

# Silvina Ocampo y el arte conjugado

Adriana Mancini  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

**Abstract** A journey through the work of the writer Silvina Ocampo, confronting the critical considerations of her beginnings and the subsequent critical recognition, taking as her axis her combined aesthetics in which narrative, poetry, painting, drawing and sculpture are conjugated.

**Keywords** Silvina Ocampo. Literature. Painting. Art. Criticism.

**Índex** 1 'Falta de decoro'. – 2 'Experiencia-Silvina Ocampo'. – 3 Milagro concedido. – 4 El arte conjugado. – 5 Desencanto y despedida.

Para hablar de la poesía tenemos la obligación de emplear metáforas que provienen de la música y de la pintura y del mismo modo para hablar de la música y de la pintura debemos emplear metáforas que provienen de la poesía.

Cornelius Castoriadis. *Figuras de lo pensable*

## 1 'Falta de decoro'

En una de sus lúcidas lecturas críticas, José Amícola condensa en la palabra *malséance*, es decir 'falta de decoro'<sup>1</sup> el efecto que provoca –y provocó en la sociedad desde sus comienzos en 1937– la singular obra de Silvina Ocampo (Amícola 2009, 129). Sabemos que esa supuesta y sugestiva 'falta de decoro', que se extendería tanto a la construcción formal como a la elección del contenido de sus textos fue uno de los motivos del rechazo y de las críticas adversas a la primera edición de *Viaje olvidado* publicado por la Editorial Sur; hoy, insoslayable libro de

---

1 Traducción del autor.



### Peer review

Submitted 2023-02-06  
Accepted 2023-04-06  
Published 2023-06-30

### Open access

© 2023 Mancini | 4.0



**Citation** Mancini, A. (2023). "Silvina Ocampo y el arte conjugado". *Rassegna iberistica*, 46(119), 83-94.

comienzos. Las alusiones a estas críticas tempranas en torno a los recursos literarios que la escritora implementaba en sus relatos fueron suficientemente comentadas y reiteradas en el correr de los años. Victoria Ocampo fue puntera en expresar su indignación frente a recursos y temas con los que Silvina configuraba sus textos. Puntuales incisivas, con marcado tono de reproche y enarbolando su privilegio de hermana mayor aplicada a la escritura, estas críticas fueron determinantes –frases con tortícolis, falta de respeto a la gramática, recuerdos familiares divergentes, etc.– desmereciendo las narraciones de la que fuera, además, su ahijada (cf. Amícola 2009).<sup>2</sup> Los desacuerdos entre las hermanas fueron comentados tanto por Bioy Casares, como por Juan José Hernández, son públicos (Martel 1999), y además, referenciales en algunos de los poemas de Silvina, por ejemplo, en «Como siempre» incluido en *Divagaciones en Poesía inédita y dispersa* (2001). Pero interesa, en particular, la discrepancia entre las hermanas en relación a los recursos que bosquejaba Silvina para su obra. Muchos años después de haber recibido las críticas a *Viaje olvidado*, en un largo reportaje que concedió a Noemí Ulla, la escritora sostiene que «La sintaxis es jaula de la prosa» (Ulla 1982, 12), y con sabia humildad defendió su estilo de comienzos: «Yo creo que tener un estilo muy personal, a veces induce a escribir mal. Cuando yo escribía *Viaje olvidado* escribía de ‘cualquier manera’. De pronto ese ‘cualquier’ tenía ciertos hallazgos en las frases, que aún hoy me gustan, pero que escandalizan, porque es una mala manera de escribir» (Ulla 1982, 122).

