



El borde y los desbordes: algunos vínculos entre las narrativas de Isol y Silvina Ocampo

Lucas Gagliardi (CriGAE-UNLP)

En las últimas décadas, la narrativa de Silvina Ocampo ha despertado especial atención en el ámbito de la crítica literaria. El abordaje de su obra se ha centrado, principalmente, en su producción cuentística para “adultos”, la cual ha sido desligada de su producción infantil al punto de que en sus *Cuentos completos* no se recopiló ninguno de los textos infantiles publicados en forma autónoma¹. En este trabajo proponemos leer la obra brindando una mirada integradora, que considere el conjunto de su obra, puesto que muchos de los aspectos de sus textos para jóvenes muestran preocupaciones comunes a su cuentística en general². Entre los aspectos que la crítica ha señalado la inestabilidad narrativa en sus cuentos, el extrañamiento, los trastocamientos de los roles de género. Estos y otros rasgos general la sensación de “desborde” en la poética ocampiana. Nos interesa recoger estas ideas y ponerlas en relación a otra producción narrativa destinada a los niños, la de Marisol Masineta, también conocida como Isol. En los relatos de esta última, aparece también una poética del desborde, pero, creemos, no se trata solo de una coincidencia sino de continuidades más profundas. La propuesta de Ocampo en su narrativa muestra algunas operaciones discursivas específicas que Isol retoma, consciente o inconscientemente, para configurar sus relatos; esto permite emparentar la narrativa de Isol con la de Ocampo. No se trata de un análisis que postule un modelo de influencias unidireccionales, sino de revisar el diálogo entre ambas narrativas prestando atención a la utilización de temas y técnicas similares, así como del logro de efectos de lectura compartidos dentro de un campo cultural.

En particular, analizaremos en forma contrastiva ejes como: el uso del lenguaje en sus sentidos literales o figurados; la hipérbole; la presencia de la crueldad y el humor negro; las fluctuaciones en la enunciación

¹ De la producción “infantil” de Ocampo sólo se incluyeron en estos volúmenes aquellos cuentos que, reescritura mediante, forman simultáneamente parte del libro *La naranja maravillosa y otros cuentos* (1977) y de libros como *Viaje Olvidado* o *Los días de la noche*.

² Algunos trabajos como los de Codaro (2012) han repasado estas continuidades y también algunas operaciones discursivas en la escritura ocampiana que buscan mínimas diferenciaciones entre la escritura destinada a niños y la destinada a adultos.

Silvina Ocampo: la voz de una eterna niña

A pesar de construir una figura pública renuente a los reportajes, Silvina Ocampo ha sido conocida a través de este género en varias ocasiones. Las diversas entrevistas y testimonios de colegas y allegados la describen con la mirada típica de un niño, que se aproxima a las cosas con la predisposición a la sorpresa³. Esta mirada próxima a un “escribir como niño” es transversal en su producción, y se concilia con el uso de la parodia, la sátira y el horror en sus textos dado su particular uso de estos temas y modos de operación discursivos.

Desde que Sylvia Molloy escribió en *Sur* (1969) sobre la exageración y la sugerencia presente en los cuentos Ocampo, la crítica no ha cesado de encontrar ejemplos de exceso y polisemia (ambas, figuras del desborde en la palabra), estipulando que el texto de Ocampo es “iridiscente” por la multiplicidad de sentidos y efectos de lectura que produce (Mancini, 2003: 41–42; Pezzoni, 1986). Sumado a esto, otras propuestas de análisis (Sánchez, 1991; Zapata, 2004; Pezzoni, 1982) que han trabajado la presencia de la crueldad en la narrativa de la autora, han generado ciertos consensos: los cuentos de Ocampo, en cuanto a las representaciones de los personajes infantiles, no remiten con complacencia a los estereotipos de niño inocente y libre de todo sufrimiento, ni al modelo de la “virtud recompensada”. Por el contrario, la violencia, el humor negro y la crueldad son una manifestación típica de su cuentística y aparece tanto en *La furia* como en *La naranja maravillosa*, por citar ejemplos. Algunos trabajos recientes han comentado que en los cuentos escritos expresamente para niños, la crueldad ocampiana se muestra reducida (Codaro, 2012). En el caso de aquellos relatos que fueron parcialmente reescritos para el libro *La naranja maravillosa*, la reescritura de la autora ha disminuido ocasionalmente la presencia de hechos morbosos y escabrosos, pero aún así da cuenta de estas recurrencias en su escritura.

