

**Transgredir los márgenes del yo: aproximación a la narrativa (bio)tanatográfica  
de Silvina Ocampo  
Núria Calafell Sala**

“Autobiografía de Irene” (*Autobiografía de Irene*, 1948), “Carta perdida en un cajón”, “La continuación” y “La casa de los relojes” (*La furia*, 1959), junto a “Carta bajo la cama”, “Carta de despedida”, “El diario de Porfiria Bernal” (*Las invitadas*, 1961) y, finalmente, “Cartas confidenciales” (*Los días de la noche*, 1970), constituyen diferentes ejemplos<sup>1</sup> de la elección de Silvina Ocampo por un discurso narrativo que potencia la ambigüedad del acto escritural, al tiempo que cuestiona y manipula los parámetros enunciativos del emisor y el receptor. Escritos desde una primera persona confusa y ambivalente la mayoría de las veces, todos ellos dibujan un escenario de falsa intimidad en la que lo oculto se vuelve público y lo secreto se comparte. De esta manera, consiguen apresar en el juego de la escritura –juego especular donde los haya- a la figura lectora, ese otro que, al fin y al cabo, es quien los recibe y acompaña.

### **1. “Autobiografía de Irene” o la vida en el lenguaje**

*Proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado, Beatriz Sarlo: Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*

En el prefacio que antecede a la narración de su peculiar existencia, Irene traba una sutil identificación entre la imagen de su muerte inminente y la escritura: “La improbable persona que lea estas páginas se preguntará para quién narro esta historia. Tal vez el temor de no morir me obligue a hacerlo. Tal vez sea para mí que la escribo: para volver a leerla, si por alguna maldición siguiera viviendo. Necesito un testimonio” (OCAMPO, 1970: 125). En un significativo gesto de desdoblamiento, la protagonista se escinde en remitente y destinatario, y traza la parábola del *auto* en su camino hacia la *tanato*: contar la vida de uno mismo es, ante todo, añadir una voluntad reflexiva y analítica sobre sí mismo, es encararse al espejo para significarse; pero es también, paradójicamente, conservar el rastro de una desaparición y, como residuo que igualmente es, destapararlo, fijarlo y enclavarlo en el infinito espacio de la página en blanco. Desde aquí, no es casual que una idea de muerte impregne todo el relato, ni que éste se estructure en torno al deseo de recuperar los recuerdos como desafío a un

---

<sup>1</sup> Dadas las limitaciones del trabajo, mi selección se concentra en los relatos que conforman *La furia y otros cuentos* (1959), la recopilación *Informe del cielo y del infierno* (1970) y los *Cuentos completos I* (2006).

destino que se vuelve más inexorable a medida que Irene (se) reconoce (en) su capacidad adivinatoria.

Tras una primera parte canónica y tradicional en la que la muchacha teje y desteje los hilos que conforman su biografía y su genealogía –ella es Irene Andrade, tiene veinticinco años, y su familia está compuesta por tres hermanos más pequeños, por el retrato de sus dos abuelos y de su abuela paterna, por las historias de la abuela materna y, por encima de todos ellos, por la figura de un padre amante de las plantas y de una madre bordadora, quienes, respectivamente, le han legado “la seriedad, la flexibilidad admirada de mi pelo, la bondad natural del corazón y la paciencia –esa paciencia que parecía casi un defecto, una sordera o un vicio” (OCAMPO, 1970: 126) y “la blancura de mi tez, la afición a la lectura o a las labores y cierta timidez orgullosa y antipática para aquellos que, aun siendo tímidos, pueden ser o parecer modestos” (OCAMPO, 1970: 127)-, el recuerdo de cuatro objetos de la infancia marca el primer punto de inflexión, al señalar un desajuste de las lógicas espacio-temporales y adelantar, a su vez, aquellos rasgos más singulares de su carácter.

