la última aparición del mismo, en el final del texto, deja ver algo muy interesante.

Como se mencionó anteriormente, en el primer apartado de este capítulo, este cuento es narrado por una tercera persona, la cual se inmiscuye continuamente para opinar acerca de lo que pasa con Camila Ersky, la protagonista de esta historia. A esta mujer se le pierde todo lo material, y a ella no parece importarle ni un poco, a lo que el narrador comenta: “Sospecho que su

conformidad no era un signo de indiferencia y que presentía con cierto malestar que los objetos la despojarían un día de algo muy precioso de su juventud” (137).

Sin embargo, por más que perdiera las cosas, sean pulseras, collares, mesas, sombreros o juguetes, siempre volvían a ella de una manera u otra. Y es aquí en donde se ve la transformación por primera vez en este texto: los objetos se transformaban para visitarla:

Llegaban a visitarla como personas, en procesiones, especialmente de noche, cuando estaba por dormirse, cuando viajaba en tren o en automóvil, o simplemente cuando hacía el recorrido diario para ir a su trabajo. Muchas veces le molestaban como insectos: quería espantarlos, pensar en otras cosas (*ídem*).

¿Por qué los objetos revisitarían a Camila? ¿Venganza? ¿Tortura? Por el momento solo se ve como si desearan regresar a su vida, pero ella los ignora por completo. No obstante la narradora explica que Ersky adoraba a las personas, los canarios y a los perros que estaban en su casa. Quizá se pueda concluir que los objetos decidieron transformarse en esas cosas que ella si tomaba en cuenta, para ver si de este modo lograban conseguir su atención. Luego, un día como cualquier otro, en una plaza, ella encuentra una pulsera que perdió hace años, y muy emocionada se la coloca en su muñeca. Desde ese momento los objetos aparecen en todos lados. Ella los recibe, primero con cierta felicidad, luego ese sentimiento se convierte en un miedo total: “Simultáneamente advirtió que la felicidad que había sentido al principio se transformaba en malestar, en un temor, en una preocupación. Apenas miraba las cosas, de miedo de descubrir un objeto perdido” (138).

De cierta manera empezó a rechazarlos, ya no querían que aparecieran en su vida. Pero no es hasta las últimas líneas del texto que se puede presenciar la mayor transformación en el cuento:

No había nadie en su casa. Abrió la ventana de par en par, aspiró el aire de la tarde. Entonces vio los objetos alineados contra la pared de su cuarto, como había soñado que los

vería. Se arrodilló para acariciarlos. Ignoró el día y la noche. Vio que los objetos tenían caras, esas horribles caras que se les forman cuando los hemos mirado durante mucho tiempo. A través de una suma de felicidades Camila Ersky había entrado, por fin, en el infierno (*ídem*).

Se puede percibir en esta cita que los objetos han decidido vengarse, es decir, ya han tomado cartas en el asunto. Ya sea por el hecho en sí de que todo su pasado regrese poco a poco a su vida, o gracias a su transformación, y venganza, Camila Ersky se entrega a ellos, feliz de que sea el fin.

Así como este cuento, en donde la transformación aparece casi al final, está "El rival". Pero a diferencia del anterior, en este la metamorfosis la sufre una persona, no unos objetos inanimados. En este texto la transformación de este hombre no ocurre poco a poco, como se verá en "Sábanas de tierra" un poco más adelante. Ocurre de la nada, al final del cuento.

Este cuento posee un narrador en primera persona, el cual posee una cierta competencia, por una chica, con otro hombre. Por eso el cuento posee ese título, por la rivalidad que existía entre los dos. Al aproximarse al texto, justo al empezar, ya se puede notar una cierta hibridez, dado que, la descripción del personaje es bastante llamativa:

Tenía los ojos, más bien dicho las pupilas, cuadradas, la boca triangular, una sola ceja para los dos ojos, una desviación en un ojo azul, en el verde otra desviación volvía la mirada acuciante; sus manos no se parecían a ninguna mano, sus dedos tampoco; su pelo lacio y negro (no todo) se erguía como si el viento lo levantara. En el óvalo irrefutable de su cara, una mitad de la mandíbula, más pronunciada que la otra, distorsionaba los rasgos (114).