Nos interesa destacar estos aspectos de Ocampo y su obra para ver cómo su propuesta escritural se inserta sobre el fondo de la llamada “Literatura infantil” y qué es lo que reaparece en la obra de Isol con fuertes parecidos a la propuesta de Silvina Ocampo. Según Marc Soriano, la literatura infantil estuvo, durante mucho tiempo, dominada por la creencia de que los libros destinados a los niños debían ser políticamente correctos en cuanto a su representación de las figuras paternas y de los

³ Vale recordar en este punto la “clarividencia” que Borges le atribuye a su amiga Ocampo (Tomassini, 1997: 35).

niños. Esta situación, que en parte se consolidó durante la Era Victoriana⁴, comenzó a ser cuestionada en libros donde se borraban las figuras paternas y apostaban a la incorrección política, como *Pippi Calzas largas* (1945), de Astrid Lindgren (Viola, 2009). Roald Dahl, con *Matilda* y otros de sus relatos, continuaría con esta tradición, incluyendo la crueldad y la irreverencia⁵. En Argentina, Ocampo, primero desde los libros para adultos, es una manifestación de un sector de la literatura que ponía en discusión las representaciones sobre los niños. Además de tres libros específicamente creados para niños en los años 70, Ocampo escribió nuevos cuentos y reescribió algunos preexistentes para *La naranja maravillosa* (1977). Este gesto, desde una perspectiva geneticista (Lois, 2001; Goldchluk, 2012), resulta muy significativo: la autora altera en mayor o menor medida cuentos preexistentes para adultos para incluirlos en su antología. Pero a su vez, juzga que la temática de estos cuentos puede resultar de interés para los niños, dado que las alteraciones observadas no consistieron en grandes masas de reescritura. En la mayoría de los casos, la crueldad sigue operando pese a los disfraces escriturales. La autora misma, entonces, traza continuidades entre su obra adulta y la infantil⁶.

Por otra parte, en los libros que Isol ha publicado como autora e ilustradora, los llamados libros-álbum⁷, comenzamos a percibir afinidades con la actitud escribiente de Ocampo:

Como ilustradora, si bien hago historias dentro del género para niños, me gusta pensarlos como libros interesantes para cualquiera. Soy una observadora de ciertas situaciones y conflictos que me interesan, en los cuales hay niños, a veces padres, a veces patos y mucho de mí misma. El personaje del niño es maravilloso porque es una mirada fuera de lo didáctico, de lo políticamente correcto, es una mirada no conservadora; por eso los elijo como personajes, para rescatar algo de esa extrañeza acerca de las cosas: ver y sentir el mundo como si fuera nuevo cada vez (Isol, 2001: 17).

⁴ En Inglaterra victoriana se produjeron críticas a la literatura destinada a los niños que contenía escenas violentas y carecía de finales edificantes. Un claro exponente fue la crítica Sarah Trimmer. Esta corriente literaria moralista, por su parte, fue parodiada por algunos autores como Saki en su recordado cuento “El narrador”.

⁵ Entre Dahl y Ocampo podrían trazarse parecidos por su afinidad en cuanto a su satírica que pretende enunciar desde el lugar de los niños. Además, en ambos autores, tanto la narrativa para adultos como la de los niños muestra rasgos transversales como el humor negro, la exageración desatada y la ironía.

⁶ Agrega Fiona Mackintosh que cuando reescribe un cuento antes publicado para adultos lo reescribe para adaptarlo a una lógica diferente a la del adulto, no solo para “rebajarle” el tono y volverlo menos preocupante (94-95).