Así, mientras el perro y la enredadera aluden a su condición de adivina, la Virgen sugiere una tendencia hacia la mística que volverá a repetirse más adelante, al tiempo que el retrato del abuelo puntúa su capacidad para atravesar cualquier frontera y mezclar situaciones, momentos y vivencias, propias y ajenas: “Detrás de un cortinado rojo, junto al cual se destacaba la efigie, descubrí un mundo aterrador y sombrío” (OCAMPO, 1970: 129), cuenta al principio del episodio, y más adelante añade, en descripción poderosamente ambigua: “En unos corredores de madera, mujeres con el pelo suelto, hombres afligidos, huían en actitudes inmóviles. Una mujer cubierta con una enorme capa, un señor de quien nunca vi el rostro, llevaban de la mano a un niño con un caballito de madera en los brazos” (OCAMPO, 1970: 129).

Aunque los cuatro recuerdos funcionan de manera simbólica, pienso que este último es el que mejor condensa el tono general del texto, pues es a raíz de esta experiencia que se da entrada a una muerte que invadirá la subjetividad de la protagonista, marcará su identidad y acabará por afectar a todos aquellos que se mueven a su alrededor. No es de extrañar, en este sentido, que al poco tiempo “Irene la Afinada” se convierta, por un irónico juego lingüístico, en “La finada”, pues “mi quietud, mi aparente melancolía, mi pálido rostro” (1970: 130) así parecen confirmarlo; como no sorprende tampoco que el repentino fallecimiento del padre cambie por completo el rumbo de su vida. Es entonces cuando toma conciencia de un “don” que la separa de sus semejantes y la coloca en un lugar de individualidad singular desde el que empezará a sufrir en carne propia esa “*soledad pánica*” a la que Alejandra Pizarnik aludió –parafraseando a Silvina Ocampo- en “Dominios ilícitos” (PIZARNIK,

2002: 256), y que la lleva a experimentar un doloroso proceso de rechazo –intentando permutar la presciencia en manipulación y de esta forma conseguir transformar lo negativo en positivo–, de aceptación –después de una escena de muerte se ve obligada a aceptar que no puede hacer nada por controlar sus previsiones, puesto que “en las heladas regiones del porvenir la realidad es imperiosa” (OCAMPO, 1970: 132)- y, finalmente, de enajenación:

Comprendí, entonces, que perder el don de recordar es una de las mayores desdichas, pues los acontecimientos, que pueden ser infinitos en el recuerdo de los seres normales, son brevísimos y casi inexistentes para quien los prevé y solamente los vive. El que no conoce su destino inventa y enriquece su vida con la esperanza de un porvenir que no sobreviene nunca: ese destino imaginado, anterior al verdadero, en cierto modo existe y es tan necesario como el otro (OCAMPO, 1970: 132-133)

La gracia se desplaza: el don de recordar es sustituido por el don de prever, y en el paso de uno a otro sufre la inversión de su sentido: no recordar es perder la facilidad de crear, de inventar o de imaginar, es convertirse en sibila desmembrada e incompleta, pero al mismo tiempo es descubrir el valor eterno de toda escritura, así como su doble y ambigua naturaleza, tan mortal como restituyente. Si la muerte física, desde el episodio paterno, vacía el recuerdo y lo encierra –en un momento determinado se refiere a ella como “única depositaria de mis recuerdos” (OCAMPO, 1970: 134)-, la escritura lo sostiene y lo hace reaparecer, aunque a modo de fantasma, en el presente de la narración: “Sólo ahora puedo recordar el tenue y penetrante perfume de las rosas que Gabriel, mirándome en los ojos, me regalaba al salir del colegio” (OCAMPO, 1970: 133-134).

A la luz de esta idea, pienso que es posible reinterpretar el planteamiento inicial de Irene, su voluntad testimonial y, sobre todo, su escisión en narradora y escribiente: colocar bajo una misma firma el personaje y la persona implica dislocar por completo la identidad y hacer surgir en ella la huella de ese otro que no es más que un adelanto de lo propio<sup>2</sup>. Como acontece con sus recuerdos, sufre un vaciamiento que la