Los rasgos de este personaje son tan particulares que a veces cuesta imaginar dichas características en una persona, pero tampoco es un animal; al menos no aún. Por ende, el narrador se siente extrañado que la chica prefiera a ese personaje tan extraño, en lugar de él, que es buen mozo.

El narrador, por sentirse inferior, anda buscando pretextos para mostrar su superioridad física, económica y –cómo no– sexual. Este personaje se ve obligado a darse la cara en una competición desequilibrada desde el principio. La chica estaba enamorada del rival, y el narrador se veía como un intruso en una relación bilateral en la que no cabe un tercero (Farag Fahim, I. (s/f) 132).

Como se puede observar en la cita anterior, el narrador del cuento se siente muy inferior ante este personaje. Por lo que empieza a compararse con mucho afán:

Yo era buen mozo. ¿Por qué no confesarlo? Existen los espejos y las fotografías y los ojos de los demás para revelármelo. Ningún problema psicológico empañó hasta hoy mi satisfacción física; ningún complejo de inferioridad ni superioridad mi alegría psíquica; soy el dueño de mis actos y de mi voluntad. Tendría ahora que cambiar el tiempo del verbo y decir "era", con el mismo desparpajo pero con auténtica tristeza. De nada sirve la hermosura. Nuestra vida es un pandemónium si no atrae al ser amado (115).

Lo cierto es que, aunque él se compare, y se vea más guapo que el rival, no importará, dado que la chica está enamorada del otro, no tiene relevancia como se ve o como habla. El cuento continúa y el narrador explica, que por malos juegos del destino, los enamorados no se pueden ver sin él, por ende tiene que observar cómo la mujer que ama quiere a otro hombre.

De un momento a otro deciden hacer un viaje en carro por todo el país, recorren desde los sitios más fríos hasta los bosques con animales salvajes. Es aquí donde el narrador les muestra un arma, y les deja saber que planea cazar, dado que, es una acción que le complace. Pero los enamorados saltan a defender a los animales, y se ensañan en los jaguares. Este dato es un poco curioso, hace que uno se haga preguntas ¿Tienen un secreto entre manos? Y así, como el narrador, el lector tampoco lo sabe.

Un día, en Misiones, preparando la cena, el narrador se da cuenta que su rival tarda mucho en llegar, lo cual lo hace sentir muy feliz, debido a que puede estar solo con la mujer. No se preocupaban de nada. Hasta que el narrador escucha un rugido, el cual pasa desapercibido por la mujer: “Oí, o creí oír, el rugido de una bestia, que la muchacha no oyó, porque había hecho funcionar el grabador con la sonoridad máxima” (116). Luego de eso se dispusieron a bailar, él seguía extrañado, pero no lo suficiente como para dejar de danzar con la mujer.

Ese rugido es la señal de que la metamorfosis por fin ha llegado. Claro está que el lector no lo va a saber hasta terminar el cuento, con el siguiente hecho:

Muy lejos, en la noche, me pareció que se aproximaba un olor a fiera. El olor suele tener pasos, dar más miedo que una imagen. Me atreví a correr la cortina. No vi nada. Salí de la carpa. Un jaguar, creo que así lo llaman, avanzaba lejos, arrastrándose entre algunos claros de la selva. Avanzaba como avanza el agua, sinuosamente. Lo primero que vi fueron sus ojos, las pupilas cuadradas. Lo miré fijamente, paralizado de terror. Dio media vuelta y se fue, ondulando con su cuerpo el aire. Volvió, para entrar en la carpa como si la conociera (*ídem*).

De esta manera, el lector se entera que el rival, al que tanto odiaba, se ha convertido en un jaguar. La metamorfosis se ha realizado, al igual que el cuento anterior, en el final, dejando al lector descolocado. Es muy posible que el hecho de que la chica se sintiera atraída hacia el rival, fuese por su carácter de bestia, de animal, que no poseía el narrador.

Así como este cuento, en el que hace presencia la metamorfosis de una persona, en el siguiente: “El automóvil”, es una mujer que se transforma en un carro. Sin embargo, el modo en el que la autora maneja este hecho, es diferente al cuento anterior, dado que esta no ocurre de la nada.