⁷ En la bibliografía consultada (Schritter, 2005; Holmes, 2009) acerca del libro-álbum como género no se exploran las características definitorias que los diferenciarían de la historieta. Este hecho resulta por demás curioso por su recurrencia en los intentos de definir este objeto teórico y separarlo de otros. Además, la idea del libro álbum como un todo en el cual texto e imagen son interdependientes y planificados en conjunto podría también servir como definición para la historieta. Dejamos abierta la discusión para futuras contribuciones.

El trastocamiento de las concepciones de infancia esperables en Isol (Chennales, 2011: 31; Krause, 2011: 45) va atado a un cruce de preocupaciones. Libros como *Petit el monstruo* muestran un “problema filosófico que, suponemos, preocupa más a un adulto que a un pequeño” (Krause: 46). Esto tendrá sus consecuencias en la enunciación de sus textos, como veremos al analizar la constricción del desborde en Ocampo e Isol.

El desborde y su construcción

1. Usos desbordados del lenguaje

En primer lugar, revisaremos una marca lingüística con fuerte presencia en ambas autoras: la performatividad del lenguaje, los lugares comunes y las ambigüedades. Lo primero, la performatividad de la que tanto ha hablado la pragmática, se manifiesta, aquellos instantes en que el lenguaje se pone en marcha y “hace” algo (Pezzoni, 1982: 19-20). En el caso de ambas autoras, el lenguaje crea realidades nuevas al destrabar el sentido petrificado de algunas expresiones. La crítica ocampiana ha señalado en repetidas oportunidades la presencia del clisé verbal (Mancini: 47 y 49; Tomassini, 1995: 61)⁸ y de su operatividad en la obra de la autora; lo mismo con ciertos usos ambiguos de los verbos y algunas expresiones que juegan al borde de la literalidad.

Ejemplos de cuentos ocampianos donde esto ocurre abundan, pero especialmente me interesan aquellos donde los niños son narradores o protagonistas. Así, en “El vestido de terciopelo”, la narradora nos dice que la dueña del vestido se “retorcó” mientras se lo probaba y el dragón bordado en lentejuelas “también”. En “La boda”, Gabriela anuncia que guardará en secreto un pacto homicida diciendo “Seré una tumba”, y este lugar común anticipa la muerte de la novia en el altar. El niño narrador de “La casa de los relojes” dice que los adultos le van a “planchar” la joroba a uno de los personajes y, dada la posterior desaparición del personaje, parece que lo hicieron literalmente y produjeron la muerte del hombre.⁹

En el caso de Isol, la lengua también se desanuda cuando, desde una postura escritural afín a la voz del niño, se pone en juego el sentido literal de una frase y se lo

⁸ Dice Mancini al respecto: “El deslizamiento sutil por las distintas acepciones de un mismo término en el transcurso de la narración, el uso de las cristalizaciones del lenguaje con ínfimas variaciones para desestabilizar su sentido o la intención de privilegiar el sentido literal de los lugares comunes” (Mancini: 47).

⁹ Otros cuentos como “Mimoso” acumulan hasta tres emisiones cristalizadas que, al final, producen la muerte de uno de los personajes. “Chingolo”, cuento de *La naranja maravillosa*, juega también con expresiones gastadas como la exclamación “la gran flauta”, que el niño destraba al contestar correctivamente “Esto es un tambor” (Ocampo, 1977: 133).