---

<sup>2</sup> No se trata de entender este otro como una alteridad empírica, sino de pensarlo como una estructura epitáfica que graba la muerte del sujeto unario en el espacio escritural –y léase aquí textual. Si atendemos a las consideraciones derrideanas sobre la firma en Nietzsche quizás se comprenda mejor el sentido de esto último: “(...) la firma de Nietzsche no tiene lugar en el momento en que él escribe, y él lo dice claramente, tendrá lugar póstumamente según el crédito infinito que él se ha abierto, cuando el otro venga a firmar con él, haga alianza con él, y para eso, lo entienda. Y para entenderlo, es necesario tener la oreja fina. Dicho de otra forma, es la oreja del otro la que firma [...]. Es la oreja del otro la que me dice, a mí, y la que constituye el *autos* de mi autobiografía [...] Todo texto responde a esta estructura. Es la estructura de la textualidad en general. Un texto es firmado por el otro siempre más tarde y esta estructura testamentaria no le sobreviene como por accidente, él la construye” [De mi traducción. Así en el original: “(...) la signature de Nietzsche n’a pas lieu au moment où il écrit, et il le dit clairement, elle aura lieu posthument selon le crédit infini qu’il s’est ouvert, quand l’autre viendra signer avec lui, faire alliance avec lui, et pour cela, l’entendre. Et pour l’entendre, il faut avoir l’oreille fine. Autrement dit c’est l’oreille de l’autre qui signe, si je veux abrégé très lapidairément mon propos. C’est l’oreille de l’autre qui me dit, moi, et qui constitue l’*autos* de mon autobiographique [...] Tout texte répond à cette structure. C’est la structure de la textualité en général. Un text n’est signé que par l’autre beaucoup plus tard et cette structure testamentaire ne lui survient pas comme par accident, elle le construit” (DERRIDA, 1982: 71-72)]. Toda

desposee Y transforma –“Confesaré que me equivoqué de modo extraño al prever mi fotografía: aunque la encontré parecida, no reconocí mi imagen. Me indigné contra esa mujer que, sin sobrellevar mis imperfecciones, había usurpado mis ojos, la postura de mis manos y el óvalo cuidadoso de mi cara” (OCAMPO, 1970: 138)-, mientras observa, asombrada, cómo sobrevive en el trazo oscuro de una letra que devuelve el relato a su lugar original: el gran libro del destino donde todo está ya escrito y donde la biografía queda inscrita en el círculo de un eterno retorno. No se trata sólo de que la escritura sirva como conjura, como “un antídoto contra el olvido” -tesis propuesta por Graciela Tomassini en uno de los pocos artículos que analizan el cuento (TOMASSINI, 1983: 155)-, sino que escenifica el fracaso de tal pretensión: no es posible ir contra el destino, parece decir Irene, porque en tanto que seres “de una novela” (OCAMPO, 1970: 137) formamos parte de él. Pretender escribir una autobiografía supone, desde aquí, gritar la muerte en la escritura y, paradójicamente, dar paso a la vida en el lenguaje y, por extensión, en la literatura<sup>3</sup>.

Por último, no quiero terminar este apartado sin mencionar el componente de resistencia que observo en Irene en tanto que mujer productora de su propio relato. Como ya apunté unas líneas más arriba, la toma de conciencia de un don la distancia de los que la rodean y la sitúa en un espacio de singularidad. Es desde esta otra orilla de marginación, lejos de aquellos a quien ama, desde donde la protagonista construye su subjetividad disidente y transgresora: la presciencia y, junto a ella, la melancolía que la caracteriza y el afán místico que de vez en cuando se le despierta, podrán leerse como figuraciones demandantes de un lenguaje distinto con el que perforar y atravesar viejos y conocidos límites, entre ellos el que niega la escritura a la palabra femenina.

## 2. “El Diario de Porfiria Bernal”: la escritura como transformación

*(...) no hay diario en el que no conste el grito de dolor emitido por alguien, Virginia Woolf: Diario de una escritora*

Señala Adriana Mancini que en la obra de Silvina Ocampo un cuento remite a otro cuento: ““Pliegue sobre pliegue”, en el sentido que Gilles Deleuze da al término, contiene la materia de los cuentos que, como en el barroco, tiende a desbordar todo espacio” (MANCINI, 2004: 238). Esto es así porque la literatura, según su concepción,

---

escritura es, según esto, el registro de una muerte anunciada, y la firma lo que posibilita la marca del otro en el uno, el paso de lo autográfico a lo heterográfico.

