
DOSSIER: «RELECTURAS DEL FORMALISMO RUSO DESDE UN PRESENTE ARGENTINO»
DISENSIONES ENTRE SILVINA OCAMPO Y EL
GRUPO SUR: EXTRAVÍOS DE UNA GRAMÁTICA
«CON TORTÍCOLIS»



Gramma

*Dissensions Between Silvina Ocampo And Sur Group: Deviations
Of A Grammar "With Torticollis"*

Luciana Belloni Fernández
Universidad del Salvador, Argentina
luciana.belloni@usal.edu.ar

Gramma

vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 17 Febrero 2024
Aprobación: 08 Marzo 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971016/>

Resumen: La presente investigación enuncia las tensiones existentes entre la escritura de Silvina Ocampo y las demandas literarias provenientes del grupo Sur, al cual la autora pertenece. Este trabajo se detiene, con especial interés en una particularidad del artificio poético de Silvina: las anomalías sintácticas de su gramática, es decir, aquello que Victoria Ocampo ha definido como una sintaxis «con torticollis». Se propone que las frases «retorcidas» de Silvina imprimen en sus cuentos una atmósfera siniestra, una sensibilidad gótica, ya que son un signo que manifiesta, sutilmente, lo inquietante en lo familiar.

Palabras clave: Silvina Ocampo, Grupo Sur, Gramática, Siniestro.

Abstract: *This research enunciates the struggles between Silvina Ocampo's writing and the literary demands from Sur, the group which she belonged. This work focuses on a singularity of Ocampo's poetic artifice: the syntactic anomalies of her grammar, that is to say what Victoria Ocampo defined as a syntax "with torticollis". The hypotheses is that Silvina's "twisted" phrases produce a sinister atmosphere in her stories, a gothic sensibility. These phrases are also a sign that subtly manifests the uncanny in the familiar environment.*

Keywords: *Silvina Ocampo, Sur Group, Grammar, Sinister.*

Un Saber Bruja

Es un lugar común considerar la posición que ocupa Silvina Ocampo en el grupo Sur como una marginal, ensombrecido por figuras como la de Jorge Luis Borges, Bioy Casares o Victoria Ocampo. En cambio, desde otras perspectivas, Silvina crea, deliberadamente, una poética alterna a las preceptivas literarias dominantes, en la cual expresa otro tipo de saber —«un saber bruja», en términos de Amícola— de carácter secreto. A partir de ella, la menor de las Ocampo conforma una literatura que excepcional con respecto al decoroso y lógico programa propulsado por el círculo al que pertenece (Amícola, 2003, pp. 222-224).

Una de las principales particularidades de esta «contrapoética» es la presencia de una lengua cubierta por anomalías sintácticas, notable desde *Viaje olvidado*. La primera en advertir tal rasgo del referido volumen es Victoria Ocampo, quien, en la reseña que escribe sobre este y publica en la revista *Sur*, si bien rescata la riqueza de la obra, expresa que los relatos contienen imágenes malogradas, «atacadas con tortícolis» (1937, p. 120).

El objetivo de la presente investigación es enunciar las tensiones más relevantes que mantiene la escritura de Silvina Ocampo con las normativas del grupo Sur, especialmente, aquella que concierne a la lengua. Se pretende evidenciar que los extravíos que comete el lenguaje extrañado de la autora constituyen, en realidad, grandes hallazgos estéticos. La hipótesis de este trabajo es que las frases con tortícolis de Silvina imprimen, en sus cuentos, una atmósfera siniestra, una sensibilidad gótica, ya que son un signo que manifiesta, sutilmente, lo inquietante en lo familiar; una línea literaria de la cual la escritora, junto con Felisberto Hernández y Julio Cortázar, es una de las máximas representantes en Latinoamérica.

Poéticas en Tensión

Entre los temas medulares de la producción literaria de Silvina Ocampo que han sido interrogados por la crítica académica, se encuentra la forma en la que opera el binomio fantasía-realidad. En el prólogo que escribe para la antología *Cuentos de la nena terrible*, Patricia Nisbet Klingenberg apunta que la mayor parte de los relatos fantásticos de Ocampo —en contraste con varios de Borges y de las obras más destacadas de Bioy Casares, como, por ejemplo, *La invención de Morel*—no acontecen en espacios exóticos o distantes en el tiempo, sino que están situados en los barrios de la capital o del conurbano de una Buenos Aires realista y reconocible (2014, p. 21). Por su parte, Enrique Pezzoni señala un giro en el tratamiento de los elementos sobrenaturales que se configura en *Viaje olvidado*, pero se mantiene a lo largo del resto de las obras: en lugar de que lo fantástico interrumpa o conviva con lo cotidiano, sucede que este último se desenmascara como manifestación de lo sobrenatural. En *El texto* y sus voces, el poeta argentino complejiza la relación entre lo «natural» y lo «milagroso» de los relatos:

Lo «natural» (lo habitual) se exagera en comportamientos que lo vuelven anómalo (es el personaje el momento de la identificación obsesiva con la norma del espacio social en que vive). «Lo milagroso (lo insólito, lo fuera del orden común) es vivido como normal por el personaje que rechaza formas de conductas impuestas como «naturales» por el espacio social (1986, p. 197).

También Victoria Ocampo indaga en esta problemática y concluye que su hermana «crea una atmósfera en donde la fantasía, en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad» (1937, p. 212), dominada por «sueños de la especie que soñamos con los ojos abiertos» (1937, p. 119). Asimismo, Klingenberg estudia lo fantástico, pero desde una perspectiva de género:

Los recursos tradicionales del efecto fantástico en los cuentos de Ocampo casi siempre implican un escape, por bien o por mal, de las reglas del comportamiento femenino. La metamorfosis, por ejemplo, permite evadir una situación social demasiado rígida. «Isis», «Malva», «Keif» y «El automóvil» son ejemplos de personajes femeninos que se transforman, y por lo tanto se escapan, no solo de su situación particular, sino de las restricciones del lenguaje mismo, transformándose en seres sin palabras, animales o cosas (2014, p. 21-22).

Las metamorfosis estampan, en la obra de Silvina, una noción de sujeto nómada, flexible, contraria a cualquier concepción esencialista del cuerpo. Este punto es abordado por Jorge Panesi en «El tiempo de los espejos»:

La identidad (si es que existe algo tan neto, tan rotundo), sería en Silvina Ocampo un conjunto indiscernible de otras voces, como cualquier diálogo posible frente a un espejo imposible, una identidad no esencial, una identidad oscilatoria [...]. No hay certezas de identidad en Silvina Ocampo, sino la certeza de ser habitada por otras voces, por las voces de lo otro y de los otros (2009, p. 67).

Son motivos recurrentes de su obra el intercambio de personalidades entre sus protagonistas, los cuerpos habitados por más de una voz o, incluso, personajes que adoptan, por momentos, el género masculino y, por otros, el femenino. Como casos ilustrativos de esto último pueden mencionarse «La casa de azúcar», «Cara en la palma», «El mar», «Pier», «Las vestiduras peligrosas». Por tanto, en Ocampo, lo fantástico está al servicio de evadir una identidad de seguridad falocéntrica única y funda otra de carácter femenino, plural y dinamitado.

Al igual que algunos de sus personajes, la autora conquista un lenguaje propio, menos encorsetador para la mujer. José Amícola subraya el rechazo de Ocampo hacia un registro marcadamente masculino, característico, con excepción de Victoria, de los primeros y más reconocidos integrantes del grupo Sur:

Toda su escritura no vendría, en definitiva, a ser otra cosa que la búsqueda de cómo debe escribir una mujer a la que se ha educado para sentir como mujer, pero que quiere emanciparse tanto de la tradición escrituraria masculina como de las imposiciones de expresión que le corresponderían a una mujer (2003, p. 139).

Una particularidad de la lengua de Ocampo es el tono que tienen sus cuentos. A diferencia de la literatura ensalzada por Victoria y cultivada por Borges y Bioy, Silvina representa el amor, la sexualidad, los celos, la moral, la religión, pero desde un punto de vista desacralizado, incluso burlesco y paródico, como puede observarse en el magnífico relato «Mimoso», incluido en *La furia*. Este uso de la parodia, el humor y la hipérbole es analizado por Silvia Molloy, quien sostiene que la escritora elige “el exceso” para pintar las conductas de los personajes, pero de una forma burlona e hiperbólica, mediante la cual desestructura la lengua tradicional y se distancia, con ello, de la estética realista (1969, p. 24).

La construcción de las tramas es otra de las singularidades que tornan la narrativa de Ocampo anómala y disonante con respecto a los imperativos del grupo Sur. La naturaleza aleatoria de los argumentos, las digresiones, los finales abiertos o ambiguos que suscitan interpretaciones diversas o la ruptura de la lógica de la causalidad hacen, según Podlubne, que las historias de Silvina avancen «como a tientas» y enfrenten al formalismo borgeano (2011, p. 257)^[1].

