

LAS LECTURAS DE SILVINA OCAMPO

Judith Podlubne

Todo interés biográfico que guíe al crítico en el estudio de la obra de Silvina Ocampo estará, a la vez que justificado, amenazado por el fracaso, debido a que lo que mejor se sabe acerca de ella es el especial cuidado que ha puesto en vivir apartada. En los pocos reportajes que la autora ha concedido, faltan no sólo fechas, nombres y precisiones sino también reflexiones acerca de su obra o sobre el oficio de escribir en general¹. Al respecto, Silvina Ocampo parece haber tenido muy poco que decir y ésto, que en otras circunstancias hubiese resultado un dato ocasional, se vuelve significativo a la luz de las respuestas que la crítica ha dado a su narrativa.

Por diferentes caminos, estas respuestas coinciden en reconocer en los relatos de Silvina Ocampo una recóndita pero definitiva voluntad metaliteraria. Lo que en primera instancia sorprende frente a esta coincidencia es que quien ha mantenido un deliberado silencio en los debates de su época elija luego para su literatura fines reflexivos. No se le conocen a Silvina Ocampo reseñas, ni intervenciones acerca de temas literarios o estéticos, y en sus cuentos rara vez aparece alguna afirmación al respecto. Podría atribuirse a esta razón la "originalidad" que atraviesa a sus relatos, podría también, tratarse de un inevitable descuido de sus comentaristas. En cualquier caso, es posible que esta "originalidad" no sea lo más importante. Lo que es seguro es que ella existe y desorienta toda vez que da paso a una "originalidad" más compleja y más difícil de alcanzar.

Con su artículo "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje"², Sylvia Molloy inaugura una línea de lectura cuyas conclusiones aún prevalecen en las interpretaciones de la crítica. Dicha permanencia, además de testimoniar la fuerza de convicción que impulsa a la lectura de Molloy da cuenta, según creemos, del modo en que cierto pensamiento

¹El más extenso y también el más completo de estos reportajes es el que le hizo Noemí Ulla en 1982. El mismo fue publicado por la Editorial Belgrano con el nombre de *Encuentros con Silvina Ocampo* e incluso en él, predomina por sobre la reflexión teórico-crítica, la conversación anecdótica.

²Molloy, Sylvia: "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje" en *Revista Sur* N° 320, Bs As, Sept-Oct. 1969 (pág. 15 a 24). Las citas que se sucedan en adelante corresponderán a este artículo hasta tanto especifiquemos lo contrario. En todos los casos, la cursiva es nuestra.

crítico reacciona frente a la originalidad de algunas literaturas, ésto es, esforzándose por reducirla a lo conocido, leyendo lo leído.

La exageración es, para Molloy, el rasgo que domina la narrativa de Ocampo y sus alcances pueden medirse en todos los niveles del relato. Desde la figura del narrador hasta su economía, sin olvidar la conducta de sus personajes, todo participa de esa “excesiva voluntad de verbalización” propia de los textos que “evitan la tensión entre lo verbalizado y lo sugerido”. “Deliberadamente manifiestos” estos cuentos “merecen como pocos la calificación de suicidas: reducidos por su exceso a una mínima expresión, sólo parecen depender, finalmente, de la eficacia de la palabra”. La confianza de estos relatos en poder decirlo todo termina por enfrentar al lenguaje consigo mismo, acercándolo de este modo al límite de su disolución puesto que “la palabra que pretende nombrar la exageración necesariamente corre el riesgo de contagiarse y disolverse”.

En este punto, la parodia se vislumbra entonces como el único recurso para impedir que ello ocurra. “(...) el lenguaje —explica Molloy— se vuelve espejo de sí mismo, logra mimar la exageración y a la vez conserva intacto, en segundo grado, el poder de nombrar.” La *parodia de la exageración* devuelve a esta última a su lugar de procedimiento, menos para poner al desnudo su práctica que para conjurar los riesgos que le representaría (a la narrativa de Ocampo, a la literatura en general) el hecho de dejar de hacerlo. Distanciándola de sí misma, la parodia encauza a la exageración en los límites del artificio verbal y cumple, de este modo, con el presupuesto que antecede y conduce a la lectura de Molloy: “ningún texto, por sugerente y matizado que parezca, deja nada al azar”.