confronta con el sentido cristalizado. En esta operación, la imagen colabora para formar este acto de habla. El primer ejemplo que citaremos es el de *La bella Griselda*, princesa que literalmente hace perder la cabeza a los hombres. Las ilustraciones rematan este sentido literal mostrando el reguero de cráneos y, por si fuera poco, la omnisciente voz narrativa refuerza con un hiperbólico comentario sobre el don decapitador de Griselda: “y no es sólo un decir” (Isol, 2010: 3). En el texto se despliega todo un imaginario verbal y visual en torno a las cabezas: se profieren más lugares comunes como “hacer rodar cabezas” y, en otro gesto ocampiano, a partir de ese clisé disparador del relato, la situación progresa en un *crescendo* cuando Griselda comienza a coleccionar las cabezas-trofeos que demuestran su cautivante belleza y se somete a tratamientos estéticos para conseguir aún más cráneos. Este comportamiento muestra una asunción de su rol de género preestablecido y cumplido tan al pie de la letra que desemboca en exceso, desborde e ilegalidad, como se ha dicho de tantos personajes de Ocampo que siguen el guión del estereotipo de género o sector social que encarnan. A su vez, además de jugar con la despetrificación de un clisé verbal, Isol muestra una preferencia por la polisemia de algunos términos (como ocurre con Ocampo), poniendo en juego más de una acepción del mismo cuando declara que, a causa de Griselda, los reinos se iban quedando “acéfalos”. A nivel gráfico incluso podemos ver un juego similar: las serigrafías de castillos imponen un realismo fotográfico o “literal” que contrasta con el trazo volátil y caricaturesco de los personajes.

El uso del lenguaje en ambas autoras puede verse ligado a la diferencia entre *ser* y *parecer*, entre los sentidos literales, las analogías y las metamorfosis efectivas. *El globo* (2010) muestra la transmutación de la madre gritona en un globo rojo que acompaña a la niña protagonista, Camila. Mientras que en cuentos tradicionales o en relatos de autor donde ocurre una transformación como disparador del conflicto esta es revertida hacia el final, Isol elige un final irónico, de supuesto conformismo, en el que la madre nunca regresa a su estado normal. La autora nos corre de las expectativas que ese tipo de relatos suele generarnos. De forma similar, las sucesivas transformaciones de las niñas de “La naranja maravillosa” y “Ulises” (1977), de Ocampo, tampoco son tan esperadas: juegan con la discontinuidad y la asimetría de estados. Las leyes que explican tales cambios permanecen inciertas en Ocampo y directamente ocultas en Isol, pues más allá del deseo de Camila, quien espera que su madre deje de gritare, no se explica qué fuerza prodigiosa intervino. Judith Podlubne ha dicho sobre Ocampo que no hay indicios de un

regreso a la realidad tranquilizadora (Pudlubne, 1996:729). Parece que en este relato de Isol tampoco.¹⁰

Sigamos con la metamorfosis ligada al uso del lenguaje en ambas autoras: en “Isis”, la transformación en animal de la niña ocurre al final y el narrador testigo se muestra asustado de siquiera contemplarla. En “Tales eran sus rostros”, el milagroso portento que salva a los niños del accidente aéreo (cuando les broten alas, ya que todos los consideraban unos “angelitos”) sigue sin explicación alguna. En “Diario de Porfiria Bernal”, la escritura de la joven Porfiria parece transformar a su institutriz en un gato. En definitiva, como señala Matilde Sánchez, la ambigüedad del lenguaje propicia transformaciones en Ocampo (151) o al decir de Noemí Ulla, “la metamorfosis forma parte de la mitología de Silvina Ocampo y une a grandes y chicos” (Ulla, 1981: iii).

Así como estos casos límite entre transformaciones efectivas y juegos de parecidos, Isol empuja su lenguaje y su dibujo al mismo juego desbordante que Ocampo. En *Vida de perros* (1997) Isol juega con la imagen de un niño que no sabe si es perro o un niño y los comportamientos en que ambos se asemejan. ¿De qué depende ser un perro? ¿De actuar cómo uno o de una condición biológica? Parece preguntarse ese texto. La niña de *Secreto de familia* (2003), dice haber descubierto que su madre es un puercoespín. El dibujo nos confirma que esa expresión no es literal sino metafórica: la madre no es un puercoespín de verdad sino una mujer que se levanta despeinada. Pero el parecido inquieta a la niña-narradora que parece tomarse la metáfora demasiado en serio. Como en “El vestido de terciopelo” de Silvina Ocampo, la instancia de enunciación es una niña y se juega con su subjetividad en la presentación de los hechos.