A diferencia de los cuentos anteriores, “El automóvil” te muestra desde un inicio de la metamorfosis que se viene: “Braman los automóviles: se están volviendo humanos, por no decir bestiales” (100). Con esta línea de inicio, ya se

puede entender que una metamorfosis está ocurriendo, pero, como es usual en los cuentos de Ocampo, el lector no se enterará de ello hasta más adelante.

Este texto cuenta la historia de un matrimonio, y como poco a poco su relación se va destruyendo. El narrador, el esposo de Mirta, relata como ella está obsesionada con los automóviles, y que tiene el ferviente deseo de ser conductora de carreras de carros. Él no está de acuerdo:

Desde que nació quiso participar en carreras de automóviles. Yo traté de disuadirla pero se enardecía más al verme en desacuerdo. Pretendía hacer conmigo la vuelta del mundo en automóvil, porque decía que en un automóvil uno lleva todo lo que uno quiere y tiene, incluido el mismo corazón. Me amaba, no sé si tanto como yo la amaba a ella aunque considerase ridículas casi todas sus ambiciones. Que una mujer pretendiera correr en las grandes carreras de automóviles y en primera categoría me parecía un síntoma de locura. Siempre pensé que las mujeres no sabían manejar. Cualquiera otra cosa podía esperar de ellas, por ejemplo que manejaran una máquina aspiradora, un tractor, un grabador, un avión, una calculadora, una plancha, una máquina de cortar pasto, una computadora; si alguna vez le comunicué estos pensamientos, se sintió insultada, pero yo no cambiaba de parecer (100-101).

En esta cita se entiende claramente la diferencia de carácter que poseían estos dos personajes: una mujer que se deseaba conocer al mundo en automóvil, y un hombre que no la apoyaba, y tampoco creía que eso fuese posible. “La pasión desmesurada es un punto clave que comparten los dos: Mirta por los automóviles, y el marido por su mujer. El contraste y la paradoja son cada vez más acentuados” (Farag Fahim, I. (s/f) 134). Farag ve un punto importante al hablar de la pasión, dado que, al analizar el texto, se da cuenta que cada uno de estos personajes tiene dos pasiones totalmente diferentes, lo que causa que se alejen el uno del otro.

Pero ese problema no es tan visible hasta que se van de viaje. Resulta que el padre del esposo les regala un carro. Este hecho marca un gran cambio en Mirta:

Este automóvil fue un verdadero don del cielo, pues Mirta, que vivía descontenta con su suerte, empezó a gozar realmente de la vida. Madrugaba ¿para qué? Para subirse directamente al auto y abrazarse al volante; nunca estaba cansada como antes cuando se desmayaba por todo. Había embellecido notablemente. A mi juicio no necesitaba tanta belleza. Su pelo brillaba con furor, sus ojos revoloteaban como los de un niño, su agilidad parecía apta para cualquier prueba de trapecio o de baile acrobático, ganaba premios en concursos de natación y de zapateo. Tenía treinta años pero no los representaba; parecía tener sólo veinte y a veces quince (101).

Se puede notar como empieza a ocurrir una transformación en Mirta, la cual es causa de la felicidad de poder tener un carro por fin en su vida. Sin embargo, su esposo estaba muy celoso de todo lo que estaba pasando, así que decide realizar un viaje. Todo en el viaje fue maravilloso, pero no duró mucho. Una vez tuvieron que sacar el auto de la bodega, empezaron los problemas. Tardaron varios días en sacarlo, debido al papeleo y a la burocracia. Pero cuando ella pudo ver el carro de nuevo “Cuando Mirta se vio frente al automóvil en tierra firme, casi desnuda se abrazó a la máquina. Es difícil abrazar a un automóvil, pero ella supo hacerlo. Espero que a ningún hombre se haya abrazado de esa forma” (*ídem*).

La pasión que siente esta mujer por los carros empieza a desbordarse, y el esposo no está nada contento con ello. Se presencia entonces un choque entre estas dos personalidades, que poco a poco va mermando en su relación, y en su amor. Y esto no hace nada feliz al narrador, porque realmente ama a su mujer.