La parodia es el límite que en estos relatos se le impone al azar cada vez que la exageración parece haber alcanzado una distancia definitiva en relación a su objeto. “Condenados a la exageración que les señala la autora, relato y protagonista —afirma Molloy refiriéndose a “La propiedad” y a “La casa de los relojes”— quedan fijados en *ese exceso que los arroja fuera de ellos*”. Como no hay en esta narrativa indicio que señale una vuelta al “orden tranquilizador” o una salida a la “realidad decorosa”, y como, además, no hay, para el crítico, nada en ella cuya significación no esté prevista, este “estar fuera de ellos mismos”, del relato y del protagonista, encuentra justificación en una explicación de alcances paródicos. Se trata de decir “burlonamente, paródicamente” lo excesivo de algunas realidades, la exageración que las atraviesa, para conservar “la posibilidad de nombrar lo que de otra manera (se) reduciría (...) al silencio”.

La “eficacia de la palabra” en la literatura de Silvina Ocampo radica, para Molloy, en mantener el “poder de nombrar” a través del recurso a la parodia. Ahora bien, la parodia, precisamente porque ha devuelto la exageración al lenguaje, constituye un recurso fallido: lejos de vehicular contenidos, de criticar sentidos, los “agota (...) reflejándolos,

asumiéndolos, reduciéndolos a un plano único, el que le dicta su propia existencia". La parodia hace que la narrativa de Ocampo vuelva sobre sí para encontrarse en el punto en que la exageración se separa de sí misma: en ese punto en que le está vedado pensarse como la necesidad del relato para reducirse a ser un procedimiento privilegiado. Por tanto, el carácter que Molloy le atribuye a la parodia en esta literatura es siempre intransitivo e implica, además de la vuelta metaliteraria que acabamos de describir, la ausencia total de un criterio externo a partir del cual leer estos relatos. Sólo en esta dirección, le es posible concluir que "la parodia resulta en la obra de Silvina Ocampo una verdadera concepción de la literatura." Resta despejar si llamar "parodia" a lo que podría pensarse como un gesto de autorreferencialidad no obedece simplemente a los imperativos teóricos del momento en que Molloy está trabajando.

Los efectos de esta conclusión son los que, según creemos, aún prevalecen en la crítica de esta narrativa. Dos principios de lectura ordenan la interpretación de los relatos de Silvina Ocampo: por un lado, el principio de autorreferencialidad; por otro, el principio paródico. En ocasiones, ambos resultan conciliables y contribuyen a una imagen definitiva de su literatura, en otras oportunidades, se contradicen aunque el resultado final suele ser igualmente conclusivo.

En su estudio preliminar³ a la reedición de *La furia y otros cuentos*, Enrique Pezzoni desarrolla con detenimiento uno de los principios que venimos señalando. "Aquí —afirma Pezzoni— es preciso renunciar a todo intento de interpretación que se aparte de la superficie del texto y aspire a algo que esté fuera de ella: un sentido único, preciso, aleccionador, garantizado por una "verdad" totalizadora y por el prestigio de un trascendentalismo solemne." Ante todo, Pezzoni aparta a estos relatos de la coartada explicativa, que refiere siempre el efecto literario a un sentido establecido. Para evitar esta recaída en parámetros externos su solución consiste en proponer el recurso a la autorreferencia: "(...) los cuentos de Silvina Ocampo (...) revelan al máximo su condición de *asumirse a sí mismos* como única fuente de sentido: se niegan a ser leídos como testimonio de la realidad o como lo opuesto, como vías de escape a la proyección metafísica." Habría que detenerse entonces en el alcance que Pezzoni le atribuye a este "asumirse a sí mismos" de los relatos de Ocampo para dar cuenta del valor que reconoce en su voluntad metaliteraria.

³Pezzoni, Enrique: "Silvina Ocampo: La nostalgia del orden" Estudio preliminar a *La furia y otros cuentos*, Alianza Editorial, Madrid, 1982. Nuevamente, las citas que se sucedan en adelante corresponderán a este artículo hasta tanto especifiquemos lo contrario. En todos los casos, la cursiva es nuestra.