Pasados los años, después de la publicación de varios libros de poesía y los cuatro relatos que componen *Autobiografía de Irene* (1948), cuyo registro estético se distancia de lo escrito una década antes, Ocampo edita en 1959 *La Furia y otros cuentos*, uno de sus libros más representativos. Si su primer libro fue zamarreado por su hermana Victoria y un par de otros críticos de su entorno, los textos de esa compilación aventuraron hipótesis críticas que repararon la ceguera de las lecturas iniciales. Se distinguió que las voces de los personajes de Ocampo respondían a una precisa estilización de distintos registros de lengua, entre otros, los de los personajes marginales, mujeres y niños cuya mirada aguda e impertinente desenmascara conflictos solapados e hipocresías familiares y sociales; se consideró el efecto de la deriva del punto de vista en la narración; el desplazamiento de las situaciones entre planos espaciales tambaleantes y coordenadas temporales inconsistentes. Se subrayó la acumulación semántica en el lenguaje y, en paralelo, la sugerencia que en sus textos desplazaba a la nominación; la combinación de distintas artes, en particular el dibujo

---

<sup>2</sup> Ver Ocampo 1937 y Bietti 1937. Fue José Bianco (1937) el primero en ver en esa supuesta «hojarasca en la gramática» (Bietti 1937) y en la «tortícolis de la sintaxis» (Ocampo 1937) que un nuevo modo de representación fantástico se estaba gestando.

y la pintura, en la configuración textual, y en relación al contenido, la absoluta libertad para abordar temas y motivos indiferentes a todo tipo de prejuicios.<sup>3</sup> Lo suyo es ficción; la ficción no acepta límites aunque, alguna vez, Ocampo haya expresado temor por los alcances de las acciones de sus personajes.<sup>4</sup> En definitiva, un amplio espectro imaginativo con el cual Ocampo logra un estilo al que Macedonio Fernández definió como «el arte de dudar del arte» (Fernández 1937, 5). A partir de las últimas décadas del siglo XX y en particular en estas primeras décadas del siglo XXI, la obra de Ocampo –sea prosa, sea poesía– despierta interés entre los escritores, lectores, y en críticos de nuevas generaciones. Destaco la relectura de Valentín Díaz quien, con instrumentos teóricos actualizados y una mirada distanciada, sostiene que en esta escritora hay «una fuerza que nos sigue arrastrando y que probablemente sea la clave de su contemporaneidad» (2009, 91). Esa fuerza, argumenta Díaz, sería en este caso «un principio único: el lugar dado en sus textos a la experiencia, aquello que hace de su proyecto estético una verdadera experiencia-Silvina Ocampo» (Díaz 2009, 91).

## 2 ‘Experiencia-Silvina Ocampo’

La hipótesis de Díaz encuentra esa «experiencia-Silvina Ocampo» inserta en el interior de la obra, motivo por el cual aunaría tres vectores –la obra, el lector y el autor– y si le atribuimos a los tres elementos una relación determinada obtendríamos una competente definición de literatura. Asimismo, ese lugar podría asimilarse al *punctum* –que es «aquel que añadido a la foto y sin embargo está en él» (Barthes 2003, 94)–. En este caso, añadido a la literatura de Ocampo, estando en ella; o mejor: el concepto de *punctum* de Barthes para la fotografía es análogo al que suscita la literatura de Ocampo. Un lugar férreo que una vez detectado en la obra arrasa convirtiéndose, ya con la serenidad de una lectura, en un incentivo para atravesar en retrospectiva todas las aristas de esa «experiencia-Silvina Ocampo»; desde su composición hasta la recepción de sus sucesivos escritos. Ese lugar sería, además, el lugar donde un autor deja su huella, su gesto; la fisura o su impronta como el alfarero en la arcilla. Entonces, su gesto, su impronta, la experiencia

<sup>3</sup> Cf. Guasta 1960, Saavedra 1987, Molloy 1969, Pizarnik 1968, Pezzoni 1986, Campra 1997.

<sup>4</sup> En su diálogo con Noemí Ulla, Silvina enumera una serie de cuentos que considera completamente diferentes al resto («Labuelo», «El crimen perfecto», «La casa de los relojes», «El asco», «El sótano», «La furia») y que «repudia»; ¿el motivo? «porque con ese sistema se podría llegar a cosas monstruosas, como perder la noción de las cosas por puro amor al arte» (Ulla 1982, 96, n. 4; cf. también Corral 1997). Es notable la semejanza de esta reflexión –o sensación– con el argumento del cuento «Falta de vocación», cuyo personaje deja de lado su facilidad de contar historias por temor a los alcances de su imaginación (cf. Di Benedetto 1999, 53-68).