Mirta quería ir directo a París, para inscribirse en una carrera, pero el narrador deseaba quedarse en esa zona de Francia para conocer de arte, de paisajes, de música. Tuvieron unos días maravillosos en esa zona, el esposo se siente feliz, eliminando al profesor de francés que Mirta trajo. Cuando llegaron a París, la metamorfosis en Mirta empieza a hacerse más evidente:

El corazón de Mirta latía con ese rumor salvaje que se oye en las carreras de automóviles, de noche. No podía dormirme; tenía que mirarla para asegurarme de que no era un automóvil ni un violín, ni un cambio de velocidades, que

era un ser humano el que dormía a mi lado, que era un ser humano el que me abrazaba. La abandoné a sus sueños una noche en que el latido de su corazón movía la cama con demasiado ardor (103).

Esta metamorfosis solo puede ocurrir durante las horas de sueño, quizá porque es cuando el sujeto está relajado, o es porque el personaje no está controlando su verdadero ser. Lo cierto es que el corazón de Mirta se estaba transformando en un motor, y el esposo no podía entender qué estaba pasando, más bien se sentía molesto porque no lo dejaban dormir. Más adelante agrega:

Por la noche sentí latir su corazón de automóvil a mi lado y sus ojos debajo de los párpados, cerrados, que se movían como si vieran algo, algo movedizo, huidizo. Me levanté y me acosté en el suelo para poder dormir; dicen que es bueno para la columna vertebral, pero ni se me ocurrió pensar en la columna. Ella no advirtió mi inquietud ni mi ausencia de la cama. Semidormida, parecía más dormida que totalmente dormida. No fue sino después del alba cuando pude recobrar mi lugar en la cama (*ídem*).

Ya para este momento, su relación estaba deshecha. No había nada que hacer. Pero no es hasta más tarde que el narrador se da cuenta de lo que ha pasado: Mirta se ha transformado en un automóvil:

(...) cuando volví a la noche, como después de un largo viaje, Mirta no estaba en el hotel. Salí de nuevo. En vano la busqué por todas partes. Al volver a la madrugada, me pareció que oía su respiración. Era un automóvil, con el motor en marcha, estacionado frente a la puerta del hotel. Me acerqué: en el interior no había nadie. Lo toque, sentí vibrar sus vidrios. Tan enloquecido estaba que me pregunté si sería Mirta. Entré en el hotel. En la conserjería no había ningún mensaje para mí. El portero no sabía quién había dejado ese automóvil. De pronto pasó algo inexplicable. Suavemente el automóvil empezó a alejarse. Traté de alcanzarlo, pero no pude (*ídem*).

En la ausencia del esposo, Mirta por fin ha conseguido terminar su metamorfosis, ahora es eso que tanto ama: un carro. Y el narrador se quedó sin

eso que tanto adoraba: su esposa. Esta transformación al igual que las anteriores, ocurre en la última parte del cuento, sin embargo posee más señales previas del cambio que los anteriores casos. En los dos cuentos anteriores, Silvina Ocampo, deseaba guardar como sorpresa para el lector este hecho, en este cuento, le va soltando migajas de pan al lector, las cuales solo sirven para llamarle más la atención y quedarse enganchado en el cuento.

Uniéndose a esta línea de humanos sufriendo metamorfosis, se puede colocar a “Sábanas de tierra”, un cuento muy parecido al anterior en el modo en el que se va desarrollando. Sin embargo, una de las diferencias que se pueden notar de primera mano, es que esta no es la historia de un matrimonio, más bien es la historia de un solo hombre. Pero “El automóvil” y este cuento tienen una similitud muy grande: ambos personajes, los que se transforman, sienten un amor muy grande hacia un elemento en particular, sea material o de vocación, y al final de la historia terminan convirtiéndose en ese objeto que aman.

En este cuento, se puede presenciar la historia de un día común en el trabajo de un jardinero, la cual se encuentra narrada en tercera persona. Su día empieza bien temprano, limpiando el jardín. Es aquí cuando el narrador da una primera pista respecto a la hibridez del jardinero:

Tenía olor a hoja seca y a tierra sudada, sobre todo cuando se secaba la transpiración con un gran pañuelo de seda, a rayas violetas y verdes (...) Todo contacto con la tierra resultaba una lenta y repetida plantación de manos; ya estaban revestidas como de una especie de corteza oscura, de tuberosa, capaz solamente de brotar en la tierra o en un vaso de agua. Por esa razón evitaba lavárselas en el agua y se las limpiaba en el pasto. Por esa razón, desde hacía un tiempo, evitaba, en lo posible, sumergirlas muy adentro en la tierra y usaba un cuchillito alargado y fino para arrancar los yuyos (117).