“Asumirse a sí mismos” es ante todo iniciar una “reprogramación inédita” de las diversas “modalidades y técnicas” de las que ellos se apropian. Reprogramación que consiste fundamentalmente en desestimarlas como “recursos definitivos y (...) enfrentar(las) irónicamente, señalando la distancia que se abre entre unas y otras, y también entre ellas y la realidad exterior”. “Asumirse a sí mismos” es — según lo explica Pezzoni— atender con detenimiento a los medios literarios: a su reformulación, a su novedad. En definitiva, se trata de reflexionar sobre sus posibilidades, siempre, en tanto recursos. De esta reflexión, de este movimiento de los relatos sobre sus técnicas, Pezzoni concluye la relación que los vincula a la institución literaria, “(...) los cuentos de Silvina Ocampo crean el ámbito de la norma fingidamente admitida y así se muestran como la infracción, el desacato”. Volveremos sobre esta conclusión, más avanzado nuestro trabajo.

Para retomar lo que decíamos al comienzo, cuesta reunir estas conclusiones con la “imagen de escritor”⁴ que de Silvina Ocampo han construido sus textos. No sólo porque falten en sus relatos menciones al ámbito de la literatura sino porque además, sus inicios en la escritura resultaron ser más ocasionales que intencionales. Es sabido que desde muy joven, ella había sentido un interés importante por la pintura. Interés que la familia propiciaba y que la llevó a viajar a Europa para estudiar y aprender con los mejores maestros. Si los comienzos con la literatura fueron diferentes se debió por un lado, a que no incidió allí ningún consentimiento familiar y por otro, a que no hubo ningún aprendizaje. “Escribí mucho tiempo sin que se enteraran de que yo escribía, algo totalmente informal, libre, ni verso, ni prosa, me parecía que no era apto para ser leído o mostrado, hasta que un buen día empecé a leerlo a alguien. Cuando me di cuenta de que conmovía, me lancé a una especie de dedicación: en lugar de ponerme a dibujar, me ponía a escribir (...)”⁵ No hubo en Silvina Ocampo un proceso de reflexión o de exploración de las posibilidades y alcances de los medios literarios, no

⁴Utilizamos la noción “imagen de escritor” en el sentido en María Teresa Gramuglio la delimita en su artículo “La construcción de la imagen” publicado en *Revista de Lengua y Literatura* N°1, Fac. de Humanidades de Univ. Nacional del Comahue, Nov. 1988. En este artículo Gramuglio señala, a modo de comprobación empírica, que los escritores con frecuencia construyen en sus textos *figuras de escritor* en torno a las cuales “se arremolina, generalmente en un estado fluido y no cristalizado, una constelación de motivos heterogéneos que permiten leer un conjunto variado y variable de cuestiones: cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, (...) cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad”

⁵Ocampo, Silvina: “Encuesta a la literatura argentina contemporánea” *Capítulo* N° 143, Ceal, Bs As, (pág.361-2).

lo hubo al menos previamente, como sí es posible recuperarlo en Borges y en Bioy Casases. La desaprobación familiar, por su parte, no tardó en hacerse presente en este sentido. Apenas editado *Viaje Olvidado*, Victoria Ocampo escribió: "(...) Si se quiere sacarle la lengua (a la gramática), hay que mirarla cara a cara. Dicho ésto, agreguemos que los más grandes escritores se han distinguido por sacarles la lengua a la gramática, después de haberla mirado cara a cara. Pero si se empieza por sacarle la lengua (...) la gramática no se entera y parece uno sacarse la lengua a sí mismo"⁶. Victoria transforma en irreverencia lo que que en Silvina había sido sólo un gesto indiferente, la falta de atención de un desatento crónico⁷. La literatura llega a ella en la ausencia de todo propósito, en la exterioridad de toda intención; por lo mismo, no encuentra entonces que haya algo contra lo que reaccionar.