única en el receptor-crítico de la obra se condensa en la fuerza narrativa singular de la escritora, anticipando los conceptos críticos que se desencadenaron posteriormente.

Años después de la muerte de Ocampo, sucedida el 14 de diciembre de 1993, se publica un par de libros cuyo contenido son textos tomados de su archivo personal. En 2006, fue *Las repeticiones y otros relatos* y en el mismo año, *Inventiones del recuerdo*. Entre ambos, compilaciones de fragmentos inéditos, poemas en prosa, textos heterogéneos, bosquejos y repeticiones de partes de sus cuentos llamaron la atención de quienes consideramos a Silvina Ocampo una de las más grandes entre los escritores y escritoras del reducido sistema literario argentino. Si bien estos textos mantienen coherencia estética con los relatos y poemas publicados con anterioridad, los títulos que anuncian los nuevos libros anticipan una garantizada «experiencia-Silvina Ocampo» (Díaz 2009, 91). Asimismo, en 2011 se publica *La promesa*, una novela que Ocampo estaría escribiendo desde la década del sesenta y habría anunciado el proyecto en algunos comentarios periodísticos.

Estas nuevas ediciones incitan a un recorrido por la obra de Ocampo desde otro lugar analítico. En particular, porque los fragmentos inéditos fueron apartados de la selección hecha por la escritora en vida y, en el caso de la novela, porque su construcción fue un largo devenir. Y si bien una lectura atenta de los textos en su conjunto devela un material literario acorde con el compilado de sus relatos desde 1937 hasta 1989 y de las series de poemas publicados, en estos textos inéditos en vida de Ocampo, los recursos y estrategias literarias se presentan descarnadas, se pliegan sobre sí describiendo su hacerse, deshacerse y su rehacerse y evidencian con mayor intensidad la conjunción de otras artes rondando los temas y motivos constitutivos de la literatura, por ejemplo, la muerte.

### 3 Milagro concedido

Los milagros suceden cuando uno los quiere. Y ahora ¿qué milagro hubiera deseado?

Silvina Ocampo, *Las repeticiones*

Y aquí en el agua me muero sin esperanzas de encontrar algo mejor que el agua, soy una exiliada.

Silvina Ocampo, *Anotaciones CCII*

*La promesa*. Esta novela ancla en lo más genuino de la literatura. Como *Las mil y una noche* en *El Sur* de Jorge Luis Borges, la historia de Sharazad estructura la novela de Ocampo y funciona como disparador de la fantasía y, a su vez, de la relación de ésta con la muerte, ya sea por el desplazamiento mediado por los relatos, ya sea -paradójicamente- en su lento acercamiento a ella. Si Sharazad pergeña sus historias para dilatar la muerte a la que la condena noche a noche el Sultán que la raptara y Dahlmann, ansioso por leer los relatos

de una edición descabalada de *Las mil y una noche* de Weil, se hiere con el batiente de una ventana y esa herida deviene una septicemia, y al borde de la muerte su delirio lo condena a «sospechar que viajaba al pasado y no solo al Sur» (Borges 1974, 528) para alcanzar su propio duelo en la llanura; el personaje de *La promesa*, también por imprudencia, cayó al mar sin que nadie la viera cuando, desde la cubierta de una nave que la transportaba a Ciudad del Cabo, se desliza tratando de recuperar un broche que sostenía su bufanda. Sabemos, «ciego a las culpas el destino suele ser despiadado con las mínimas distracciones» (Borges 1974, 525).

El barco que transportaba a la protagonista sigue indiferente su travesía y la náufraga, apelando a su astucia compone historias para sobrevivir, despojada de prejuicios y auxiliada por su memoria.