Al igual que con Mirta, del cuento “El automóvil”, el jardinero presenta una transformación al inicio del cuento. La diferencia entre ellos es que, el lector presenciaba la metamorfosis de Mirta mediante los ojos del esposo. Pero en el caso del jardinero, a pesar de que sea un narrador en tercera persona, este está enfocado en lo que el jardinero siente y piensa.

Otro rasgo en común entre estos dos cuentos es que ambos personajes se transforman en lo que más aman: Mirta en un automóvil, y el jardinero en una planta. Así mismo, un día, por un descuido, mete la mano muy profundo en la tierra, y luego ya no quiso salir, por más que el jardinero intentara jalar con fuerza. Luego diferentes elementos, como la dueña de la casa, y sus hijos lo distraen del asunto. Ya para este momento su mano está creciendo por debajo de la tierra, muy felizmente. El proceso de transformación ha empezado.

Cae la noche y él continúa ahí, atrapado por su propia mano. Su esposa debe llevarle la comida hasta el jardín. Pero no le llevó bebida, y cuando el hombre intentó llamarla “su voz tembló en el viento como una hoja finísima de papel de seda” (118). Ya el proceso de transformación estaba tan avanzado que su voz también se estaba perdiendo. De esta manera, como tenía sed, su mano debajo de la tierra empezó a absorber agua “El jardinero sintió su mano abrirse adentro de la tierra, bebiendo agua. Subía el agua lentamente por su brazo hasta el corazón” (*ídem*).

Ya para este momento la transformación o metamorfosis se encuentra en su cénit, luego de haber saciado su sed de la misma manera en la que lo hace una planta “Entonces se acostó entre infinitas sábanas de tierra. Se sintió crecer con muchas cabelleras y brazos verdes (...) el viento y la lluvia se ocuparon de borrar las huellas de su cuerpo en la cama de tierra” (*ídem*).

Ishak Farag Fahim explica lo siguiente:

En cuanto a la vista y lo visual, las cabelleras y los brazos verdes junto con la descripción repleta de colores en varias etapas de la narración ofrecen una imagen visual inconfundible del personaje convertido en un árbol con todos los sentidos (Farag Fahim, s/f: 3).

3.3 Análisis

Teniendo ya una base de la estructura de los cuentos, y la manera en la que la transformación o metamorfosis se presentan en ellos, es momento de

realizar un análisis sobre el género de los mismos. De esto tratará la tercera parte del último capítulo: saber a qué corriente pertenecen los cuentos de Silvina Ocampo ¿fantástico o neofantástico?.

Para realizar esto, a nivel comparativo, se hablará de cada uno de los cuentos, analizándolos en conjunto con la definición de las dos corrientes. Para luego sacar una conclusión que logre responder la pregunta principal. Se hará uso de la teoría mencionada en el marco teórico, más algunos papers que analizan los cuentos de la escritora argentina: “Objetos”, “El automóvil”, “El rival”, “Sábanas de tierra”.

Como se mencionaba en el marco teórico, de manera muy resumida: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural” (Todorov 1981:48). En otras palabras, es la incertidumbre que se siente ante un hecho extraño que se adentra en la realidad. Básicamente es el miedo a lo desconocido. Los personajes que presentan este evento se asustan, dudan de la realidad, no entienden qué ocurre; no aceptan que su realidad se rompa y traiga elementos que no conocen.

Es importante recalcar que, para esta corriente, plantear una realidad con la que todo lector se identifique es necesario, debido a que, el lector debe sentir la duda que siente el personaje principal. Teniendo esto en cuenta, es relevante destacar que la realidad cambia, a través de los años. Por eso, lo que era “anormal” en el 1800, en 1900 es, quizá, ya conocido. Esto explicaría por qué los cuentos fantásticos han evolucionado al pasar los años. Raisa Gorgojo Iglesias, en su libro *Decir sin ser vista: subversión neobarroca en los relatos de Silvina Ocampo (2018)*, coloca la siguiente cita haciendo referencia a Silva-Cáceres:

es decir, la transformación diacrónica de lo fantástico es sometida a la visión cultural, a la evolución del progreso científico y tecnológico y a la comprobación de que el hombre percibe y refleja el mundo según una conciencia mediatizada por la cultura, mediatizada por una epistemología que ha sido construida poniendo énfasis en

los supuestos valores universales y “eternos” de una época y su visión del universo (119).