Como le ocurre a los auténticos escritores, Silvina Ocampo empieza a escribir alentada por la *experimentación de los efectos* que la literatura provoca y no por la *problematización de sus causas*. Estos efectos que inicialmente se explican por la conmoción inesperada que sus relatos causan en el lector ("Cuando me di cuenta de que conmovía —dice— me lancé a una especie de dedicación"⁸) refieren también a la atracción involuntaria que la escritura provoca en ella ("Cuando uno escribe, está llevado como por una fuerza muy superior. Uno está al comienzo de cualquier cosa que escriba, metida en un túnel del cual no puede salir"⁹). Entre la conmoción del lector y la atracción del escritor, ambas igualmente accidentales, ocurre entonces la experiencia que es su literatura, una experiencia que lejos de convertirla en el lugar de ensayos siempre renovados, en una instancia de "inérita reprogramación" de los recursos, la devuelve a la posibilidad de "escribir mal", a la felicidad de escribir "frases (...) atacadas de tortícolis"¹⁰. "Escribir mal" es en el caso de Silvina Ocampo menos no escribir como Borges, como Bioy o como su hermana, que haber escrito en forma diferente. Es antes *experimentar* el efecto de su literatura, que *reflexionar* sobre los problemas que sus medios le ocasionan. De aquí entonces que para nosotros resulte significativa esta voluntad metaliteraria que la crítica ha insistido en leer en sus relatos.

⁶Ocampo, Victoria: "Viaje olvidado", *Revista Sur* N°35, Bs As, 1937. (pág. 120).

⁷Una lectura detallada de la reseña que Victoria Ocampo dedica al primer libro de su hermana es la que realiza Graciela Goldchluck en "Silvina Ocampo. La inquietud por la palabra" (inédito).

⁸Cfr. supra Ocampo, Silvina: "Encuesta a la literatura argentina contemporánea", pág. 362.

⁹Cfr. supra Ulla, Noemí: *Encuentros con Silvina Ocampo*, pág. 58.

¹⁰Cfr. supra Ocampo, Victoria: "Viaje olvidado", pág. 120.

La parodia es, por otra parte, y según lo anticipamos más arriba, el otro principio de lectura que ha conducido a la crítica en la interpretación de estos relatos. Principalmente a aquellos trabajos que se ocupan de los textos que pertenecen a la llamada “etapa de madurez” de la autora¹¹. En ninguno de ellos, sin embargo, la noción de parodia posee un alcance conceptual definido y en muchas ocasiones se deja intercambiar por otras categorías que de alguna manera le son próximas. Lo que en todas permanece es siempre el sentido de “distancia crítica” que ella implica. A diferencia de lo que plantea Sylvia Molloy, para quien la parodia resulta en Silvina Ocampo “una (...) concepción de la literatura” en la medida en que extrema las condiciones del lenguaje convirtiendo a la exageración en objeto parodiado; para el resto de los críticos, la parodia adquiere un valor transitivo haciendo de la exageración el medio a partir del cual ella se efectúa. Así, de la parodia de la exageración a la exageración como parodia, la cursilería es, en el último caso, el objeto elegido para desplegar la crítica. “Son —afirma Noemí Ulla— los emblemas de la cultura Kitsch y los hábitos lingüísticos de esa cultura lo que la escritora parodia.”¹² Prescindamos en esta ocasión del gesto que equipara el sentido del kitsch al de la cursilería.

Conforme a la lógica que aparentemente los atraviesa, estos relatos se apropian del discurso de la cursilería con sus estereotipos, sus lugares comunes y sus frases hechas para imponerle una orientación de sentido absolutamente opuesta a la que posee en el universo trivial y pequeño burgués del cual proviene. Dicha apropiación trae siempre consigo la sanción y la crítica puesto que es este segundo movimiento el que justifica el primero. Si en la parodia interesa el discurso ajeno es para desenmascarar su sentido original y obligarlo a que sirva a propósitos opuestos. La crítica hostil es la que decide el sentido paródico. Una descripción análoga correspondería a toda utilización irónica de la palabra del otro.

Sin embargo, ocurre entre la mayoría de los críticos que han atendido a esta literatura, que a la vez que coinciden en reconocer la distancia paródica o irónica que ella guarda con la cursilería, comparten también la imposibilidad de recuperar con certeza el sitio desde el cual se ejerce esta distancia. “... si bien (Silvina Ocampo) introduce una distancia crítica desde la cual el estereotipo se reconoce —explica Graciela Tomasini—, no arroja indicios que permitan reconstruir un discurso alternativo, un

¹¹Nos referimos a la etapa que incluye la edición de *La furia* (1959), *Las invitadas* (1961) y *Los días de la noche* (1970).