Después de desvestirme o de haber sido desvestida por el mar, pues el mar desviste a las personas como si tuviese enamoradas manos, llegó un momento en el que el sueño o el deseo de dormir se apoderó de mí. Para no dormirme. [...] Empecé un itinerario de recuerdos con los nombres y la descripción minuciosa y a veces biográfica de las personas que en mi vida había conocido. [...] No acudían a mi memoria en un orden cronológico [...] acudían caprichosamente. [...] Como Sharazad al rey Shahriar, en cierto modo conté cuentos a la muerte para que me perdonara la vida a mí y a mis imágenes, cuentos que parecía que no iban a terminar nunca [...] Comencé a enumerar y a describir personas. (Ocampo 2011, 18-20)

La cita remite a la idea de John Berger sobre las características de la memoria y su recuperación: «La memoria no es en absoluto unilineal [...] funciona de forma radial, es decir con una cantidad enorme de asociaciones, todas las conducen hacia el mismo acontecimiento [...]. El tiempo narrado construido ha de respetar el proceso de la memoria que pretende estimular.» (Berger 1987, 61-3). En el caso de Ocampo sucede, y el tiempo 'narrado construido' respeta la memoria que se plasma en *La promesa*. Así, entonces, en la novela, después de un monólogo inicial de la protagonista, se despliega una larga lista de historias sobre personajes cuyas vidas habrían incidido de una u otra manera en el pasado de la joven caída al mar. Tituladas con nombres propios,<sup>5</sup> muchas de estas historias fueron publicadas como

---

**5** Los nombres que Silvina Ocampo destina a sus personajes son efectivamente singulares. En *La promesa* se distinguen dos ejemplos que se asocian a aquellos que Bajtín analiza en su estudio sobre Rabelais (1987). En el caso de la novela de Ocampo una de las historias es la del personaje llamado «Torcheli» que da título al texto correspondiente. «Lo llamaban Torcheli porque era torcido, tuerto y rengu» (Ocampo 2011, 111). Otro caso es el de «Sonia Giménez», cuya descripción –«Sonia tenía cara de pez atónico, pelo desteñado, boca sin labios» (Ocampo 2011, 60)–, que si bien no

cuentos independientes en *Los días de la noche* (1970), otras esperan la muerte de su autora para alcanzar luz literaria.<sup>6</sup>

Después de «Sara Conte», última historia, la voz del personaje retoma la conducción del relato. Es el final de *La promesa*; la protagonista abandona el pasado y sus historias, y recupera su supervivencia en el mar. «El agua fue cruel conmigo aquel día. Volví a sentir frío al sumergirme. ¿Podré vivir algún día en el agua?» (Ocampo 2011, 141) A partir de este interrogante las coordenadas temporales comienzan a desvirtuarse y como es habitual en los relatos de Ocampo los tiempos verbales hacen caso omiso a su correlación. La tierra se confunde con el mar, el pasado con el presente, la escritura del recuerdo con la del porvenir y el último párrafo del texto entrega una fábula infantil en la que un árbol, «el pacará» - llamado por la madre de la protagonista «oreja de negro»- espera a una amada, la misma a quien también esperó un indio, pero aunque «las orejas del árbol la siguen, ella nunca volverá, pero él la sigue esperando en sus orejas, pues el indio ni la amada vuelven» (2011, 142).

Con certera decisión narrativa, el salvataje fue omitido. El texto termina *in medias res*, pero no la historia. «¿Estaré muriendo? [...] ¿y este manuscrito no escrito? [sic] ¡Moriré pronto! Si muero antes de terminar lo que estoy escribiendo nadie se acordará de mí, ni siquiera la persona que quise más en el mundo» (2011, 138-9).

El final sería incierto, si no fuera porque en las primeras líneas de *La promesa*, el personaje da pautas al lector para enterarlo no sólo de que ella se salvó de su caída al mar, sino que, a su vez, sugiere el origen del título de la novela y anticipa el recurso que utilizó en el mar para sortear la muerte: «[...] le hice (a una santa) la promesa, si me salvaba, de escribir este libro [...].» (2011, 15). Pero Ocampo va más allá en la re-escritura de Sharazad y sus cuentos; deja su impronta para la «experiencia-Silvina Ocampo»; para garantizar el *puntum* e imprimir su gesto de autor en ese inicio de la novela, exactamente, en el instante en el que el personaje comienza la escritura de su relato se incorpora en él como autor y revela el temor de que su novela no sea publicada: «Soy analfabeta. ¡Cómo podría publicar este texto! ¡Qué editorial lo recibiría! Creo que sería imposible, a menos que suceda un milagro. Creo en los milagros» (2011, 15).

