



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Los primeros pasos de Silvina Ocampo: Un acercamiento a su (in)fancia en *Invenciones del recuerdo*

The first steps of Silvina Ocampo: an approach to her (in)fancy in Invenciones del recuerdo

Autora

Laura Ferrero Visanzay

Director

Daniel Mesa Gancedo

Facultad de Filosofía y Letras / Grado en Filología Hispánica

2023

ÍNDICE

1.	LAS <i>INVENCIONES</i> DE SILVINA	3
2.	ALGUNOS APUNTES PREVIOS SOBRE EL VERSO LIBRE. UN ACERCAMIENTO FORMAL A <i>INVENCIONES DEL RECUERDO</i>	5
2.1.	LA CUESTIÓN DEL POEMA LARGO.....	5
2.2.	LA “MÉTRICA” DE <i>INVENCIONES</i>	6
3.	POSIBLE CLASIFICACIÓN DE LOS NÚCLEOS TEMÁTICOS PRINCIPALES DE <i>INVENCIONES DEL RECUERDO</i>	9
3.1.	LA CASA NATAL: GÉNESIS DE LA MEMORIA Y RECUERDO COMO MOTOR DE LA HISTORIA	II
3.2.	«LA INOCENCIA QUEBRANTADA».....	15
3.3.	CUESTIÓN DE CLASES: MOTIVO DE UNIÓN ENTRE MADRE E HIJA	18
3.4.	LA DICOTOMÍA ENTRE EL CAMPO Y LA CIUDAD	20
	CONCLUSIONES	22
	BIBLIOGRAFÍA.....	23

RESUMEN

El objeto de estudio de este presente trabajo final de grado es el poema largo que lleva como título *Invenciones del recuerdo*, de la escritora argentina Silvina Ocampo (1903-1993), elaborado entre 1960 y 1987. Dicho período comprende, precisamente, la mayoría de las etapas del desarrollo de la carrera literaria de esta autora hispanoamericana. Para ello, se disertará sobre asuntos como el carácter formal del texto (esto es, la cuestión y controversia del poema largo) o los aspectos temáticos más relevantes y significativos de la composición, así como en el cuestionamiento del grado de realidad o, en su defecto, ficcionalidad de dicha obra, dado que se trata de la creación del propio recuerdo, tal y como se refleja en su título.

ABSTRACT

The object of study of this final thesis is the long poem entitled *Invenciones del recuerdo*, by the Argentinean writer Silvina Ocampo (1903-1993), written between 1960 and 1987. This period includes, precisely, most of the stages in the development of the literary career of this Spanish-American author. To this end, we will discuss issues such as the formal character of the text (i.e. the question and controversy of the long poem) or the most relevant and significant thematic aspects of the composition, as well as the questioning of the degree of reality or, failing that, fictionality of this work, given that it is the creation of the memory itself as reflected in its title.

«En la historia, la memoria y el olvido.
En la memoria y el olvido, la vida.
Pero escribir la vida es otra historia.
Inconclusión».

PAUL RICOEUR: *La memoria, la historia, el olvido* (2000)

«Que ella, la vida, no tiene partes, sino lugares y rostros».

MARÍA ZAMBRANO: *Claros del bosque* (1977)

I. LAS *INVENCIONES* DE SILVINA

El mundo literario de Silvina o, como ella misma se autodenominó, «la etcétera de la familia¹» (Montequin, 2006: 9), es, en ocasiones, un mundo incierto. Fue ella misma quien «se alejó de la vida pública, de las entrevistas y la promoción de sus obras, así como de la política» (Barberán, 2021: 271), factor que condiciona el estudio de toda su producción poética y en esa búsqueda de las razones de su labor escrituraria. Esto, no obstante, no imposibilita trazar los patrones de los que hace uso en sus obras.

Invenciones del recuerdo es la memoria en verso libre de una niña adulta que lucha contra las interferencias de esa recuperación del pasado; un bosquejo de una experiencia que se nos presenta, en ocasiones, como real, si bien hay partes que son susceptibles de ser producto de la imaginación o de los recuerdos modificados. De alguna manera, *Invenciones*² nos hace tomar el papel de espías, pues no sabemos si la narradora³ que nos cuenta la historia es también protagonista de los hechos que confiesa. Así, la niña que se describe en la historia deambula por la casa natal con la compañía de un mundo adulto que no acaba de comprender, así como tampoco comprende la clase social en la que se inserta; una niña que siente más simpatía por los sirvientes de esa casa más que por alguien de su misma sangre, y que se siente más acompañada cuando es la soledad quien la rodea.

¹ En el propio texto de *Invenciones del recuerdo*, concretamente en las páginas 42 y 43, el sujeto lírico cuenta cómo, tras tocar unas piezas de piano, su tío sugirió que cualquiera podría hacerlo, hasta incluso «un perro amaestrado», y que esa predisposición por la música no tenía por qué significar «que era un genio musical».

² De cara a las sucesivas referencias al título del texto, voy a emplear la abreviación de *Invenciones*.

³ Asumo el género femenino de narradora en la medida en que se caracteriza esta obra como “autobiografía” y, al ser una mujer la que lo escribe, decido emplear el morfo femenino de persona. Además, también el yo que habla se identifica en el texto como femenino, y no solamente fuera de él.

Uno de los primeros aspectos que sería preciso tener en cuenta sería el hecho de que *Inventiones del recuerdo* no fue la primera versión de la historia que aparece en sus páginas. Tal y como recoge Ernesto Montequin en la edición de Lumen, es en una entrevista con Luis Mazas, crítico teatral, donde Silvina refleja la clave de la lectura del texto que nos compete:

Nuestra infancia es ciertamente nuestra amiga, pero nosotros no fuimos amigos de nuestra infancia porque entonces no existíamos como somos ahora. Aquel ser desvalido que fuimos a veces nos conmueve porque nadie pudo comprenderlo del todo, salvo nosotros, que todavía no estábamos de su lado... (Ocampo, 2006: 181)

Hacia 1980, la autora argentina da indicios acerca de una nueva novela «que denominó prenatal, escrita casi en verso, pero que no es un poema», sino un libro en el que lo que verdaderamente primaba era su instinto. Una aportación interesante es la que extraemos de la siguiente afirmación: «Este libro era verso y lo destruí. Lo hice prosa y también lo destruí». Podemos pensar, de esta forma, que se trataba de dos versiones diversas, pero lo cierto es que se trataba de dos obras autobiográficas independientes que convergen en un texto final. Montequin, al respecto, enumera tres etapas que pueden describir el proceso de creación que lleva hasta el nacimiento de *Inventiones del recuerdo*.