Se entiende entonces que, si la percepción de la realidad, la visión cultural, y demás elementos, cambian, lo fantástico también. Hay que tener en consideración que esta corriente nació en Europa, por lo tanto la cultura de ese territorio, más la de la época, fueron lo que moldeó al género. Sin embargo, los cuentos que se analizan en este trabajo, son de Latinoamérica, por ende, es muy difícil pensar que son el mismo fantástico que desarrolla Todorov o los demás estudiosos.

Al aproximarse a los cuentos se nota que esa definición de fantástico no aplica, al menos no de manera completa para todos los cuentos. Por ejemplo: en “Objetos” se puede notar claramente el elemento extraño que está rompiendo la realidad: los objetos perdidos regresan a su dueña. Sin embargo, la protagonista en primera instancia no demuestra sentir miedo, más bien se siente feliz que todos esos objetos estén regresando a su vida. De igual manera esto se transformó en miedo: “Simultáneamente advirtió que la felicidad que había sentido al principio se transformaba en malestar, en un temor, en una preocupación. Apenas miraba las cosas, de miedo de descubrir un objeto perdido” (138).

La duda existe, el miedo también, pero es más porque la protagonista se encuentra abrumada, no por el hecho extraño que está rompiendo su realidad. Y esto se nota al finalizar el cuento, es decir, cuando la transformación ocurre. A todos estos objetos les sale una cara, dejándole saber que llevarían a Camila al infierno, y ella lo toma de una manera muy relajada. “A través de una suma de felicidades Camila Ersky había entrado, por fin, en el infierno” (*ídem*).

Es como si esta realidad, en donde los objetos perdidos aparecen sorpresivamente, y les salen caras, esté sobreponiéndose a la realidad común de los personajes. Esto ocasiona dudas sobre lo que es real y lo que no. Aquí se podría ver, entonces, un toque del neofantástico.

Empero, esto no se ve en los otros cuentos. Si se toma el cuento “El automóvil” se va a ver que el elemento extraño, es decir, la transformación de Mirta en un coche, no hace que el esposo sienta miedo. Más bien es algo que le molesta.

El corazón de Mirta latía con ese rumor salvaje que se oye en las carreras de automóviles, de noche. No podía dormirme; tenía que mirarla para asegurarme de que no era un automóvil ni un violín, ni un cambio de velocidades, que era un ser humano el que dormía a mi lado, que era un ser humano el que me abrazaba. La abandoné a sus sueños una noche en que el latido de su corazón movía la cama con demasiado ardor (103).

A cualquier persona esto le parecería un hecho extraordinario, y le causaría algún tipo de incertidumbre y terror. Pero al esposo de Mirta esto solo le molesta, por los celos que le causa, más que por el hecho de la transformación como tal. Por ende, se puede entender que, esta segunda realidad, en donde las personas pueden tener la capacidad de convertirse en autos, está suprimiendo la otra realidad, en el mundo del narrador. Gorgojo expone en su tesis lo siguiente:

En ese sentido, lo fantástico no se construirá sólo en torno a lo desconocido o lo inexplicable, sino también en torno a un hecho extraordinario (como la metamorfosis de Samsa en el relato de Kafka o la Malva de Ocampo, que se devoraba a mordiscos) que se acepta como cotidiano desde el inicio del relato (2018, 76).

De esta manera, se puede plantear que lo fantástico ha cambiado desde las novelas góticas y cuentos de terror tiempos atrás, a lo que se tiene en la época contemporánea, y más aún, en Latinoamérica. Al igual que “El automóvil” se puede tomar el ejemplo del jardinero de ‘Sábanas de tierra’, en el que el hombre sabe que se está transformando, que la metamorfosis está ocurriendo, y realmente no presenta ninguna perturbación; la acepta y al final se deja ir. Sin embargo, al leerlo, se puede apreciar que la transformación no forma parte de la cotidianidad que el cuento plantea mostrar.