*La Promesa* se publicó por Editorial Lumen en el año 2011 con una hermosa fotografía de Silvina Ocampo tomada en 1985 por Fiora Bemporad como imagen de tapa.

---

tiene relación evidente con el nombre, respondería a la categoría de «realismo grotesco» (Bajtín 1987, 23-4).

<sup>6</sup> Para una lista detallada de los textos que originalmente pertenecían al borrador de *La promesa* y Ocampo incluyó en *Los días de la noche* (1970), ver el Prólogo de Ernesto Montequín a *La Promesa* (Ocampo 2011).

## 4 El arte conjugado

Son reiterados los comentarios críticos sobre la relación entre el dibujo, la pintura y la escultura en la obra literaria de Silvina Ocampo. Surgen las imágenes desbordando palabras y frases, incluso, en una suerte de puesta en abismo en aquellos cuentos en los que sus protagonistas son artistas y activan el proceso de configuración de la escritura en conjunción con las imágenes y la música. De niña, cuando la obligaban a pintar «[...] para expresar algo escribía sobre mis dibujos unas breves palabras» (Torres Fierro 1975, 59) y ya adulta, confiesa: «yo adoraba el dibujo, adoraba la pintura. Era para mí un éxtasis, ¿no? Pintaba y dibujaba para mí. [...] era mi delirio. Me encantaba» (Giardinelli 1988, 2). El recuerdo de infancia y su confesión de adulta respaldan lo que la obra literaria expone. En los fragmentos publicados en *Las repeticiones*, encontramos, sin el tamiz de la corrección para su edición, una escritura atollada, que se auxilia con imágenes para lograr la expresión justa: «Teodora era hermosa porque el paisaje le daba esa lúcida condición de belleza que la naturaleza sólo regala a las criaturas atentas» (2006, 121). O bien, «Había una extraña semejanza entre ella y la oveja muerta el día anterior en el galpón» (2006, 135). Quizás, ya Ocampo supiera que durante mucho tiempo «la naturaleza era considerada bella de por sí» (Bodei 1998, 16); Quizás también supiera que “la forma se destaca frente al contenido, porque al verla hay que dibujarla, o bien construirla activamente como exige toda composición, ya sea gráfica o musical, ya sea el teatro o narración creando su función evocativa. Es un continuo ser-activo-con.» (Kant cit. en Gadamer 1998, 74). Pero Ocampo avanza aún más; uno de sus personajes, Leonardo Morán, del cuento «La continuación», sostiene que «el que ve ha de ser semejante a la cosa vista antes de ponerse a contemplarla.» (1999, 178) Y, sobre Jacinto, personaje niño de «[El vidente]» el narrador se pregunta: «¿piensa que los gustos dependen de la forma? ¿un bizcocho cuadrado no tiene el mismo gusto que uno redondo? ¿Cada gusto corresponde, para él a un color? ¿O bien cada palabra tiene para él sonidos que le sugieren significado distinto del que tienen para nosotros? (2006, 153, corchetes del título en el original)

Es motivo reiterado que se activa en la obra de Ocampo. particularmente en la poesía, la imagen de las caras distorsionadas que devuelven las superficies bruñidas o las temblorosas que devuelve el agua –por ejemplo, la de un aljibe-.<sup>7</sup> De las múltiples imágenes que se relacionan con caras, elegimos: «Fue hacia fin de año cuando apareció la cara del dibujo» (2006a, 176); «Dibujar una cara encerraba

---

<sup>7</sup> Para un análisis de las caras en la obra poética y en las fotografías personales de Silvina Ocampo ver Monteleone 2009.

para ella todas las letras» (2006, 56). En *La promesa*, uno de los personajes que recupera la memoria de la joven en el mar es el de Leandro: «Las caras de Leandro son infinitas ¿Cómo describir una de sus caras sin destruir las otras? Por eso vuelvo a nombrarlo» (2016, 61). En este sentido se podría coincidir con Berger quien sostiene que «la imaginación o creatividad en una obra artística se relaciona con la experiencia del artista con lo visible» (2016, 10-11).