2. Presencia de la crueldad y el humor negro

Pasemos a analizar la presencia de la crueldad y el humor negro en ambas autoras. Como hemos mencionado más arriba, ambas contravienen lo esperable el relato infantil edificante. Entre las situaciones que contribuyen a esto está la presencia constante del humor negro y la crueldad a la que se ven enfrentados los niños.

En los cuentos de Ocampo, la crueldad es una constante que afecta a personajes de cualquier edad. Los niños y los adultos, por partes iguales, son capaces de ejercerla o

¹⁰ Las transformaciones en Isol y Ocampo no parecen tener una lógica clara, como tampoco una solución tranquilizadora. Esta inestabilidad, que percibe el lector, es poco frecuente, como hemos dicho, en textos literarios que presentan este tipo de conflictos. De hecho, el caso que a mi juicio resulta más cercano a esta falta de lógica en la metamorfosis es la película *El castillo vagabundo*, de Hayao Miyazaki, que se niega a explicar los avances o retrocesos en las transformaciones que sufre la protagonista.

sufrirla (Suárez-Hernán, 2013: 373)¹¹. Así, en “El vendedor de estatuas” de *Viaje Olvidado* (1937), el señor Crivellini terminará siendo asesinado por un niño que lo acosa y encierra en un mueble donde, eventualmente, se quedará sin oxígeno. En los cuentos escritos o reescritos para *La naranja maravillosa*, la crueldad no está ausente. “Los dos ángeles” (reescritura de “Las dos casas de Olivos”) no se ahorra la muerte de las dos protagonistas que intercambian lugares. Ocampo se limita a reescribir el final donde ambas pasan a convertirse en ángeles guardianes. “Ulises” directamente no reescribe o intenta disimular la crueldad de trato entre las trillizas Barilriu y el niño que tienen a su cargo: Ulises las amenaza con matarlas y ellas se burlan de él por su aspecto de viejito. Esta relación de choque entre adultos y niños se ve en otros cuentos de *La naranja maravillosa* como “El amigo de Gabriel” (dónde el padrino castiga constantemente a su sobrino) y en “Chingolo”, donde el niño transmutado en tigre corre el riesgo de ser despellejado por no pagar la cuenta en un restaurant (1977: 135).

Según Pezzoni, en estos cuentos no hay amenaza de moralejas que sean “partidarias del orden adulto” (1977: 7). En estos relatos escritos para chicos y en los que no lo fueron originalmente, la amenaza de un orden ajeno a los niños emerge en situaciones de marcado humor negro. “El vestido de terciopelo” tiene a una niña que se ríe de todo, hasta que el *ritornello* “¡Qué risa!” deviene en risa ante el sufrimiento de Cornelia Catalpina, estrangulada por su estrafalario vestido. Las niñas de “Celestina” experimentan el efecto que produce una catarata de buenas noticias proferidas ininterrumpidamente a la morbosa sirvienta Celestina; la misma termina matándola. Principalmente en cuentos para adultos como “Mimoso”, “Malva” o “El siniestro del Ecuador” emerge el humor negro con mayor intensidad y mordacidad. En este último, solo los niños parecen percibir la anomalía e ser atendidos por el fantasma de un mozo muerto en el incendio del restaurante. Los adultos reaccionan llevando al extremo sus papeles de mozo, cliente y gerente respectivamente, tratando la muerte como un detalle insignificante frente al protocolo y ceremonial del restaurante.