<sup>3</sup> No creo que sea ninguna casualidad la inclusión de este texto en la recopilación *Informe del cielo y del infierno*, puesto que esta experiencia de enclave en los límites de la palabra literaria será vivida por Irene –y en igual medida por la mayoría de los personajes que aquí me dispongo a analizar- como el paso previo de su descenso inevitable a la esfera de lo infernal, es decir, de todo aquello que la enfrenta con sus temores más profundos y sus deseos más ocultos.

es relectura y rescritura de un solo texto, imagen de ese libro invisible donde están prefigurados, de manera muchas veces fragmentaria, “todos los objetos, sensaciones y pensamientos que los hombres tuvieron en la tierra” (“Fragmentos del libro invisible”; OCAMPO, 2006: 156).

Trece años después de escribir *Autobiografía de Irene* (1948), cuyo título coincide con el del relato analizado, publica *Las invitadas* (1961), un conjunto de cuarenta y cuatro relatos de corte breve en el que destaca “El diario de Porfiria Bernal”. El texto, de una longitud sorprendente en el quehacer narrativo de Silvina Ocampo, pronto despliega una red intertextual que lo vincula estrechamente con su antecesor, al iniciarse con la misma reflexión metaliteraria y personal que la trazada por Irene: “Escribo para Ruth, mi hermana, y para Lilian, mi hermana de leche [...]. Escribo también para la conocida *Society for Psychological Research*; tal vez, algo, en las siguientes páginas, pueda interesarle, pues investiga los hechos sobrenaturales [...] Escribo sobre todo para mí misma, por un deber de conciencia” (OCAMPO, 1970: 163). Siguiendo la falsilla impuesta por todo relato autobiográfico, en el interlineado ilumina la posibilidad de una diferenciación: al dirigir su narración también a la *Society for Psychological Research* pone en duda la veracidad de lo que va a contar, interrogando así la frontera que separa la ficción de la realidad.

Esto explicará, entre otras cosas, que se trabajen dos modalidades distintas de narración del yo. Si la de Antonia Fielding –significativamente titulada “Relato”– se concentra en las particularidades (auto)biográficas de la mujer: “Me llamo Antonia Fielding, tengo treinta años, soy inglesa” (OCAMPO, 1970: 164); la de Porfiria Bernal, en cambio, tiende hacia la subversión de las mismas: “*Porfiria Bernal es mi nombre: me asombra, me contraría continuamente, me cambia el color de los ojos, la forma de la boca y de los brazos y hasta el afecto que siento por mi madre*” (OCAMPO, 1970: 173). Y esto es así porque un tono de sutil ironía recubre todo su “Diario”.

Para empezar, la exigencia de verdad reclamada por la institutriz en los orígenes del texto –“¿Y hay que decir la verdad?” me preguntó Porfiria. // -De otro modo, ¿para qué sirve un diario?- le contesté, sin pensar en el significado que tendrían para ella mis palabras” (OCAMPO, 1970: 170)- queda supeditada a una cuestión más profunda y, si cabe, más angustiante: la articulación de un secreto que traba la proyección de ambas mujeres en el blanco de la hoja de papel: “Porfiria se apoyaba contra mí, me tomaba del brazo, hacía el ademán de besarme; me parecía que un secreto ya nos unía: un secreto peligroso, indisoluble, inevitable” (OCAMPO, 1970: 171); y más adelante: “Me repugnaba la idea de leerlo, me parecía, vuelvo a repetir, que ese diario podía herirnos, que era una especie de vínculo secreto, un objeto clandestino que me traería disgustos” (OCAMPO, 1970: 171-172).