Son públicas las declaraciones de Ocampo con respecto a su fisionomía. Algunas de sus fotos lo demuestran. Muy difundida es aquella en la que su mano desplegada interfiere entre su rostro y el refucilo del *flash* de la cámara o, más inquietante, aquella fotografía en la que alguien oscureció las lentes de sus anteojos con tinta negra. En sus textos, las imágenes reflejadas perturban a un Yo que no puede dejar de transformarse en un «Sinmi» tal como describe el poema homónimo de *Amarillo celeste* de 1972<sup>8</sup> y así transitar por un sendero donde se activa el desdoblamiento del sujeto escritor.

Silvina escribió un relato «La vida clandestina» (*Las invitadas*, 1961) en el que vida y creación artística son inexorablemente dependientes. Un personaje, sin nombre, vive atormentado porque no puede dejar de escuchar el eco que responde a su voz, transformándola; ni soslayar la imagen distorsionada de su figura que le devuelven las superficies refulgentes. «Huyó, asegura el narrador, Pero [...] en todas partes encontraba la extraña voz en el eco, y la extraña imagen en los espejos. [...] Con la esperanza de ser libre [...] se fue a vivir al desierto. Rendido, se acostó a dormir. Luego vio una impronta en la arena, que no guardaba relación alguna con su cuerpo; le dibujó ojos y boca, y le modeló una oreja, donde susurró el final de esta historia que nadie sabrá» (Ocampo 1961, 100).<sup>9</sup> Así termina el relato, sugiriendo o dejando entrever la intrincada relación entre el sujeto y su creación, una suerte de metamorfosis de las expresiones de su ser -de su voz, de su imagen, de la materialidad de su cuerpo-. Además, no podremos nunca saber qué susurra ese sujeto perplejo al que no abandonan sus rastros borroneados. Tal vez, le confiese la aceptación de la experiencia de creación, precisamente, como una

---

**8** «QUÉ HACE LA CASA CUANDO SE QUEDA SIN MÍ | (amarga promiscuidad de la ausencia) | [...] Yo a mi lado no en mí | yo a mil leguas de mi mano, de mi lengua, de mi origen, | de mi pie de mi mismo | acá donde me pusiste quedo aunque no quiera: | Yo Sinmi» (Ocampo 2003, 100-1; mayúsculas en el original).

**9** Sigo en esta cita la versión original de 1961 de *Las invitadas*. La versión de «La vida clandestina» de *Las invitadas* en los *Cuentos Completos I* (1999, 399) tiene una errata: en vez de «oreja» dice «reja». Más allá de la confusión que presentan ambas ediciones, no podemos menos que señalar cierta coincidencia, tal vez muy sutil y de cada uno a su manera, entre este relato de Silvina Ocampo y «Borges y yo», *El hacedor* (1960). A su vez Ocampo en una entrevista contestó a una pregunta sobre la relación entre vida-escritura: «No, no he vivido -dice riendo- Escribir roba el tiempo de vivir y da muchas ventajas» (Giglio 1982, 6).



vida clandestina. Si podemos, sin embargo, intuir que el susurro será algo agradable si aceptamos que: «[...] para designar lo repugnante la lengua opta por referirse a percepciones del sentido menos ‘noble’ como el olfato, mientras que opta por la sensibilidad de la vista y el oído para referirse a percepciones de la belleza» (Bodei 1998, 23).

En el caso de «La continuación» las imágenes no sólo anteceden a las palabras, «¿Recuerdas las láminas del refectorio donde conocimos el nombre de las azaleas?» (Ocampo 1999, 172), sino que un paisaje puede atraer tanto al personaje que al traducirlo en palabras parece dibujarlo: «Yo prefería estudiar el paisaje. Varias veces me preguntaste si estaba dibujando, pues el movimiento de mi cabeza cuando yo escribía parecía el de un dibujante» (1999, 173) Ni la música ni la fotografía quedan al margen en el espiral de artes ensambladas que propone el cuento y una cita en cursiva de lo que supuestamente estaba escribiendo el personaje enmarca el texto y/o el cuento que se vuelve sobre sí, continuándose: «Aquí citaré uno de los párrafos del relato que despertará tu recuerdo como una fotografía malograda» (1999, 176).