En la primera de ellas, el punto de partida es un breve poema manuscrito en verso, que recibe nombres como *Exigua autobiografía*, *Poema autobiográfico*, o *Poema prenatal*, *Canto prenatal*, *Con alma ajena*, *Memoria prenatal*, *Strobilos*, *De memoria* y *El trompo y el látigo*, siendo esta última versión la más extensa de todas. En la segunda etapa hallamos dos textos en prosa, cuya datación oscila entre el 1959 y 1960, y que recibieron como primer nombre *Carta* y *Presciencias*. Ambos, pese a que estén narrados en segunda persona del singular, se toma la licencia de clasificarlos con la terminología de “cuentos autobiográficos” (Montequin, 2006: 182). Es en su versión final donde vemos por primera vez la denominación de *Inventiones del recuerdo*. Finalmente, en la tercera y última etapa, fechada entre 1980 y 1987 aproximadamente, ya asistimos a la unión de las versiones anteriores en un único texto «en verso libre» (Montequin, 2006: 183). En ella, se reflejan «los fragmentos en prosa “cortada”» que, como veremos más adelante, se verán reflejados en los asteriscos propios de la edición que estamos tratando. Una vez cotejadas y ordenadas todas sus versiones, la que nos da en la actualidad el editor es la copia mecanografiada y supervisada por la propia Silvina, sin encarpetar y con alguna

que otra anotación de su secretaria Elena Ivulich. Una vez establecido el origen del texto sobre el que vamos a trabajar, continuamos con el problema formal de la obra.

2. ALGUNOS APUNTES PREVIOS SOBRE EL VERSO LIBRE. UN ACERCAMIENTO FORMAL A *INVENCIONES DEL RECUERDO*.

2.1. LA CUESTIÓN DEL POEMA LARGO

El poema largo «es una forma que ha atraído particularmente a escritores del ámbito anglófono, hispánico e hispanoamericano» (Graña, 2006: 191). Asimismo, la poesía en verso libre ha sido objeto de múltiples análisis teóricos desde perspectivas diversas. Ahora, «la tradicional vinculación entre lírica y brevedad» (Mesa, 2006: 26) experimenta una ruptura, tal y como observamos en el texto de Silvina, pues es evidente que esa concisión textual no se refleja en *Invenciones* dada su extensión en 93 fragmentos diferentes.

Es en 1986 cuando Octavio Paz elabora *Contar y cantar (sobre el poema extenso)*, considerado éste como el primer crítico en Sudamérica en estudiar el poema largo. En dicho ensayo, Paz desarrolla sus teorías ante la incipiente práctica poética tras el Romanticismo, y al que aludiremos a continuación. Así, cabe preguntarnos si el texto de Silvina es o no un poema con una estructura y ritmo determinados, pues no hay leyes que especifiquen un número específico de versos para clasificarlo como tal y, además, «la geografía (espacio) y la historia (tiempo) influyen decisivamente en la determinación del objeto de estudio» (Mesa, 2006: 27). Tal y como resalta María Cecilia Graña, existen diferentes denominaciones para nombrar a esta forma poética, pero no todas ellas han de referirse, en un principio, al mismo objeto textual (2006: 193). Algo que nos puede ayudar a dar respuesta a lo previo es que no es la extensión propiamente lo que hace a un poema largo ser largo, sino toda la «acumulación, fragmentarismo, ausencia de acción e historia, amplificación...» que abarca (Mesa, 2006: 32). Lo que Paz plantea es que, en este texto de Silvina, las diferentes partes que lo componen no es que puedan ser autónomas por sí mismas, pero sí que «cada una existe como parte», lo cual no es sino una contradicción en sí mismo. No hay más imprecisión que lo indicado por la propia autora a propósito de su obra: «Se trata de un libro en el que predomina mi instinto. Era verso y lo destruí. Lo hice en prosa y también lo destruí» (Ocampo, 2006: 181). Lo que podemos llegar a concluir al respecto es que su instinto, en esta línea, será el compás que lleve de *Invenciones* con el soporte de los asteriscos —que, recordemos, se contabilizan hasta

93—, actuando como cortocircuitos en ese intento de unir los relatos de esa memoria que «recuerda y olvida» (Carggiolis, 2013: 270) intermitentemente. Es inevitable, a su vez y al respecto, vincular este tipo de forma poética con la escritura modernista⁴ en la medida en que «el poema extenso “moderno” es un “poema del acto de conocer”, ya definitivamente alejado de la épica tradicional y volcado hacia las “visiones”» (Mesa, 2006: 34) lo que es una muestra más de la urgencia de situar al hombre en el centro de todas las cosas, otorgando un espacio privilegiado a sus pensamientos y sentimientos.

El poema no solo es extenso en su sentido formal, sino que, en cuanto al contenido, escapa de esas fronteras temáticas y abraza a otras obras, desplegando su metatextualidad en la medida en que pasa a definirse como una escritura desbordante. Decimos que desborda porque se precipita a otras historias tales como la epopeya de Gilgamesh, Palinuro —personaje de *La Eneida*—, Odradek —personaje de *Las preocupaciones de un padre de familia*, por Kafka—, todas ellas explicitadas en la primera página. También, encontramos personajes cinematográficos como Max Linder (p. 124) y referencias del mismo calado, en este caso, en el ámbito teatral, como *El oro del Rin* (p. 162). Ya no solo se trata de historias ajenas, sino que en las propias *Invenções* hay un eco de otros textos de Silvina como, por ejemplo, *El pecado mortal* (1961), escrito también por ella y en donde se relata el despertar sexual de una niña y en el que un sirviente la obliga a mirarlo mientras se masturba, tal y como ocurre en *Invenções* con el encuentro de Chango en el fragmento 65 (p. 117). Esto nos sugiere que este poema largo es un «texto biombo» que «abre y cierra sus plegaduras textuales por medio de estrategias narrativas como la acumulación, el aglutinamiento, la enumeración, la ambigüedad, una estética del horror, el humor y la ironía» (Carggiolis, 2013: 276). Entonces, podríamos decir que es una obra que se pliega porque está en otros cuentos, pero también porque hay que reconstruir esa infancia en el otro lado del papel, ese lado que ocupa la vida adulta.

2.2. LA “MÉTRICA” DE *INVENCIONES*

Cabe preguntarnos, por otro lado, si *Invenções* responde a un patrón rítmico o si, de lo contrario, carece de él. Aproximándonos al entorno de la escritora argentina, Isabel Paraíso en su *El verso libre hispánico* (1984) ofrece una serie de datos sobre cómo

⁴ Con escritura modernista nos referimos al sentido anglosajón: «La crítica anglosajona, al tratar de definir los poemas extensos [...] utiliza el término “secuencia” [...] buscando explicar esos nuevos textos poéticos que, si bien cuentan una historia como en la épica, dan un mayor peso al cantar» (Graña, 2006: 208)

pudo llegar a Sudamérica esa corriente versolibrista, y pese a que no indagemos exhaustivamente al respecto en el presente trabajo, considero pertinente dejar reflejados algunos datos. La autora declara que ese «impulso versolibrista vino de fronteras europeas —Portugal y Francia—» (1985: 64), y añade que «entre 1894 y 1900 surgen las primeras modalidades de verso libre y se consolida el movimiento modernista» (1985: 66). También hace referencia al debate con respecto a si el verso libre está más próximo al verso que a la prosa. Acaba concluyendo en que colinda con las fronteras del verso teniendo en cuenta «una pluralidad de formas particulares» (1985: 390), ya que la rima del poema está disminuida, y es por ello por lo que muchos estudiosos optan, en vez de por un acercamiento al verso, por uno hacia la prosa. Sí que la clasificación entre verso y prosa es una clasificación cómoda para encasillar este tipo de cuestiones, pero se muestran insuficientes y poco claras para el objeto de estudio que supone.