Porfiria reclama la atención de su institutriz y, al hacerlo, rompe con la estructura de autorreferencialidad requerida para su "Diario": no es ella la destinataria, sino Antonia Fielding, por lo mismo que no es un presente lo que se consigna sino un futuro que debe todavía acontecer: "(...) todo lo que Porfiria había escrito en su diario hacía casi un año estaba cumpliéndose" (OCAMPO, 1970: 181), reconocerá la maestra en un paréntesis de su lectura, señalando con ello tanto la singularidad de su pupila –la misma que, por otra parte, caracterizó a Irene en el cuento anteriormente tratado–, como su grado de implicación en el asunto. No en vano una de las últimas anotaciones que había podido leer la situaba en el centro de la narración de Porfiria: "*Miss Fielding me ve tal vez como a un demonio. Siente un horror profundo por mí y es porque empieza a comprender el significado de este diario, donde tendrá que seguir ruborizándose<sup>4</sup>, dócil, obedeciendo al destino que yo le infligiré, con un temor que no siento por nada ni por nadie*" (OCAMPO, 1970: 181).

La cita funciona simbólicamente: en primer lugar porque presupone, una vez más, que todo está escrito; en segundo lugar, y como consecuencia directa de aquí, porque pone de manifiesto que la naturaleza excepcional de Porfiria se debe a su conocimiento de esta escritura cifrada, cuya capacidad pasa por poder manipular a su antojo, y por medio de un lenguaje activo, la vida de quienes la rodean. Cuando, al principio de su redacción, la niña le pide a Dios que le permita despreciar la realidad "como los santos" (OCAMPO, 1970: 177), en el fondo lo que está demandando es el acceso al universo especular de la invención, donde no importa cuándo suceden las cosas ni quiénes las llevan a cabo, sino saberlas captar e interpretar. Quizá sea por eso que, hacia el final de su historia, la niña se sienta obligada a admitir su propia alienación: "*Es como si una voz me dictara las palabras de este diario: la oigo en la noche, en la oscuridad desesperada de mi cuarto. // Puedo ser cruel, pero esta voz lo puede infinitamente más que yo*" (OCAMPO, 1970: 184).

La confesión es, en este punto, reveladora: una voz que dicta las palabras y unas palabras que emergen para transformar la realidad son, en definitiva, la única verdad posible. A partir de aquí, de nada servirá intentar escapar o negarse a ello, tal como pretende Miss Fielding en el último de sus comentarios: "Pensé que si no lo leía, tal vez el diario dejaría de existir; yo rompería su encantamiento, ignorándolo" (OCAMPO, 1970: 184). Su destino está ya fijado en los márgenes de la palabra y en el juego infantil que permite la transformación del *Miss* en *Mish*, y su metamorfosis de

---

<sup>4</sup> El guiño con la descripción que de sí misma da Antonia Fielding es aquí remarcable: "Me llamo Antonia Fielding, tengo treinta años, soy inglesa y el largo tiempo que pasé en la Argentina no modificó el perfume a espliego de mis pañuelos, mi incorrecta pronunciación castellana, mi carácter reservado, mi habilidad para los trabajos manuales (el dibujo y la acuarela) y esa facilidad que tengo para ruborizarme, como si me sintiese culpable Dios sabe de qué faltas que no he cometido (esto se debe, más que a timidez, a una transparencia excesiva de la piel, que muchas amigas me han envidiado)" (OCAMPO, 1970: 164).

mujer en gato. En este sentido, pienso que la interesante pregunta que en 1973 se hacía Italo Calvino respecto al papel ambiguo de la escritura: “Y la carga de silenciosa hostilidad animal, felina, que invade el cuaderno de la pequeña Porfiria Bernal emana de la niña, como un encantamiento que traza en torno a la aterrorizada Miss Fielding, o por el contrario es Miss Fielding que la transmite a su alrededor y la niña no hace más que revelarla?”<sup>5</sup>, podría formularse de otra manera: “no es el “Diario” un instrumento que devela la naturaleza escritural y literaria de ambas mujeres?”, o incluso dando un paso más: “no es la carga de silenciosa hostilidad animal y felina lo que emana de la palabra escrita y acaba por absorber la identidad de alumna y maestra, encerradas así en el infierno del trazo oscuro de la tinta?”.