En la narrativa de Isol, el humor negro es norma. En los mencionados *La bella Griselda* y *El globo*, la madre es víctima de su vanidad y el deseo de una hija que quiere silencio. Paradójicamente, Camila en *El globo*, tiene una mejor relación con el globo que con su madre gritona. Griselda, por su parte, se divierte provocando las

¹¹ “Los cuentos muestran la asimetría entre el mundo de los adultos y el mundo infantil; los padres, maestros e institutrices encarnan la institución sancionadora y son con frecuencia figuras nefastas. Los niños terribles son la respuesta contra el mundo represivo y la impotencia afectiva; por lo tanto, la ambigüedad en los sentimientos de los hijos hacia los padres y viceversa es constante” (Suárez-Hernán, 2013: 374)

decapitaciones. Es más: los trazos de Isol muestran el trayecto de las cabezas desde su ubicación natural hasta llegar al piso, pero en el contexto del dibujo y coloreado de la autora, esas líneas de tramos interrumpidos nos sitúan en un incómodo límite: ¿se trata de líneas cinéticas que marcan el movimiento o de sangre representada en forma velada? Otro libro de la autora, *Piñatas* (2004) recurre a la crueldad y el peligro: el escenario es la fiesta infantil que se vuelve inquietante cuando el protagonista, transportado al país de las piñatas rotas (las que han cumplido con su deber) es transformado en piñata y, por ende, en posible blanco de un homicidio por parte de los niños.

En Isol, como hemos señalado, la imagen juega un rol importante por su interdependencia con el código verbal. Los trazos que simulan rayados infantiles en las obras de Isol, contribuyen a moderar la crudeza de los cuestionamientos que realizan sus relatos. Asimismo, la oscilación entre el trabajo de texturas más cercano al informalismo¹² y otros libros que trabajan más con colores planos acentúan los aspectos grotescos o falsamente inocentes según el caso. El diálogo entre imagen y palabra contribuye a generar movimientos en la trama de sus textos que permiten incluir la crueldad sin demasiada violencia y, a la vez, atraer a grandes y chicos a sus historias.

Fuera de las jaulas. En el cuento original se da una inversión completa: el animal traiciona al hombre. En la reescritura, Ocampo agrega un final donde Donadío negocia con los animales y logra que la mitad de las personas quede adentro. El narrador se niega a dar el final que, según anuncia, saldrá al día siguiente en los diarios (90).

Timbó como vida de perro juega con el eventual parecido entre mascota y niño: niño-perro y perro niño identifica el narrador a Timbó y Adrián (102). El perrito montando al dueño: trastocamiento del orden.

3. Organización y enunciación

Otro aspecto que puede vincular las poéticas de Ocampo e Isol es la inestabilidad en la organización de sus textos. Con respecto a la primera, Adriana Mancini describe su narrativa como una obra configurada conforme a pliegues que “como en el barroco, tiende a desbordar el espacio” (Mancini, 2003: 41). En ella, sobre todo en sus primeros relatos, no hay una distinción clara entre viñeta, anécdota y cuento. En Isol, por otra

¹² Amplía Isol sobre sus influencias pictóricas “A nivel ilustración, me manejo de acuerdo a mis referentes pictóricos (son muchos y cambian, pero debo mencionar a DuBuffett, la pintura oriental, Schiele, Miró...) y también tengo mucha escuela de cómic de autor, como la obra de Breccia, o Winsor McKay (el de *Littel Nemo*), aparte de todo lo que se va produciendo ahora y que me interesa. En algún lugar, yo pienso en esas miradas, las de mis maestros, en la de la gente que admiro” (Sotelo, 2005).

parte, su trabajo como autora integral le permite jugar de forma sorpresiva con el formato libresco y explotar las posibilidades narrativo-estéticas del libro. Tendremos en cuenta en ambas autoras tanto la organización de sus textos como el aspecto enunciativo

En Isol destacamos el libro *Tener un patito es útil* (2007), que aúne varios puntos interesantes para el análisis de este apartado. Por un lado, encarna la idea posmoderna de la falta de jerarquías en el relato al evitar un narrador omnisciente y contraponer dos narradores protagonistas narrando lo que ven. Las imágenes son las mismas en apariencia: el encuentro de un niño con un patito de goma (o el del patito con un niño, según se lo vea) y su rutina diaria. No obstante, la propuesta de diseño del libro en forma de acordeón permite la reversibilidad del relato y conocer la contrapartida: como una banda de Moebius, una parte nos remite a la otra. Los dibujos únicamente varían en cuanto al color para identificar la enunciación del pato y del niño. De este modo, la estructuración del relato (verbal y visual) se vuelve interdependiente con la enunciación y la subjetividad propuestas. Se trata de lo que el Roland Barthes de *S/Z* bien podría llamar texto reversible y moderno.