Hay algo a lo que Paraíso hace referencia y que considero que guarda relación con *Invenciones*, y es que se refiere a un tipo de verso libre que aúna «imágenes acumuladas o yuxtapuestas», en el que su denominación «no radica en la forma versal ni en la estructura sintáctico-semántica, sino en la red de *imágenes afectivamente equivalentes*, que traducen un especial estado anímico del poeta, a veces lúcido, a veces inefablemente amargo» (1985: 400). Esto significa que en este texto no contamos con la presencia de un patrón rítmico específico, sino que lo que escribe Silvina es un flujo constante de oraciones en las que la yuxtaposición y polisíndeton de las mismas cuentan una historia⁵:

Las sirenas del puerto,
la palmera,
la medalla comida por sus besos,
el león y el rubí,
las campanadas de una iglesia, [...] (p. 12)

Y la maestra de baile olía a talco de violetas sudado;
y el confesor a cepillo húmedo,
en las tinieblas del confesionario;
y la maestra de labor a sémola tibia; [...] (p. 96)

⁵ Sirvan los ejemplos que se muestran a continuación para evidenciar que no se encuentra ningún tipo de rima en *Invenciones*. Sí que podemos encontrar versos como los siguientes: «centinela de las puertas por donde entraba el calor, centinela del antecomedor» (p. 82) o «era una felicidad compartida. / Pero no olvidaría a Blanquita» (p. 98), en los que sí que se muestra esa rima —consonante y asonante, respectivamente— pero suponen, junto con otros posibles, casos excepcionales y puntuales a lo largo del relato.

«Para él elegía aquellos zapatos de raso,
[...]
para él se sentaba en los más cómodos sillones,
[...]
para él usaba guantes de cabritilla,
[...]
para él llevaba los monederos de oro o de plata, tejidos,
con un cierre donde lucían dos piedras preciosas;
[...] (p. 113)

Entonces, y a título personal, considero que Silvina destruye tanto el verso como la prosa por ese deseo de opacidad de esa supuesta autobiografía y que corresponde, como veremos, a su realidad; parece que quiera, incluso, desdibujar la claridad de los presupuestos formales, pues «la extensión/expansión de la forma implica, además, para cada poeta, algo bastante evidente: la posibilidad de una ampliación del propio horizonte poético, cultural e ideológico» (Graña, 2006: 195).

Cynthia Carggiolis, por su parte, también relaciona ese mestizaje inconcluso entre prosa y verso con la función que ejerce la infancia en la vida y en la forma que tienen los adultos de recordar esa etapa vital con un lenguaje que ha evolucionado y que no es el mismo que el de la niñez:

El acercamiento ocampiano a la infancia está demarcado asimismo por el corte de la materialidad poética, porque existe una contaminación entre el verso y la prosa, una poesía-prosa o prosa-poesía. Tal hibridez genérica es, en este sentido, el lenguaje de la época, de un tiempo caracterizado por el corte y la fractura, así como por el p(1)egado y un narrar de la infancia de yo-cortado como materia temática: la infancia va de la mano llevada por un adulto que intenta entrever esos recuerdos desmayados, del querer y no poder recordar, de contrarios opuestos. (2013: 284)

Además, «este tono popular acentúa la repetición y el encadenamiento de estructuras que marcará la forma plegada del texto ocampiano y de un narrar *ad nauseam*. El tono infantil no vendrá del recuerdo de la protagonista, sino del mundo popular» (Carggiolis, 2013: 277). A propósito de la cita anterior, los niños, al narrar, ofrecen muchos detalles, a veces inconexos entre sí, y es la misma quien apunta que «el centro magnético de los relatos de Ocampo es el modo de hacer visibles las pasiones infantiles. Narrado en una lengua excesiva, saturada de imágenes estafalarias que pueblan una sintaxis trastocada por los dislocamientos oracionales y la acumulación de subordinadas» (Podlubne: 2013: 101).

Como conclusión a este punto, y en vista de lo anterior, hay quienes han considerado su escritura como anómala, sin interpretar dicho adjetivo en su acepción negativa, sino refiriéndose al hecho de que Silvina posee «la capacidad de transgredir los géneros literarios por un hondo conocimiento de estos» (Páez Lotero, 2013: 95), lo que le permite insertar patrones de unos presupuestos formales en otros, originando un poema que cuenta, como sugiere el título del ensayo citado de Octavio Paz.

El poema largo, así, constituye el espejo en donde ese sujeto lírico puede observarse para construir su pasado y reconocerse o, dicho de otro modo, «puede constituirse, también, como punto de reunión de bloques textuales que representan tiempos y espacios lejanos» (Graña, 2006: 204).

3. POSIBLE CLASIFICACIÓN DE LOS NÚCLEOS TEMÁTICOS PRINCIPALES DE *INVENCIONES DEL RECUERDO*.

Lo que suele ser más habitual al adquirir un libro de poesía es contar con un índice en donde se muestren las distintas partes del mismo, en ocasiones con títulos y otras, simplemente, enumerados. En *Invenciones*, sin embargo, toda la integridad del texto se presenta como huérfana en la medida en que no está precedido por ningún título, sino que, con simpleza, nos lo presenta con una serie de asteriscos que parecen separar diferentes partes del relato. Serán precisamente estos elementos paratextuales los que nos permitirán diferenciar lo que, en un principio, son las distintas partes del texto de cara a ofrecer una posible ordenación y explicación de las mismas. Dicha distribución textual no supone un problema a la hora de organizarlo, pues responde a bloques temáticos principales claramente diferenciados más que a partes que puedan cortarse en un momento dado, y que se intercalan con episodios secundarios de menor relevancia. Con episodios secundarios quiero referirme a aquellos pasajes, también separados por asteriscos, en los que se plasman «recuerdos breves»⁶, que se oponen a esos «recuerdos mayores» que constituyen esos bloques temáticos a los que aludiré posteriormente.