Las características de uno de los personajes -Fernando Roca de «[Lo mejor de la familia]»- «un hombre serio, pero se había enamorado de una estatua» (Ocampo 2006, 209; corchetes del título en el original), nos remite, por la singularidad de ese amor, a un poema de Ocampo de muy poca circulación, «La estatua de arena (1970)» (Ocampo 2005). En el poema, un *yo* acongojado va deslizándose, o mejor, su poema va deviniendo una red que recoge la experiencia de la creación de una escultura de arena de una mujer que el mar iría esmerilando lentamente. Una fotografía retuvo su momento de mayor esplendor y el poema conjuga la sucesión de las instancias que se involucran en las creaciones que derivaron de esa escultura evanescente que cautivó a su creador, autor de la fotografía y del poema.<sup>10</sup>

## 5 Desencanto y despedida

En su juventud, viviendo en París, Ocampo tomó durante varios años clases de dibujo y de pintura con Ferdinand Léger y Giorgio de Chirico<sup>11</sup> quien, según Adolfo Bioy Casares- su marido desde 1940- la

---

**10** En una entrevista realizada por Cristina Forero (después María Moreno) en 1975, Ocampo muestra a su entrevistadora con deferencia la fotografía de la escultura que había modelado, motivo -comenta la periodista- de «uno de sus mejores poemas». Ver: «Silvina Ocampo», *El Cronista*, 13 de setiembre de 1975 (compilada en Moreno 2005, 69-78). Para un análisis completo de este poema, ver Mancini 2007.

**11** Los rastros de de Chirico en la obra literaria de Silvina Ocampo fueron analizados en Valenti de Fondi 1998.

consideraba «un ser excepcional» (Martel 1999).<sup>12</sup>

En 1940, Ocampo participó de una muestra colectiva en la Galería Müller junto a Xul Solar y Norah Borges entre otros. Julio E. Payró escribe la crónica de la muestra para la *Revista Sur*. En el apartado que dedica a Silvina le reprocha no dedicarse exclusivamente a la pintura y al dibujo. Exalta su «domino de las formas, la fuerza de sus óleos, la simplicidad de las acuarelas y la sobriedad sugestiva de sus desnudos» (cf. Payró 1940).

Los desnudos de Ocampo despertaron el interés de Emilio Pettoruti, quien le propone a Silvina hacer con ellos unas gigantografías y exponerlas en París. El proyecto no se concretó. La madre de las Ocampo –Ramona Aguirre–, descendiente de una familia patricia, se opuso al proyecto que entusiasmaba a su hija pues consideraba que el tamaño de los desnudos los tornaría impúdicos. Pettoruti, confiesa Silvina, se ofendió y dejó de saludarla después de señalarle que era un crimen perder el éxito de su carrera por el prejuicio de una madre. Así entonces, su hermana mayor fue la primer crítica de su literatura y su madre una censora de sus dibujos.

Me despedí un día de la pintura y sus desencantos [...] Durante mucho tiempo cuando me acostaba de noche, imaginaba que estaba pintando cuadros enormes que competían con los de Picasso. Veía el color, las líneas, los temas que iba a elegir: uno era un cortejo, otro una escena en un circo, otro un partido de fútbol en que los jugadores parecían ángeles furiosos. Me costó dejar de pintar. Me dediqué a la literatura con más confianza y menor soledad. Pero nunca dejé de dibujar. (Torres Fierro 1975, 60)<sup>13</sup>

## Bibliografía

- Agamben, G. (2005). «El autor como gesto». *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 81-94.
- Amícola, J. (2009). «Silvina Ocampo a *malseánce*». Domínguez, N.; Mancini, A. (eds), *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 129-38.
- Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Barthes, R. (2003). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

<sup>12</sup> Cf. Reportaje a Bioy Casares en *Las dependencias*, documental de Lucrecia Martel 1999.

<sup>13</sup> Para la cita y el episodio de la propuesta de Emilio Pettoruti sobre las gigantografías de sus desnudos, ver Torres Fierro (1975, 60).