En Ocampo, la organización textual sorpresiva no es tan evidente. Sus primeros relatos muestran límites menos claros (con una gran impronta relacionada con el ámbito onírico). En su poesía, resulta interesante observar que frente a sus versos más clásicos en sus poemarios “para adultos”, su poemario destinado a los niños, *Canto escolar*, muestra una gran variedad de juegos de rimas y una estructura menos organizada que *Enumeración de la patria* o *Lo amargo por dulce*. El cuento “Icera” (suerte de parodia encubierta de Peter Pan, incluido en *La naranja maravillosa*) parece ser una metáfora de la estructuración de algunos de sus relatos: una niña que quiere encajar en una caja de muñecas y nunca crecer, pero que pese a los intentos, nunca termina de encajar en la definición de niña o adulta frente a los otros personajes.

Por otra parte, la enunciación ocampiana produce también sorpresas e inestabilidad en el lector. Mancini ha relacionado la fluctuación en el punto de vista de sus cuentos con el concepto barthesiano de “*fading*” (desvanecimiento), es decir, cuando la enunciación se vuelve confusa o resulta difícil atribuirla a una fuente clara (Barthes, 1980: 33). Esto consigue, en ocasiones, efectos fantásticos (como la transmutación aparente de un hombre en una planta o el desdoblamiento de personalidades) o genera dudas sobre las competencias del narrador elegido como transmisor de los supuestos hechos narrados.

En Isol podemos observar una enunciación “desvanecida” o confusa en varias de sus obras. Por ejemplo, en *Regalo sorpresa* (1998), la última imagen muestra a Nino, el protagonista, abriendo finalmente su regalo de cumpleaños. Nino estaba desencantado porque el libro que le regalaron no parece poseer ninguno de los atributos que él sedeaba encontrar en su regalo. Finalmente, las viñetas que cierran el libro muestran cómo de este emergen animales, lugares y tesoro que el niño estuvo imaginando previamente. El trabajo gráfico de Isol superpone un plano “real” con otro aparentemente metafórico. No obstante, la siguiente imagen muestra a Nino conviviendo con todo lo que “emergió” del libro. ¿El libro tiene poderes o se trata de una metáfora sobre los poderes de la lectura?

En *El globo*, el desvanecimiento se produce en el elemento verbal. El texto cita entre comillas los pensamientos de Camila; no obstante, algunas frases aparentemente del discurso de Camila, no se encuentran entrecomilladas y podrían pertenecer al narrador omnisciente. “Ese martes se infló, se puso colorada... (hasta ahí era lo usual)” (Isol, 2002). Esa frase es difícil de discernir: ¿la piensa Camila o el narrador, contagiándose de la voz crítica de la nena hacia los arranques de la madre? Lo mismo ocurre en las siguientes páginas, donde los subjetivemas “hermoso” y “calladito” podrían ser proferidos tanto por la protagonista como por el narrador. Parece un caso que los teóricos de la enunciación calificarían como “contaminación de voces”, dado que derrumba las vallas entre el discurso citante y el referido. La inestabilidad que produce este juego sitúa al lector frente a una enunciación que, por contaminación accidental o adhesión, se muestra cercana y empática con la situación de Camila, que ve su suerte cambiada una vez que su madre deviene en un globo flotante.