¹²Ulla, Noemí: *Inventiones a dos voces* Ficción y poesía en Silvina Ocampo, Torres Agüero Editor, Bs As, 1992, pág.61.

lugar ideológico o estético de donde proviene esa crítica.”¹³ Algo similar afirma Matilde Sánchez cuando sostiene que Ocampo emplea los proverbios en “un sentido irónico que nunca implica condena”¹⁴. ¿Cuál es entonces el alcance que la distancia crítica tiene en esta narrativa cuando al tiempo en que se la postula se la despoja del punto de partida? O más aún, ¿en qué medida la relación que estos relatos mantienen con la cursilería se deja pensar en términos de parodia si la intención crítica que le es propia permanece indeterminada?

Más cerca de esta literatura que el resto de sus comentaristas, Sylvia Molloy advierte que “Hay en Silvina Ocampo una clara *atracción* por ese mundo de carpetas de macramé y de medallas de la virgen de Luján. Más que por otros: su mirada señala *fascinada*, las pequeñas manías, la vulgaridad, la cursilería.”¹⁵ La razones de esta atracción no se explican por el hecho de que lo cursi se piense como un “punto de partida crítico” ni mucho menos aún como un “punto de partida sentimental”. En la narrativa de Silvina Ocampo, la cursilería es, para Sylvia Molloy, “puro lugar literario”. “Ni acercado, ni alejado por la compasión, ni condenado por la indiferencia manifiesta: es un ámbito escrito donde se entra y del que se sale con la misma inocencia o la misma culpa que teníamos cuando empezamos a leer. Básicamente no hay desdén, no hay patetismo, no hay resentimiento en estos textos. Hay sí, deleite, *placer de explorar a fondo las posibilidades de un mundo declarado de antemano deleznable, limitado, pequeñísimo (...)*” La lectura de Molloy se aparta decididamente de la interpretación conducida por el principio paródico y anula toda posibilidad de distancia crítica cuando afirma la “atracción” que ellos manifiestan por el mundo de la cursilería. Lejos de escribir impulsada por la reversión paródica o la recreación irónica de este mundo, Silvina Ocampo se siente atraída por explorar las posibilidades estéticas que él le representa. Lo cursi resulta entonces un ámbito atractivo en la medida en que es posible extraer de él recursos potencialmente literarios.

Ahora bien: aún cuando la interpretación de Molloy resulta más ajustada a estos relatos que la lectura paródica, ambas, según creemos, desconocen un aspecto central de esta narrativa. Ya sea que lo cursi se

¹³Tomasini, Graciela: *El espejo de Cornelia*. La obra cuentística de Silvina Ocampo, Ed. Plus Ultra, Bs As, 1995, pág. 60.

¹⁴Sánchez, Matilde: *Notas a Las reglas del secreto* (Antología), Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pág. 17.

¹⁵Molloy, Sylvia: “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo” *Lexis* Vol.II N°2, Dic. 1978, pág.248. Nuevamente, las citas que se sucedan en adelante corresponderán a este artículo hasta tanto especifiquemos lo contrario. En todos los casos, la cursiva es nuestra.

convoque para ser demitificado o para convertirse en fuente de materiales estéticos, lo que prevalece en ambas situaciones es, según creemos, la exterioridad de la literatura en relación a él. Si contra el *distanciamiento crítico* que impone la parodia, la cursilería es definida como “puro lugar literario” es debido a que ella se piensa en términos de *apropiación estética*. Es decir, se cree en la posibilidad de utilizar (de elevar) los procedimientos de lo cursi con fines literarios, como antes se creyó en la posibilidad de develar su sentido. En ambos casos, la literatura se reserva un lugar al margen, aunque central, desde el cual incursionar en la cursilería o al cual replegarse cada vez que su presencia le resulte incómoda.

Ni distanciamiento crítico, ni apropiación estética: estos relatos guardan con la cursilería una relación íntima, pero de una intimidad que no se deja recuperar simplemente bajo una forma subjetiva. Si lo cursi interviene en estos cuentos es menos debido al interés (paródico o estético) que despierta lo vulgar que para mostrar el sitio turbulento a que la vulgaridad nos arroja. La cursilería es aquí una forma del horror antes que una ingenua visión del mundo. Argumentar y describir las consecuencias de esta afirmación será ocasión de un trabajo por venir, no obstante, sírvanos registrar en esta oportunidad los términos con que Gómez de la Serna refiere a lo cursi. Para él se trata siempre de un “escalofrío cursicional”, del escalofrío que causa “entre los niños sonrosados y rubios, el que sale meningítico y se retuerce como si se buscara las alas perdidas en una distorsión horrible de la cabeza”¹⁶. Nadie se nos ocurre más sensible a esta descripción que la propia Silvina Ocampo.