Previo a dicha clasificación, es significativo señalar, quizás, que precisamente esa predisposición de Silvina por la pintura desde la infancia haya quedado plasmada en su escritura, pues «los actos creativos de sujetos infantiles se traducen como formas de creación poética» (Carggiolis, 2013: 273), la cual hace ilusión incluso en el poema que

⁶ Los términos de «recuerdo breve» y «recuerdo mayor» se recogen en *Estructuras desbordantes en Silvina Ocampo*, por Claudia Marcela Paéz Lotero, remitido en la bibliografía final.

nos compete: «Dibujaba con esmero / para que todo el álbum / fuera como un libro nuevo / ilustrado en colores» (p. 168⁷); «El gusto por las artes plásticas / nació de ella junto con el de la música» (p. 41), así como la alusión a los momentos en los que la niña recibió clases de pintura. Esta inclinación artística se puede relacionar con la práctica del simultaneísmo y orfismo que lo sustenta. En el artículo de Paz, y tal y como explicita Mesa, se insiste en «el carácter “simultaneísta” que tiene el poema extenso en el siglo XX». Se trata, de alguna manera, de un «“método de composición” que consiste en la “yuxtaposición de fragmentos”, que permite la representación de una realidad “nunca vista, pero que intercambia reflejos de complicidad con la realidad real”» (Mesa, 2006: 37). Además, como la poesía simultaneísta «descubre que el discurso lírico puede eludir a la intemporalidad o a la atemporalidad» (Mesa, 2006: 38), no tiene problemas en representar una bifurcación de la voz del narrador en tercera y primera persona, lo que permite hablar desde el presente con respecto a un hecho pasado, tal y como lo vemos en los siguientes versos y a lo que aludiremos, también, más adelante: «Cuando el día era muy lindo, alguna vez / *su padre*⁸ le compraba, *creo*, quince o veinte globos» (p. 77); «Esperaba que le hablara. *Miento*, no»; «*Creo* no equivocarme / al colocar aquí los preparativos de su primera comunión» (p. 111); «*Yo* lo recuerdo así, pero *ella* lo recuerda [...]» (p. 117).

Como acabamos de señalar, es la propia narradora de *Inventiones* quien hace alusión a ese hecho autobiográfico, y que coincide con la realidad de la escritora: «Silvina Ocampo, la menor de seis hermanas, comenzó pintando y escribiendo poesía» (Krajte y Arnés, 2022: 309). Es quizás por ello por lo que la presentación de este poema largo aparezca como pinceladas arbitrarias, con unos trazos más gruesos que otros, y en los que en unos se presenta una amalgama mayor de tonalidades —«recuerdos mayores»—, mientras que en otros aparece de forma más neutra —«recuerdos breves»—, aludiendo al grado de significación de los distintos temas que se presentan. Recordemos, también, que hay fragmentos con menor extensión que otros, lo que refuerza aun más esa idea de poema en verso libre y largo en tanto en cuanto que no se establece una obligatoriedad explícita de simetría entre las distintas partes. En definitiva, parece como si el propio *Inventiones*

⁷ A partir de aquí, las referencias a los versos de *Inventiones* se indicarán solamente con el número de página.

⁸ Las palabras en cursiva señalan esa bifurcación entre primera y tercera persona, pese a que puedan ser la misma persona en diferentes épocas de la vida y relacionado con ese supuesto autobiografismo.

del recuerdo fuese un collage de fragmentos que aludiese a esa faceta artística de la autora.

3.1. LA CASA NATAL: GÉNESIS DE LA MEMORIA Y RECUERDO COMO MOTOR DE LA HISTORIA

Dicho lo previo y, en primer lugar, he considerado más pertinente clasificar este texto de acuerdo con unos bloques temáticos más que con partes que puedan corresponder a una extensión determinada. El primer bloque que considero oportuno organizar es el que recoge el significado de la casa natal, y que se relaciona con la ubicación espacial y temporal tanto del hogar como del *yo* poético. Así, el poema largo comienza con alusiones literarias como Gilgamesh, Palinuro, Pao Yu y Odradek, todos ellos personajes de historias procedentes de la literatura. Es relevante que *Invencciones* comience de este modo —aludiendo a dichos personajes— porque da un primer esbozo de en qué estado de la memoria se encuentra esa casa natal y el recuerdo que trae consigo: lejana, oscura, paralela a la realidad, aunque amenazada por el olvido que no cesa de regresar:

En la oscuridad consecutiva
lejana como Gilgamesh,
en la noche del mar, desnuda
como Palinuro,
en el espejo
como Pao Yu, vagando por la casa debajo de las alfombras
como Odradek,
intenta huir, se queda
en todas partes, en ninguna parte. (p. 11)

A modo aclaratorio, Gilgamesh encarna la figura protagonista de *Epopéya de Gilgamesh*, en donde se narran sus peripecias. Constituyen, hasta la fecha, la obra épica más antigua conocida, y es ahí de donde podría venir la referencia de Silvina con respecto a la lejanía. Por otro lado, la alusión a Palinuro corresponde a la narración de un episodio *La Eneida* en la que Palinuro aparece como piloto de la nave de Eneas, quien cae al mar en el viaje hacia el Lacio durante una travesía nocturna a causa de haberle provocado el sueño⁹, lo que hace referencia a la oscuridad del recuerdo. Pao Yu¹⁰, por su parte, surge del cuento *Sueño infinito de Pao Yu*, insertado en la novela llamada *Sueño del aposento rojo*, de la mano de Tsao Hsue-Kin. En él, Pao Yu se encuentra con alguien exactamente

⁹ Información extraída de: Álvarez Lobato, Carmen (2008). “Identidad y ambivalencia. Una lectura de Palinuro de México desde el grotresco”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 56, 1, pp. 123-139. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40300632>

¹⁰ Cuento disponible en línea en el siguiente enlace: <https://ciudadseva.com/texto/sueno-infinito-de-pao-yu/>

igual que él, y con quien también comparte su nombre, aludiendo al reflejo que causa mirarse en un espejo; un reflejo de la Silvina niña y la Silvina adulta. El Odradek¹¹, por su parte, es una criatura imaginaria que aparece en el cuento corto *Las preocupaciones de un padre de familia*, de Franz Kafka. Pese a sus múltiples interpretaciones, la que más nos encaja con *Invenções* es aquella que se inserta en la línea freudiana al considerarlo como el regreso psicológico de lo reprimido. Se trata de una manifestación de los sucesos o conceptos que se desvanecen de la memoria o que se opta por ignorar, a pesar de que reaparezcan una y otra vez.

Seguidamente, y tras una enumeración de elementos, lo que se presenta son lugares reales de Argentina y, en concreto, de Buenos Aires, tales como Palermo, el Pabellón de los Lagos, el Jardín Botánico, así como alusiones a Juan Manuel de Rosas, quien fue gobernador de la provincia de Buenos Aires en dos periodos: entre 1829 y 1832 y entre 1935 y 1952. Así, se ofrece un contraste entre esos personajes ficticios mencionados anteriormente y estas referencias a lugares reales, y que corresponden con la procedencia de Silvina. Buenos Aires va a ser esencial en el relato, así como el campo, que se tratará en un apartado posterior.