Conclusiones

Hemos revisado algunos puntos de continuidad entre las poéticas de dos autoras separadas por el tiempo pero cercanas en cuanto a sus preocupaciones. El humor, la irreverencia, la inquietud (en un sentido emocional, pero también físico) atraviesa las creaciones de ambas; dentro de la escena literaria argentina, los proyectos escriturales de Ocampo e Isol asumen situaciones y recursos muy en sintonía dentro de la producción destinada a los niños (si es que, como hemos dicho, existe tal división más allá de los límites de las editoriales). Ambas autoras han ejercitado formas de asumir ciertas temáticas tradicionalmente polémicas cuando se trata de literatura infantil y, es más, han asumido un punto de vista afín a la mirada de los niños cuando han intentado

dirigirse a lectores más amplios que ese segmento etario (Ocampo en su escritura para “adultos”; Isol en sus cómics o en los libros que hemos analizados y que en la práctica, según varios especialistas han comentado, son consumidos por un lectorado amplio en edad). Ambas, como los niños más pequeños, pintan por fuera de los bordes. Y con ese desborde, narran sacudones que construyen historias.

Bibliografía

Obras literarias

- Isol. (1997), *Vida de perros*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Isol. (1998), *Regalo sorpresa*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Isol. (2002), *El globo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Isol. (2003), *Secreto de familia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Isol. (2007), *Tener un patito es útil*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Isol. (2010), *La bella Griselda*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ocampo, S. (1977), *La naranja maravillosa*. Buenos Aires, Orión.
- Ocampo, S. (1999), *Cuentos completos* (2 vols.). Buenos Aires, Emecé.

Textos teóricos y críticos

- Barthes, R. (1980), *S/Z*. México, Siglo XXI.
- Codaro, L. (2012), “La reescritura en la literatura infantil de Silvina Ocampo”. En: Sardi, V. y Blake, C. (comps.). (2012), *Actas de las V Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Goldchluk, G. (2005), *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fe, Universidad del Litoral.
- Holmes, C. (2009), “Algunos aportes sobre las nuevas tendencias en literatura infantil y juvenil”. *Kálathos. Revista transdisciplinaria*, vol. 3, N° 1, [Universidad Interamericana de Puerto Rico](#).
- Isol. (2011), “Dibujos que hablan: el autor como ilustrador”. En: Sardi, V. y Blake, C. (comps.). (2011), *Una literatura sin fronteras*. Buenos Aires, Art Digital: 17-18.
- Lois, É. (2001), *Génesis de escritura y estudios culturales*. Buenos Aires, Edicial.
- Mackintosh, F. (2000), *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. University of Warwick.
- Mancini, A. (2003), *Silvina Ocampo: escalas de pasión*. Buenos Aires, Norma.

- Molloy, S. "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje". *Sur*, N° 320, Sept-oct 1969
- Pezzoni, E. (1977), "A manera de prólogo: la nostalgia del orden". En: Ocampo, S. (1977), *La naranja maravillosa*. Buenos Aires, Orión: 7-9.
- Pezzoni, E. (1982), "Silvina Ocampo: la nostalgia del orden". En: Ocampo, S. (1982), *La furia y otros cuentos*. Madrid, Alianza: 5-19.
- Podblubne, J. (1996), "Las lecturas de Silvina Ocampo"
- Sánchez, M. Notas. En: Ocampo, S. (1991), *Las reglas del secreto*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Schritter, I. (2005), *La otra lectura: la ilustración en los libros para niños*. Santa Fe, Universidad del Litoral.
- Suárez-Hernán, (2013), "El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42: 367-378.
- Tomassini, G. (1995), *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- Ulla, N. (1981) "Prólogo". En: Ocampo, S. (1981) *La continuación y otras páginas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina: I-IX.
- Zapata, M. (2004). "'No me digas nada: yo te diré quién eres". El engranaje de la estereotipia y el horror ocampianos". *Revista Orbis Tertius*, año 9, N° 10: 111-119.

Reportajes y entrevistas

- Sotelo, R. (2005), "'Cuando imagino a quién llegará el libro, me gusta pensar en una mente inquieta y juguetona más que en un lector de una edad determinada. En un par'. Entrevista con Isol". *Imaginaria*, 154. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/15/4/lecturas-isol.htm>
- Viola, L. (2009), "*La peor mamá del mundo me mima*". *Página 12, Suplemento las 12, 16 de octubre de 2009*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5239-2009-10-17.html>