En el cuento de “El rival” se nota el mismo caso que “Objetos”. Se presentan elementos extraños desde el principio: un ser humano con características extrañas, tales como las pupilas cuadradas, entre otros. Pero el protagonista del cuento no le presta atención, más allá de pensar que es feo a la vista, hasta que al final ocurre la transformación, la cual no crea una gran duda. Sin embargo el protagonista presenta miedo al ver el jaguar, dado que, es un gran cazador.

De esta manera, habiendo entendido el hecho de que lo fantástico ha evolucionado, gracias a que la cultura lo ha hecho, es importante preguntarse entonces ¿Cómo se llama este cambio? La respuesta es: neofantástico o fantástico nuevo. Pero ¿cuál es la diferencia entre ambos?.

Recordemos que entendemos lo fantástico tradicional como una narración definida por la duda e incertidumbre en la interpretación de los hechos narrados y que presenta un cuestionamiento de lo real-racional a través de la irrupción de lo inexplicable o sobrenatural. Lo neofantástico, por su parte, se definiría por la irrupción de lo extraordinario en la realidad cotidiana de tal manera que esta integración de ambos ámbitos produce tanto un cuestionamiento de lo real como irreal, rompiendo así los límites y transgrediendo radicalmente lo imaginario como lo real empírico. Esto crea una ‘realidad otra’ (si tomamos prestado el concepto de Bessiere) no explicable ni comprensible mediante las leyes de la razón lógica ni mediante la lógica autónoma de lo maravilloso (Rodero, 2006:36).

Es importante que se entienda bien la diferencia entre estos tres: fantástico tradicional, nuevo fantástico y maravilloso. Lo fantástico tradicional trata de duda, incertidumbre y a veces miedo; lo neofantástico trata de una ruptura en la realidad, la cual no tiene ningún tipo de explicación; y el maravilloso es una aceptación total de este evento, volviéndolo común para todos.

Si se busca esto en los cuentos, se podrá ver que todos presentan este elemento extraño (la metamorfosis) que irrumpe en la “realidad-real” y hace que el

lector se cuestione cuál es la realidad que es verdadera, y qué tiene que ver este elemento extraño. Además, este último elemento no posee ningún tipo de explicación lógica, lo cual lo deja más fuera de lugar.

Conclusión

Al realizar el análisis anterior, se encontraron puntos claves que ayudarán a determinar si los cuentos de Silvina Ocampo son o no pertenecientes a lo fantástico, o si en cambio, podrían entrar dentro de la categoría de lo fantástico nuevo.

La metamorfosis, elemento común en todos los cuentos seleccionados, es también el objeto extraño que irrumpe en esta realidad, y al desarrollarse como lo hace, se crea una segunda realidad, tal como lo explica Rodero en la cita anterior. Sin embargo es importante preguntarse: Si existe una aceptación total de lo desconocido ¿Por qué no llamar estos cuentos maravillosos? Esto es porque el elemento extraño irrumpe una realidad bien formada, y se nota que esto crea una grieta. Sin embargo, no hay una aceptación del mismo como si esto fuese de todos los días.

En el cuento de 'Objetos' no se toma como normal el hecho de que le aparezcan los objetos perdidos, ni que les salgan caras; Camila presenta una cierta sorpresa ante eso. Sin embargo no se perturba, ni siente miedo. En 'El rival' se presenta la metamorfosis, al igual que en el cuento anterior: en el final. El protagonista se enfrenta ante ella y no demuestra que esto sea algo que ocurra en su día a día, sin embargo tampoco demuestra una gran perturbación o incertidumbre, más allá del miedo a la muerte. En 'El automóvil' es el único cuento en donde esta transformación es tomada de una forma más tranquila. No obstante el narrador da a entender que las personas no se convierten en carros todos los días en su vida. Este evento lo deja bastante perturbado, pero eso va más allá del hecho de que una mujer se convirtiera en un auto, la razón de su sufrimiento es que perdió lo que más amaba: a su esposa. Y para finalizar, en 'Sábanas de tierra' se observa que el protagonista, luego de luchar un poco, se deja llevar por su metamorfosis.

Se puede concluir que los cuentos no forman parte de lo maravilloso. Pero ¿forman parte lo fantástico? A esto también se puede responder con una negativa,

dado que, como se ha explicado anteriormente, los cuentos no presentan esa incertidumbre que caracteriza a este género. Más bien el elemento entra en la “realidad-real” y crea una segunda realidad.