### 3. La epístola: una vida entre líneas

*Tenés que prever todo, no sólo lo que vas a escribir: tenés que imaginar también el momento en que va a ser recibida la carta. Si estás muy enojado con alguien, tenés que controlarte, porque no sabés lo que estará pasando cuando lo lea. Es como inventar una historia. Además, las cartas son como una concentración de lo que ocurre cuando escribís un cuento, un poema: la distancia que existe entre lo que querés expresar y lo que no podés llegar a expresar, Silvina Ocampo: “Así es Silvina Ocampo”<sup>6</sup>*

Hay en esta cita una serie de cuestiones que me parecen de sumo interés para entender prácticamente toda la narrativa de la argentina. La carta es como escribir, porque la escritura, según hemos visto, no es más que un juego de adivinación, fantasmal y especular a un mismo tiempo. Por lo mismo, quien escribe condensa en sí mismo todas las particularidades de la sibila, de la mujer sabia que no sólo prevé y adelanta sino que selecciona y manipula aquello que debe o no debe ser contado. En el límite del querer y el poder, la carta, al igual que la escritura, genera un desajuste entre el decir y el callar cuyo resultado es la creación de un espacio tercero –disidente y fronterizo- en el que la palabra recupera aquello que ha quedado en el olvido o el silencio.

En “La casa de los relojes”, por ejemplo, la inocencia del narrador-niño y la existencia de una destinataria oficial –el texto obedece a una petición de la profesora-, se convierten en el punto de partida de una historia de crueldad cuya evidencia impregna el revés del relato mismo: mientras la interpelación constante del muchacho hacia su maestra conlleva un desplazamiento del punto de vista que aleja la mirada del centro de interés –“Pero a mí me parece que era una injusticia decirle eso. ¿A

---

<sup>5</sup> De mi traducción. El original dice así: “E la carica di silenziosa ostilità animale, felina, che invade il quaderno della piccola Porfiria Bernal emana dalla bambina, come un incantesimo che lei traccia attorno alla sbigottita Miss Fielding, oppure è Miss Fielding che la trasmette intorno a sé e la bambina non fa che captarla e rivelarla?” (CALVINO, 1995: 1356).

<sup>6</sup> No obstante, tomo la cita de ULLA, 1992: 165.

usted no, señorita?” (OCAMPO, 1996: 61); o apenas unas líneas más abajo: “Esas cosas no se hacen con un chico, ¿no le parece, señorita?” (OCAMPO, 1996: 61)-, el lenguaje la focaliza de nuevo hacia aquello que ha quedado borrado para recuperarlo con un sutil subrayado. Esto es lo que sucede, en especial, al final del cuento, donde el asesinato es sustituido por el vómito del muchacho<sup>7</sup>: “Nadie se reía, salvo Estanislao. Todos los hombres tropezaban con algo, con los muebles, con las puertas, con los útiles de trabajo, con ellos mismos. [...] Un hombre cayó al suelo y me hizo una zancadilla que por poco me rompo el alma. Entonces, para mí al menos, se terminó la alegría. Comencé a vomitar” (OCAMPO, 1996: 63).

Al deslizar su perspectiva, N. N. –la firma, nunca un nombre- la acaba imponiendo por encima del acontecimiento, sin ser del todo consciente de que lo que él tacha, las palabras de su carta lo recuperan y lo fijan en el blanco del papel.

Un procedimiento parecido es el que reproduce “Carta bajo la cama”, donde la voz narradora incluso llega a intuir que la desarticulación de su narración –“Sospecho que el comienzo de esta carta no fue del todo sincero” (OCAMPO, 2006: 328)- se debe a la proyección de un lenguaje que la desmiente a cada paso. Así, pese a haber afirmado: “No, aunque no lo creas: no cambio esta felicidad por ninguna otra, ni por estar a tu lado” (OCAMPO, 2006: 327), su credibilidad quedará puesta en duda cuando un poco más tarde reconozca todo lo contrario: “Cerrando los ojos sueño que vivimos en esta casa, que es nuestra y que tenemos un jardinero, que está trabajando afuera. Se acerca la hora de la cena, hora en que volverás. Soy feliz” (OCAMPO, 2006: 327).