Si hay algo que se anuncia en este bloque y que va a ser constante a lo largo del texto es la descripción, que se convierte en núcleo elemental y prelude de cómo va a desarrollarse la historia de *Invenções* y otras obras, pues es «una estrategia frecuente en la escritura de Ocampo» (Páez Lotero, 2013: 76). Considero que la descripción tan abundante está en la línea de construir el recuerdo con la nitidez máxima posible, porque la infancia, desde la mirada de la edad adulta, es un territorio amenazado por el olvido. A medida que avanzamos en la lectura, nuestra mente traza un itinerario en donde observamos multitud de referencias no solo espaciales, sino también sensoriales; parece, así, que podemos oler e incluso adivinar el tacto de los elementos que se nombran en dicha descripción: «Dentro del almacén oscuro había siempre / olor a mate, a tabaco / a vino y a humedad constantes, / y el atesorado, suave chocolate / y las tabletas de dulce de leche, / que sabían a yerba, / y luces de oro sobre el aserrín del piso, / de todos los colores. / Una mujer subiendo una escalera de hierro / tendió íntima ropa lavada / que olía a jabón de España y a sol, sobre una sogá» (p. 13). Así, «todas esas imágenes están grabadas /

¹¹ Información extraída de: Fernández H., D. (2023) “Odradek y el problema de la forma”. *Ideas y valores*, Vol. 72, 181. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/89736>

dentro de aquel gris, prenatal corazón» (p. 14), por lo que ya somos conscientes de cuál fue el primer lugar en su memoria, incluso previo a su existencia. En relación con el sintagma de «prenatal corazón», podemos decir que quizás se trate de la historia de alguien que no ha nacido todavía porque está en construcción; podría llegarse a pensar que la reconstrucción del propio pasado hace referencia a otro *yo* en la medida en que la descripción del recuerdo está edulcorado o modificado en función del momento en que se narra, pues «la ambigüedad singulariza a los narradores de Ocampo» (Podlubne: 2013: 98) o, dicho de otro modo y en palabras de Biancotto (2015: 5), «lejos de ser el relato que funda y se funda en el nombre propio, es una narración cuya datación es anterior a la del nombre propio».

Ligado a la vinculación entre casa natal y memoria, la narradora declara: «Tengo que describir la casa natal / para dar mayor relieve a los recuerdos» (p. 16). Ese *tengo*, ese matiz de compromiso inquebrantable sugiere que la descripción se hace necesaria en la medida en que es un arma contra el olvido; así, solo se gana la batalla a la desmemoria siendo consientes, primero, de que estamos hechos de recuerdos que son susceptibles de fragmentarse y, por ende, perderse en los diferentes resquicios de nuestra memoria, condenados a su desaparición o, lo que quizás sea peor, a su equivocada recomposición. En la propia narración del poema se reconoce esa irritación ante el desconocimiento de algo o de alguien: «Molesta de pronto no saber el nombre de algo, / o saberlo sin descubrir lo que nombra» (p. 30). ¿Hasta qué punto, en realidad, es una condena olvidar que hemos olvidado? «Envejecer es no poder olvidar lo que se olvida», tal y como recalca Mancini (2003: 113). Una idea que también está relacionada es la de memoria como inmenso laberinto solitario en el que intenta luchar por la interpretación adecuada de los recuerdos en búsqueda del camino correcto:

Pero la insistencia de la memoria por volver la vista atrás impide que el hombre viva un presente pleno; quiere hacerse del instante, pero éste se escurre como agua entre sus manos y antes de *estar siendo* se convierte ya en un *haber sido*, un pasado al cual el hombre ya no tiene acceso más que a través de la memoria. (Polivanoff, 2011: 85).

Esa casa, entonces, supone los cimientos para conformar el recuerdo del que partir para reconstruir la historia. Las memorias que se crean a partir de ella son múltiples en *Invenções*. Veamos, pues, algunas de ellas: «La cronología no existe en el tiempo del recuerdo» (p. 28); «No sé por qué motivo / se borraron de igual modo la mayoría de los cuartos / de su casa natal de la ciudad: / las salas, los dormitorios, los cuartos de baño»

(p. 62); «¿Por qué deformaba las palabras que le dedicaban?» (p. 90); «Lo que falta en los recuerdos de infancia es la continuidad: / son como tarjetas postales, sin fecha, que cambiamos caprichosamente de lugar. Algo se interrumpe y se corta para siempre» (p. 111); «En realidad no sabe si en su recuerdo / se ha apropiado de ese tocado / que podría pertenecer al traje de su hermana o de su prima. / La memoria suele ser una ladrona» (p. 141). Así, El *yo* poético de Silvina no es sino «un caminante que se desplaza por alfabetos» en los que el tiempo y el espacio se diluyen «por rincones de una metrópolis que condensa los signos del hoy con el sonido inmemorial del pasado» (Grañas, 2006: 209).

Es significativo que lo que consideramos epílogo de este bloque se anuncie con la partida de la niña a París y la despedida de la que ha sido su ciudad natal, esto es, Palermo. Los asteriscos que comprenden los fragmentos entre el 12 y el 15 inciden en el hecho de la despedida, algo significativo en la medida en que ese recuerdo de la casa natal tiene riesgo de tambalearse: «El recuerdo está lleno de desmayos, de pérdidas de conocimiento. / Se llega a un lugar sin haber partido / de otro, sin llegar. / Se ama a una persona que uno no recuerda, más que a una persona que uno recuerda. / Hay manos sin caras, / cuerpos sin palabras, / palabras sin cuerpos, / vestidos solos, jabones importantes como personas. / La gama de confusiones es infinita» (p. 37). Lo que parece expresar es que lo que ocurre es que la memoria se desprende de la materialidad del cuerpo en la medida en que uno nunca abandona el lugar donde se siente que pertenece; el cuerpo tiene la capacidad de moverse en distintos puntos del mundo, pero nunca terminará de llegar a ellos porque hay una parte que se encuentra en otro lugar y a la que sigue perteneciendo. Buenos Aires, así, será el lugar del que nunca podrá partir, pese a que lo abandone en ocasiones.

Retomando la idea del espejo del relato de Tsao Hsue-Kin, reflejada en la mención al cuento de *Pao Yu*, es importante señalar que «las escritoras modernas crean personajes femeninos que se contemplan en el espejo en busca de su propio ser; es un acto repetido a lo largo de la vida de los personajes (y de muchas mujeres) esencial a la creación de una identidad» (Klingenberg, 1994: 279). Esto nos lleva a pensar que la construcción de esos recuerdos corresponde a un intento de Silvina por conocerse a sí misma, de ser consciente de cómo afronta la memoria de lo vivido, ya sea con episodios felices o con episodios traumáticos. Klingenberg también señala que «sus cuentos deliberadamente ponen en evidencia la construcción del sujeto como unidad falsa/ficcional y esencialmente múltiple», estableciendo para ello un diálogo entre lo que

fue y lo que es ahora: «cuando recuerdo su infancia» (p. 35), «me dijo un día» (p. 122), «que eran para ella de extrema inocencia» (p. 60). Esto nos sirve para retomar algo que habíamos mencionado anteriormente y es esa convergencia entre ese *yo* y *ella*, pues «Silvina Ocampo hace de la elisión del nombre propio y del manto de sombras que en el relato se cierne sobre el pronombre “yo” los pilares de su apuesta narrativa» (Biancotto, 2015: 4), algo que sirve, también, para esta poesía. De alguna manera, parece como si el objetivo de Silvina fuera, de forma consciente o no, destruir desde dentro el propio concepto de autobiografía, sumiendo al lector en una vorágine inconclusa de nombres, fechas y lugares de los que duda su aparición en la realidad de la autora. Como señala de nuevo Biancotto más adelante (2015: 5), «el recuerdo infantil supone, para Silvina, la ocasión de descomponer la voz entre un “yo” y un “ella” indefinibles». Más que dos personas distintas, se trata de un mismo ser en el que se produce un extrañamiento del *yo*, haciendo que lo conocido parezca, finalmente, algo desconocido. En suma, el tema del espejo es importante en dos aspectos: la construcción de una producción literaria por parte de las mujeres y el reflejo de textos calcados de otras obras de la propia Silvina.