Para terminar, resta interrogarnos acerca de cuál es la necesidad que ha determinado que tanto la autorreferencia como la parodia operen como principios de lectura privilegiados en esta narrativa. Si bien los críticos han recurrido a diversas formulaciones, esta necesidad parece ser una y siempre la misma: hacer que ella declare su posición frente a la “norma literaria” para reponer a partir de esta declaración un sitio seguro desde el cual recomenzar a leer. Por una parte, se trata de atribuir a la narrativa de Ocampo una intención autorreferencial que exponga lo que ella sabe de sí y limite —como no puede ser de otra manera, si hablamos de autorreferencia— su “originalidad” a problemas de ejecución literaria. Por otra parte, se trata de justificar, por medio de la parodia en la mayoría de los casos, la relación que liga a esta narrativa con el ámbito del llamado “mal gusto”. Relación que requiere ser justificada si atendemos

¹⁶Gómez de la Serna, Ramón: *Lo cursi y otros ensayos*, Ed. Sudamericana, Bs As, 1943, pág. 44.

a que los dictados de la norma literaria le vienen impuestos a Silvina Ocampo desde su contexto más inmediato: la *Revista Sur*, en la cual, los valores estéticos imperantes son, en términos generales, los de una “moral literaria” ligada al “decoro” y al “buen gusto” y destinada a garantizar la llamada “aristocracia del espíritu”.¹⁷

Como es claro, entonces, la intencionalidad metaliteraria y la justificación paródica responden puntualmente a un interés preexistente de la crítica: el de leer estos relatos en estrecha vinculación con las exigencias de la norma. Interés que implica en cualquier ocasión atender primero a las vías por las cuales la literatura permanece ligada a su contexto que al modo en que ella intenta (inventa) poner al contexto, y ponerse a sí misma, más allá de sí. Por tanto, ya sea, que la crítica reconozca en la narrativa de Ocampo un impulso transgresivo o un parco acatamiento, lo que subsiste siempre es la preocupación inicial por interpretar desde los valores aceptados y los principios establecidos.

Así, para Enrique Pezoni, en cuya lectura lo que señalamos es sensiblemente manifiesto, esta literatura se deja describir en términos de “contrato e infracción”: “ (...) los relatos de Silvina Ocampo —dice— aceptan las cláusulas del *contrato* de lectura, extremejan las jugadas hasta el borde de la *infracción* pero sin caer en ella, eligen la regla y la norma para dar sentido a los desvíos alarmantes y hacer irrisoria la obediencia minuciosa.”¹⁸ Para Matilde Sánchez, en cambio, se trata de relatos que guardan con la norma un vínculo algo más indirecto: “Nada, en estos textos, —afirma— excede el marco de la norma literaria como no sea en forma oblicua”¹⁹. Lo que en ambos casos nos interesa destacar es que se arriba a estas conclusiones sólo si se ha elegido previamente como punto de partida el que intenta aparecer como punto de llegada. El resto, lo que no renunciamos a llamar la narrativa de Silvina Ocampo, comienza en el punto ilocalizable en que ni la autorreferencia ni la parodia dan cuenta del lazo que la liga a lo establecido. No sólo porque ellas se revelen como recursos insuficientes sino porque es esa relación la que en Silvina Ocampo está siendo siempre conmovida.

Mayo-Junio 1996

¹⁷En relación a esta cuestión, cfr., entre otros, Torre, Guillermo de, “Misterios poéticos” en *Sur*, N°2, otoño de 1931 y a Mallea, Eduardo, “El escritor de hoy frente a su tiempo” en *Sur*, N°18, marzo de 1936 y Ocampo, Victoria en “*Sur* Verano de 1930-31 Verano de 1950-51” *Sur* N° 192-94, octubre, diciembre de 1950. De estos artículos se han extraído los términos entrecomillados.

¹⁸Pezoni, Enrique: “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social” en *El texto y sus voces*, Ed. Sudamericana, 1986, pág. 194.

¹⁹Sánchez, Matilde: Cfr. supra *Las reglas del secreto* (Antología), pág. 9..