En “La continuación”, en cambio, el juego es distinto. En este caso, se trabajan muy específicamente las posibilidades imaginativas del lector –ya sea el real, ya el artificial o literario-, a partir de una indeterminación que afecta al yo, a la realidad y al género de la voz narradora: “Te amaba como si me pertenecieras, sin recordar que nadie pertenece a nadie, que poseer algo, cualquier cosa, es un vano padecimiento. Te quería únicamente para mí, como Leonardo Morán quería a Úrsula [los dos personajes que él se inventa]” (OCAMPO, 1996: 33-34). La identificación de ésta con el personaje supuestamente de ficción la conduce a una esquizofrenia de la que no es posible huir, debido, una vez más, al carácter infinito de la palabra escrita: “Al

---

<sup>7</sup> También historia de un asesinato, “Carta de despedida” se muestra más concreta en su revelación. El protagonista, dirigiéndose a la Madrina objeto de su amor, intenta explicar el por qué de su comportamiento, de manera que su epístola acaba por transformarse en una declaración de amor y de muerte: “Nunca contemplé tu rostro con tanto recogimiento. Es cierto que era la primera vez que te veía dormida. Toqué el violín, pianísimo, para que la sorpresa no resultara desagradable y para que nadie me descubriera [...]. Cuando abriste por fin los ojos, se abrió también la puerta y entró mi madre, como la imagen de una furia. Me golpeó primero a mí, después a ti. Dabas la espalda a la puerta y no veías el cuchillo, sobre la mesa, que tomé, dispuesto a matarla, porque te había tocado. La luz que nos iluminaba como a través de mil vidrios colorados, era del color de la sangre” (OCAMPO, 2006: 456-457).



abandonar mi relato, hace algunos meses, no volví al mundo que había dejado, sino a otro, que era la continuación de mi argumento (un argumento, lleno de vacilaciones, que sigo corrigiendo dentro de mi vida)” (OCAMPO, 1996: 38).

De igual modo, en “Carta perdida en un cajón” la simple escritura de una carta olvidada y no leída jamás adquiere el poder de crear una vida paralela a la de la voz narradora, de darle un valor y, por ello mismo, de inculcarle un sentido ambiguo, ya que no será posible averiguar –o, formulado de otro modo, siempre se podrá especular imaginativamente- si esa Alba Cristián a la que se dirige la carta y que suscita el odio más exacerbado de quien la escribe, tiene una existencia real o es tan solo un doble: “Una vez que ese ser que te adorna con su envidia y te embellece con su odio desaparezca, tu dicha concluirá con mi vida y la terminación de esta carta” (OCAMPO, 1996: 127-128).

### 3. Bibliografía

CALVINO, Italo, 1995, “*Porfiria* di Silvina Ocampo”, *Saggi 1945-1985*, Mondadori, Milán.

DERRIDA, Jacques, 1982, *L'oreille de l'autre*, VLB éditeur, Montreal.

FERRÚS ANTÓN, Beatriz, 2004, “Escribirse como mujer: autobiografía y género”, *Actas del Congreso Internacional: Autobiografía en España (un balance)*, Visor, Madrid.

MANCINI, Adriana, 2004, “Silvina Ocampo: la literatura del *Dudar del Arte*”, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. IX. Emecé, Buenos Aires.

OCAMPO, Silvina, 1970, *Informe del cielo y del infierno*, Monte Ávila Eds., Caracas.

OCAMPO, Silvina, 1996. *La furia y otros cuentos*, Alianza, Madrid.

OCAMPO, Silvina, 2006, *Cuentos completos I*. Emecé Eds., Buenos Aires.

SARLO, Beatriz, 2005, *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI eds, Buenos Aires.

TOMASSINI, Graciela, 1982, “Complejidad de las formas narrativas en *Autobiografía de Irene*, de Silvina Ocampo”, *Anales de literatura hispanoamericana*.

PIZARNIK, Alejandra, 2002, “Dominios ilícitos”, *Prosa completa*, Lumen, Barcelona.

ULLA, Noemí, 1992, *Inventiones a dos voces: ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires.

WOOLF, Virginia, 2003, *Diario de una escritora*, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Madrid.