Por último, los «recuerdos breves» que orbitan en torno a este bloque temático pueden ser, por ejemplo, el momento en el que se relata la adquisición del lenguaje y que se refleja en el fragmento 3, y que comprende las páginas 14 y 15; otro podría ser la tierna reflexión sobre todo lo que pueden abarcar unas manos, explicitado en el fragmento 9 y comprendido entre las páginas 28 y 29. Como se aprecia, son pasajes que, lejos de clasificarlos como elementos sin importancia dentro del relato, suponen un *stand by* entre los «recuerdos mayores» debido a ese peso que otorga el *yo* lírico a esos «recuerdos breves».

3.2. «LA INOCENCIA QUEBRANTADA»

Otro de los bloques temáticos elementales en *Invenções* se recoge muy bien bajo el título de «la inocencia quebrantada», nombre que acuña muy acertadamente Páez Lotero. Esta inocencia quebrantada toma como base dos sucesos: el descubrimiento del despertar y conocimiento sexual y el abuso sexual por parte de uno de los sirvientes de la casa. Esa toma de conciencia de un tema que se aleja de lo infantil se expresa partiendo del fragmento 56, trasladándose a los que le suceden: «Y el rubor insistente subía a sus mejillas cuando alguien hablaba de recién nacidos porque le recordaba el acto turbio de la fecundación» (p. 103); «Y el predestinado asombro del alma / ante la revelación del

sexo / en las vísperas de la primera comunión» (p. 104). Íntimamente relacionado con lo anterior, se encuentra el tema de la culpa y el pecado: «Pero, ¿cómo le explicaría a su madre / en qué consistía aquel pecado mortal / que iba perfeccionando / a medida que pasaba el tiempo?» (p. 148).

El abuso que se narra en *Invencciones* tiene como protagonista, en primer lugar, a un señor del que no se explicita su identidad; alguien que recibe la denominación de onanista:

porque la había corrompido ya
al ver la furia lasciva de un perro
con lengua roja
en la flor del ceibo.
¿Qué vio por el agujero de la cerradura
cuando le mostró que existía el infierno?
Todo más nítido, todo más frío,
un cuarto de baño, las baldosas,
las manos, la servidumbre del pecado,
las que ofrecen lo que deben esconder;
"Te voy a mostrar algo",
obedecer al pecado, mirar,
ver algo que parece un animal acechante,
un animal ciego,
sin orejas, sin ojos.
Y después, alejada del agujero de la cerradura:
"¿Viste?". La mentira: "No", dicha con la cabeza
que hace girar el pelo suelto,
la indignación;
el peinado de la muñeca,
tan triste con el peine roto por los enredos,
el aliento lúgubre,
la vida aferrada al sol que entra por la ventana,
que ciega los ojos.
¡Ah, por qué no los ciega del todo!
La hilera de muñecas, ¿qué miran?
¿Qué mira el tren de juguete con el maquinista,
con los pasajeros pintados?
La cinturita del vestido
que un ser angelical eligió
como para un ángel
la falda ahora levantada por el viento del infierno.
¿Por qué en el clandestino recinto del castigo
esa avalancha de secretos?
Un cilindro de carne exhibido
*para los términos de la geometría*¹² (pp. 106-107)

¹² Los versos reflejados en cursiva en este pasaje reflejan esa inocencia ante la descripción del miembro del abusador, y que se compara con un animal.

Fragmentos más tarde, se habla de Chango, uno de los sirvientes de la casa, quien «la miraba siempre de reojo» (p. 117), y del que no sabemos con suficiente certeza si también fue responsable del abuso anterior. Es muy importante el sentido del desdoblamiento en este fragmento porque el sujeto que narra no parece ser el mismo al que le sucedió dicho abuso; se trata, así, de un narrador homodiegético que se ubica en el interior de la historia, y que hace uso del pronombre personal de primera persona para evidenciar su presencia dentro del relato: «Yo¹³ lo recuerdo así, / pero *ella* lo recuerda como el fantasma de una pesadilla, / como el símbolo del infierno» (p. 117). La narración de esta experiencia traumática sucede de forma muy sutil a través de metáforas que refieren al acto y al aparato sexual del abusador. Esa sutileza quizás se persiga con el objetivo de suavizar el propio trauma, cuya intención puede atribuirse a un intento de que un recuerdo tan vil no inflija tanto daño en la memoria y, en consecuencia, en el presente. De esta forma, la memoria tiene «capacidad viva y dinámica», la cual es «capaz de cultivar y cosechar lo que resulta útil para la vida, y capaz de dejar morir todo aquello que significa un obstáculo, un impedimento para la vitalidad del hombre» (Polivanoff, 2011: 88). Por su parte, es un ejercicio arduo en la medida en que es una Silvina ya adulta quien lo escribe, y conservar ese matiz inocente a la hora de explicar sucesos como un abuso sexual es la evidencia de que ha logrado la preservación de una infancia herida desde la descripción de una niña que no entiende lo que sucede, aunque sea una adulta quien lo describe:

A veces entraba en la casa de los perros
y volvía trayendo noticias de la jauría:
que iba a nacer un perro
o que habían nacido varios perros
o que uno de ellos tenía rabia.
A veces anunciaba que traía uno recién nacido
—¿Cómo son los perros recién nacidos? —le preguntaba.
Él respondía:
—Como mi mano, no, como mi dedo.
Con el pañuelo doblado en las manos,
fingía acariciar el perro entre las piernas,
imitando los quejidos del animal.
No le gustaba a ella el juego
y trataba de mirar para otro lado. (p. 118)

El despojamiento total de la inocencia queda explicitado por la narradora al final del fragmento 66, en donde expresa que: «Ya la vida, / a mi juicio, / la había despojado

¹³ *Yo* y *ella* se reflejan en cursiva para recalcar ese narrador homodiegético, pero no se encuentra así en el texto original.

de algo muypreciado: / su inocencia» (p. 122). Así como ocurre con otros aspectos, que son fácilmente transportables a la realidad de la propia autora, desconocemos si este episodio de abuso es una experiencia que realmente vivió Silvina o si corresponde a un episodio de denuncia, aunando a todas las mujeres que han vivido desgracias como esta en una sola voz.