Entonces solo queda una opción: lo fantástico nuevo. Si bien para el momento en el que los cuentos de Silvina Ocampo estaban siendo publicados, no existía la terminología de neofantástico, se puede notar claramente que los cuentos fantásticos que surgían en la época, no solo los de Ocampo, se diferenciaban mucho de los textos fantásticos que hablaba Todorov en su libro. Es por ello que, años después de sus obras, se plantea una nueva clasificación para estos cuentos.

Los cuentos analizados en este trabajo de grado entran dentro de la categoría de fantástico nuevo, dado que, hay un elemento extraño, específicamente la metamorfosis de los personajes, que irrumpe en una realidad bien construida. Y, sin embargo, esto no presenta una perturbación en los protagonistas, ni en los narradores. No obstante, tampoco lo toman como un elemento que ocurra todo el tiempo.

Un ejemplo claro es ‘Sábanas en la tierra’, en donde el hombre intenta luchar contra su propia metamorfosis, pero la sed lo lleva a terminar de convertirse en una planta. O, también, se tiene ‘El automóvil’, en donde la transformación ocurre poco a poco, el narrador nota como su esposa se está convirtiendo en un auto, pero lo que realmente le perturba es el hecho de perderla. En ‘Objetos’, la protagonista se alegra de que los objetos empiecen a llegar a su vida, hasta que se abruma de recibir tantos, es decir, no siente ningún tipo de miedo por el hecho en sí, tanto que, como se dijo anteriormente, ella se deja llevar al infierno por esos objetos con cara al final. Y en ‘El Rival’, el narrador toma a este personaje con características muy extrañas como su fealdad, pero cuando se transforma en jaguar, al finalizar el cuento, no se lo toma como algo corriente.

Todos estos cuentos presentan una realidad que es interrumpida por este objeto desconocido, y los protagonistas no demuestran la incertidumbre o miedo

que demostrarían en un cuento de lo fantástico tradicional. Más bien, este hecho que sale de lo común, hace que la realidad común de los personajes se cuestione, y junto con este objeto desconocido, se crea una segunda realidad en donde eso es posible. Es por ello que en este trabajo de tesis se llega a la conclusión de que estos cuentos de Silvina Ocampo forman parte de la corriente del fantástico nuevo.

Bibliografía

Alazraki, J. (1990). "¿Qué es lo neofantástico?". *Mester*, Vol.XIX, N° 2 (1990):21-33.

Bermúdez Martínez, M. (2003). "La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia". N° 16. Universidad de Alicante, España.

Biancotto, N. (2015) "Del fantástico al *nonsense*. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo" *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, Vol. 20, N°. 21, (2015) Universidad de Rosario, Argentina.

Farag Fahim, I. (s/f) "Cinco formulas de la metamorfosis en la narrativa de Silvina Ocampo". Universidad de Minia, Grecia.

Gorgojo Iglesias, R. (2018) *Decir sin ser vista: subversión neobarroca en los relatos de Silvina*. Universidad Oviedo, España.

Loguzzo, L. (2015) "Estrategias Desestabilizadoras en la Narrativa de Silvina Ocampo". FIU Electronic Theses and Dissertations. Florida, Estados Unidos

Lovecraft, H (1999) *El horror sobrenatural en la literatura* [Documento en línea] Recuperado el 27 de noviembre del 2017.

Martínez Pérsico, M. (2008) *Una lectura genética del Viaje Olvidado*. Cervera Salinas, V. y Adsuar Fernández, M. *Alma América. In honorem Victorino Polo*. (20:27) Murcia, España, Universidad de Murcia.

Menton, S. (1992) *El cuento hispanoamericano*. Fondo de Cultura Económica México.

Mosovich, Claudia (2009) "El secreto mejor guardado. Una aproximación a la obra literaria de Silvina Ocampo" Instituto superior de Letras de Mallea.

Orecchia Caen, T. (s/f) "Silvina Ocampo: los lazos de la escritura" Universidad de Caen.

Pacheco, C. y Barrera Linares (1992). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Roas, D. (2001) "Teorías de lo fantástico" Universidad Autónoma de Barcelona.

Rodero, J. (2006) *La edad de la incertidumbre: un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*. Universidad de Strathclyde, Escocia.

Todorov, T. (1981) *Introducción a la literatura fantástica*. Premia. México.