- Benjamin, W. (1986). «El narrador». *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta Agostini, 189-211.
- Berger, J. (1987). *Mirar*. Madrid: Herman Blume.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Bianco J. (1937). «Viaje olvidado». *El hogar*, 24 de septiembre, 148-219.
- Bietti, O. (1937). «Viaje olvidado». *Nosotros*, 20, 743-52.
- Bodei, R. (1998). *La forma de lo bello*. Madrid: Visor.
- Borges, J.L. (1974). «El Sur». *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 525-30.
- Campra, R. (1997). «Sobre *La furia*, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible». *América, Cahiers du Criccal*, 17(1), 189-97.
- Castoriadis, C. (2001). *Figuras de lo pensable*. Argentina: Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Corral, R. (1997). «Las formas de la violencia en dos cuentos de *La Furia*: 'Las fotografías' y 'La casa de los relojes'». *América. Cahiers du Criccal* 17(1), 199-206.
- Di Benedetto, A., (1999). *Cuentos Claros*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.
- Díaz, V. (2009). «Como el agua en el agua: formas del no saber y la influencia en Silvina Ocampo». Domínguez, N.; Mancini, A. (eds), *Laronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, 91-105.
- Fernández, M. (1937). «La literatura del Dudar del Arte (dedicado a Silvina Ocampo)». *Destiempo*, 3, s.p.
- Foucault, M. (1996). «Lenguaje y literatura (primera sección)». *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Planeta Agostini Editorial, 63-81.
- Gadamer, H-G. (1998). *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires: Paidós.
- Giardinelli, M. (1988). «Entrevista a Silvina Ocampo». *Puro Cuento*, 8, s.p.
- Giglio, M.E. (1982). «Reportaje a Silvina Ocampo». *Cultura y Nación. Clarín*, 23 de diciembre, s.p.
- Guasta, E. (1960). «Dos juicios sobre *La furia*». *Sur*, 269, 62-4.
- Mancini, A. (2007). «Silvina Ocampo: un juego de Dominó para una mujer de arena». *Rassegna iberistica*, 85, 89-93.
- Martel, L. (1999). *Las dependencias*. Documental. 48 min. <https://www.youtube.com/watch?v=eSREho7bE3c>.
- Molloy, S., «Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje, *Sur*, 320, 15-23.
- Monteleone, J. (2009). «La sigilosa (Las caras de Silvina Ocampo)». Domínguez, N.; Mancini, A. (eds), *Laronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, 71-87.
- Moreno, M. [Forero, C.] (2005). *Vida de vivos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.
- Ocampo, S. (1961). *Las invitadas*. Buenos Aires: Losada.
- Ocampo, S. (2005). «La estatua de arena (1970)». *Radar*, Suplemento. 24 de julio, 12.
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos Completo*. 2 vols. Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, S. (2002). *Poesía Completa*. 2 vols. Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, S. (2006). *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Ed. por E. Montequín. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ocampo, S. (2006a). *Inventiones del recuerdo*. Ed. por E. Montequín. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ocampo, S. (2011). *La promesa*. Ed. por E. Montequín. Buenos Aires: Lumen.
- Ocampo, V. (1937). «Viaje olvidado». *Sur*, 35, 118-21.
- Payró, J.E. (1940). «La escuela de París». *Sur*, 71, s.p.

- Pezzoni, E. (1986). «Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social». *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 187-235.
- Pizarnik, A. (1968). «Dominios ilícitos». *Sur*, 311, 91-5.
- Saavedra, G. (1987). «Y así sucesivamente». *Vuelta*, 30, 47-9.
- Ulla, N., 1982. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Belgrano.
- Torres Fierro, D. (1975). «Correspondencia con Silvina Ocampo (una entrevista que no osa decir su nombre)». *Plural*, 50, 57-60.
- Valenti de Fondi, N. (1998). «Giorgio de Chirico: Huellas de su pintura metafísica en la narrativa de Silvina Ocampo». *Ficción y Discurso*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán F.F.; Instituto de investigaciones lingüísticas y literarias hispanoamericanas, 85-101.