Por su parte, los fragmentos que conforman los «recuerdos menores» de este bloque temático podrían ser, primero, el que conforma el fragmento 62, y que recoge la historia de su profesora de francés, *Mademoiselle* Sabin, el cual termina con su fallecimiento —pp. 109-111—; o el recuerdo de la enfermedad de apendicitis, tal y como se refleja en el fragmento 67 —pp. 126 y 127—.

3.3. CUESTIÓN DE CLASES: MOTIVO DE UNIÓN ENTRE MADRE E HIJA

El penúltimo de los bloques temáticos de *Invenções* que considero relevante es el que trata el tema de la cuestión de clases. Silvina tuvo el privilegio de nacer en una familia acomodada, y no por ello se tiene que suponer que estuviese conforme con ello, ya que «muchos de sus cuentos le sirvieron como espacio de catarsis para criticar y satirizar las farsas que presenciaba a menudo» (Mengolini, 2018: 246), y dicha catarsis se extiende en *Invenções* como una afrenta entre las distintas clases sociales: «La denominaban “nena terrible” por cómo su cercanía con los con los desamparados ponía en jaque su reputación, tal y como le reprochaba su aristocrática familia, y a lo que la niña contestaba: “Yo no quiero que me respeten. Yo quiero que me quieran”» (Barberán, 2021: 272). Así, esas farsas de las que era testigo parecen evidenciar lo que ya se ha testimoniado de la realidad de Silvina en relación con el rechazo que le produce pertenecer a la clase privilegiada: «En aquella época, felizmente no sabía que existían clases» (p. 37).

Ya no es meramente, por otro lado, el rechazo hacia las élites, sino la admiración por quienes pertenecían a las clases más bajas, como si fuese «una nena con máscara de huérfana, que huye y se esconde en las dependencias de la servidumbre» (Biancotto, 2015: 7). Podemos ver ejemplos de ello en versos de *Invenções*: «Y miraba con envidia a la sirvienta que entraba / en el cuarto de baño lustroso», «para ella ser pobre era una virtud» (p. 27); «le parecía que jugaban a ser pobres» (p. 49); «Mamá, quisiera ser pobre» (p. 155); «En el tercer piso / de la casa de sus tías abuelas / se alojaba un número considerable

de sirvientes, / en cuartos que envidiaba / porque eran claros y sencillamente amueblados».

«Pero mientras ella (Victoria, su hermana) se codeaba con la intelectualidad cosmopolita, Silvina prefería las reuniones más privadas» (Krajte y Arnés, 2022: 310). El hecho de que se considerase a sí misma como “la etcétera de la familia” «también implica su preferencia por las zonas periféricas de la vida recoleta y su fascinación por las niñeras, las costureras, las planchadoras y las cocineras que vivían en el último piso de la casa» (Krajte y Arnés, 2022: 317), las cuales existen y se alojan en espacios históricamente feminizados: «Aquél era el sitio de la verdadera niñera: / la acogedora silla de costura, / bajita, con asiento de paja / y el respaldo de madera sobada / por las manos diarias que la acariciaban, / era de ella» (p. 31). Además, este tono popular de los sirvientes, alejado del lenguaje cuidado y correcto, «se articula en el valor de la oralidad y ciertas formas de habla (no hegemónicas) como discursos portadores de la autenticidad, en contra de las ‘gramáticas’ del mundo letrado» (Carggiolis, 2013: 275).

Ligeramente relacionado con lo anterior y con el carácter de Silvina, la misma Mengolini, haciendo referencia a una de las protagonistas de otro cuento de la escritora argentina, reconoce que «quiere erradicar su existencia porque no la soporta» (2018: 252), y es algo que puede relacionarse con los episodios de *Invenções* en los que ansía por dormirse, o en los que explica cómo de ágil es en la oscuridad, en donde nadie la ve, en donde es imperceptible a ojos de los demás. «¡Ah, qué bien veía en la oscuridad!» (p. 81). Los rasgos de una Silvina reservada, no tan extrovertida como su hermana Victoria, se reflejan claramente en *Invenções* refiriéndose al pasado de esa niña lírica: «Hablarle a cualquier cosa salvo a la gente» (p. 99); «felizmente casi siempre comía sola» (p. 61).

Es reseñable, por su parte, y en relación con la cuestión de clase, la progresión de la conexión que se establece entre la niña y su madre. Al principio, la pequeña menciona que quiere más a una criada que a su propia madre, algo que también ocurrió en la vida real de Silvina: «Yo la descubrí a mi mamá después de que quise a varias niñeras» (Ulloa, 1982: 65). En el texto, podemos verlo reflejado en los siguientes versos:

A partir de ese momento
y durante algunos meses
quiso a Rita mucho más que a nadie,
más que a su madre.
Era natural que así fuera

pues ella le dedicaba todo su tiempo:
no tenía hijos, ni marido, ni riquezas. (p. 32)

A medida que avanza la lectura, reconoce quererla más que nunca: «Cualquier sufrimiento / sería poco comparado / con el que merezco, / pero salvadme del peor: / de perder a mamá» (p. 116). En realidad, se asemeja más a su madre de lo que en un principio creía, porque ambas huían de ese mundo tan equidistante entre una clase social y otra: «Le parecían tener un secreto en común / que el resto del mundo no compartía: / el odio por el lujo, / el amor por la humildad» (p. 156); «Su madre comprendía lo que le sucedía: / se sentía más feliz / conversando con la gente humilde, / porque a ella le pasaba lo mismo» (p. 157).

Uno de los pasajes que puede comprender uno de los «recuerdos menores» en este bloque es, por ejemplo, el del perro Cariño, reflejado en el fragmento 74 —pp. 150-152—. Este recuerdo menor es relevante en la medida en que narra un suceso secundario en su memoria, pero que se relaciona con un «recuerdo mayor» en la medida en que se expresa que ese perro le recuerda a Chango, protagonista del bloque temático de «la inocencia quebrantada»:

Se llamaba Cariño y era en efecto cariñoso.
[...]
Cuando se sentaba se abrazaba a una de sus piernas
con extraños movimientos que la perturbaban.
[...]
Lo que al principio le había gustado,
la devoción de Cariño,
comenzó a desagradarle.
[...]
Se parecía un poco a Chango en eso. (p. 152)

3.4. LA DICOTOMÍA ENTRE EL CAMPO Y LA CIUDAD

El último bloque temático, pese a su corta extensión a diferencia de los anteriores, pero no por ello menos importante, es el que versa sobre la dicotomía entre la ciudad y campo, una cuestión que ha sido gran objeto de representación en la literatura con valores diferentes:

En la literatura argentina el binomio campo/ciudad tiene un valor casi ontológico. Cada una de estas dos realidades encarna no sólo una especificidad de tipo territorial, sino también simbólica, articulándose ambas como mecanismos de significación social y cultural. (Castellarnau, 2008: 6)

Mientras que el campo tiene connotaciones positivas en tanto en cuanto supone un volver a empezar, alejado de lo hostil, la ciudad es ese *topos* que despoja a los ciudadanos de su propia esencia humana:

Dentro del binomio campo/ciudad, el primero aloja todos los valores positivos. El campo es la zona cívico moral opuesta a la turba envilecida que habita en las ciudades. Según esta visión, el campo no es sólo un espacio de diferenciación porque alberga el folklore o los valores culturales, sino porque supone la promesa de una diferencia moral respecto a Europa. El campo –asociado con las extensiones vírgenes de la tierra donde todavía no existe ni la sombra de la explotación ofrece la posibilidad de un comienzo desde cero: otorga la posibilidad a los ciudadanos latinoamericanos de desarrollar mejor y de manera más humana los principios de la cultura europea» [...] «La visión idealizada del pasado, marcada por la pureza de la naturaleza y la nobleza de las pautas de conducta humana, compite con el nuevo orden del presente, altamente tecnificado, pero degenerado y engañoso. (Castellarnau, 2008: 8)

En *Inventiones* se recogen muy bien esos aspectos en los siguientes pasajes en donde se evidencia la predisposición de las afueras a ese espacio urbano que aflige, y que lleva a añorar la estancia campestre:

Por la calle, los vendedores de maní
con sus locomotoras pintadas de verde y azul,
o de rojo y amarillo, el afilador,
las victorias de plaza con el látigo,
el carrito del vendedor de botones,
hilos, espejos, hebillas, peinetas, peines, cepillitos,
y el tranvía cuyas ruedas silbaban al dar vuelta a la esquina
después que el guarda bajaba a hacer no sé qué manipuleos
con un fierro que metía en las vías,
las sirenas que se oían desde el puerto,
las campanadas del convento;
le hubiera gustado dibujar todo eso.
Esa era la ciudad, la *ciudad triste*;
lo que le gustaba era el campo
y el campo estaba lejos,
más lejos que el río, que el mar, que el cielo (p. 47)

Alegría porque le gustaba aquel viaje en tren,
sobre todo
cuando veía salir el sol sobre los campos de Buenos Aires,
iluminando vacas, ovejas, caballos, cerdos, gallinas
y un sinfín de pájaros que volaban o se posaban
sobre los hilos del telégrafo; (p. 147)

“Ahora”, le dijo su madre,
“tomaremos el tren para Buenos Aires, y si querés
pasaremos por la santería
y te compraré un anteojito de largavista y un librito”.
Como vio que no sonreía, agregó: “y una medallita de plata”.
Nada la consolaba.

¡Qué diferente fue el regreso en aquel tren! (p. 161)

CONCLUSIONES

La infancia constituye una parte ampliamente significativa de la existencia, y no únicamente haciendo referencia a lo que ésta ocupa en el plano cronológico vital, tal y como se han reflejado en los distintos bloques temáticos del presente trabajo. La relevancia de esa primera edad se instaura en el recuerdo, en el ejercicio de recordar; hacer memoria es recopilar, capturar instantáneas fugaces que nunca serán nítidas más que en el preciso momento de vivirlas. Las personas nos sumergimos inevitablemente en una atmósfera de listas, de conjunciones, de puntos finales, de puntos aparte, y lo que Silvina ha elaborado con este poema largo y de verso libre es hacer de ello un viaje, porque aquí literatura y vida se juntan para demostrar que la vida, así como la literatura, es una travesía potencialmente quebrantable en miles de pedazos, pero con múltiples matices de colores que se cuelan entre sus grietas.

En definitiva, *Inventiones del recuerdo* es el fin de una mirada al espejo que duró décadas, el epílogo de una introspección en el que se conjuran la ingenuidad de una niña, el peso de una existencia llena de sacrificios y renunciaciones, dicho de otra forma, la pureza de una *persona etcétera*, el testimonio de una mujer siempre relegada a los márgenes de la escritura: «El recuerdo no es una experiencia vivida sino todo lo contrario, su expropiación: lo que habiendo ocurrido cuando nada ni nadie pudo registrarlo actualiza el carácter perpetuo del discurso y vuelve transfigurado [...] en espectáculo del lenguaje» (Podlubne, 2013: 98-99).

BIBLIOGRAFÍA

— PRIMARIA

Ocampo, Silvina (2006). *Inventiones del recuerdo*, Lumen, Buenos Aires.

— SECUNDARIA

Barberán Abad, Sara (2021). “Retratos de Silvina Ocampo. Ecos sobre una personalidad en fuga”. *El retrato literario en el mundo hispánico (Siglos XIX-XXI)*. Vol. 2, pp. 269-284.

Biancotto, Natalia (2015). “Escenas singulares de una infancia compartida: las autobiografías de Victoria y Silvina Ocampo”. *Anclajes*, 1, pp. 1-13. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22439931001>

Carggiolis Abarza, Cynthia (2013). “(Re)cortes de la infancia: *Inventiones del recuerdo* de Silvina Ocampo”. *Aisthesis*, 54, pp. 267-286. Disponible en: <https://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/2952>

Castellarnau, Ariadna (2008). “Del campo y la ciudad: tópicos territoriales en la literatura argentina y su tratamiento en la obra de Macedonio Fernández”. *Ogigia, revista electrónica de estudios hispánicos*, 4, pp. 5-17.

Graña, María Cecilia (2006). “Aproximación a una forma literaria de la modernidad: el poema extenso”. *Cuadernos Americanos*, 117, pp. 191-213. Disponible en: <https://ri.unam.mx>

Klingenberg, Patricia N. (1994). “Silvina Ocampo frente al espejo”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 40, pp. 271-286. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/23285726>

Krajte, Julia y Arnés, Laura A. (2022). “De entre casa: género, espacio y afectos en las obras de Silvina Ocampo y de Victoria Ocampo”. *Lectora*, 28, pp. 307-326. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/35253>

Mancini, Adriana (2003). *Silvina Ocampo: escalas de pasión*. Norma, Buenos Aires.

Mengolini, Clara (2018). “La performance como herramienta de rebeldía social en los cuentos de Silvina Ocampo”. *Chasqui*, Vol. 47, 2, pp. 245-255. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/26795307>

Mesa Gancedo, Daniel (2006). “Hacia una alegoría de la literatura. Las reflexiones sobre el poema extenso en los ensayos de Octavio Paz”. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 21, pp. 25-47. Disponible en: <https://repositorio.tec.mx/handle/11285/573185>

Páez Lotero, Claudia Marcela (2013). *Estructuras desbordantes en Silvina Ocampo. «Invenciones del recuerdo» como poema largo*. [Tesis de doctorado, Universidad de Massachusetts Amherst]. Disponible en: <https://scholarworks.umass.edu/theses/1000/>

Podlubne, Judith (2013). “La visión de la infancia en los cuentos de Silvina Ocampo”. *Confluente*, Vol. 5, 2, pp. 97 – 106. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/21568>

Polivanoff, Sofía (2011). “Historia, olvido y perdón. Nietzsche y Ricoeur: apertura de la memoria y el olvido a la vida”. *Tábano*, 7, pp. 83-111. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4400>

Ulla, Noemí (1982). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Belgrano, Buenos Aires.