El hecho de que la autora rompa con tal horizonte de expectativas le ha costado comentarios negativos por parte de sus contemporáneos, por ejemplo, Abelardo Castillo piensa que Silvina falla en articular «el riguroso mecanismo del cuento» (párr. 2). Se le ha criticado también el carácter «poco combativo» de sus obras; contrariamente a Victoria, quien, por lo general, escribe ensayos y pareciera ajustarse a la noción de una

literatura comprometida^[2], los relatos de Silvina se asemejan a los cuentos de hadas —incluso, a veces los reescribe como en el caso de «Jardín de infierno»— o siguen la estructura de los sueños: «Mientras que Victoria insiste en la coherencia de efecto, el realismo y la verdad, Silvina se pierde en lo desconocido, en lo incoherente, en memorias aisladas de su contexto» (Klingenberg, 2014, p. 19).

Por último, y como hemos desarrollado con anterioridad, la escritura de Ocampo desafía el «buen gusto» de Sur en lo que concierne al léxico y a la sintaxis. Así lo hace notar Victoria, quien publica la primera reseña sobre *Viaje olvidado*:

Y todo está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y de desaciertos que molestan, lleno de imágenes felices —que parecen naturales— y lleno de imágenes no logradas— que parecen entonces atascadas de tortícolis. ¿No serán posibles las unas sino gracias a las otras? ¿Es necesaria esa desigualdad? (1937, p. 120).

Victoria enfatiza lo que, a su juicio, es una gramática incorrecta, como también lo harían varios críticos después de ella al exigirle a Silvina una mayor limpieza en la expresión (Enríquez, 2018, p. 56). No debemos soslayar que el castellano no es la primera lengua de la escritora —antes aprende el francés, el inglés y el italiano—, hecho que impacta en la extrañeza de su sintaxis.

Este trabajo toma como corpus tres cuentos incluidos en *Viaje olvidado*, «La calle Sarandí», «El retrato mal hecho» y «El mar». El objetivo no es examinarlos con exhaustividad, sino más bien mostrar algunas de sus zonas que permiten evidenciar qué se entiende por «gramática con tortícolis» y cómo esta es uno de los cimientos de la lengua estética de Silvina Ocampo.

La Tortícolis, Fundante de lo Siniestro

«La calle Sarandí» está narrado en primera persona por una mujer adulta, quien rememora el modo en que un vecino abusó sexualmente de ella cuando era niña. Mientras la protagonista hacía las compras por el barrio bajo las indicaciones de su madre, el hombre solía perseguirla con una rama de sauce hasta que, un día, la secuestró en su habitación. La violencia masculina contra las mujeres se representa por este acto criminal, pero también por el maltrato que reciben las hermanas de la narradora:

Mis hermanas eran seis, algunas se fueron casando, otras se fueron muriendo de extrañas enfermedades. Después de vivir varios meses en cama se levantaban como si fuera de un largo viaje entre bosques de espinas; volvían demacradas y cubiertas de moretones muy azules (Ocampo, 1999, p. 60).

Cabe cuestionarse cuál es el sujeto del verbo «se levantaban». En el caso de «La calle Sarandí», adscripto, en su mayoría, a los preceptos del realismo, la respuesta lógica sería que el agente son las hermanas casadas. No obstante, el sujeto más próximo sintácticamente al término son aquellas hermanas que «se fueron muriendo», lo cual dota al texto de un aire fantasmal, incrementado por la referencia a aquel «bosque de espinas», que recuerda a ciertas imágenes de los relatos tradicionales. O quizá, el sujeto sea, en efecto, las hermanas muertas, pero el texto se refiera a un tiempo anterior a su fallecimiento. Una última posibilidad es que quienes «se levantaban» sean ambas hermanas, las casadas y las muertas, equiparadas en el párrafo por el paralelismo sintáctico que marca el «se fueron». En este caso, podría interpretarse que la inclusión de este recurso poético se debe a que el casamiento es entendido como una forma de muerte dada la violencia de género sugerida en la cita.

El cuento también construye con ambigüedad la maternidad de la protagonista anónima. Por un lado, pareciera que, una vez desaparecidas sus hermanas, queda a cargo del bebé de una de ellas; por otro, se deja entrever que este es, en realidad, su hijo biológico, nacido luego de la violación. Hacia el final, el niño que crío, ya adolescente, se vuelve un desconocido a los ojos de su madre: mientras él ensaya un discurso para su colegio, ella reconoce en su voz a la del violador. Cuando el recuerdo del abuso sexual se torna insoportable, la mujer dice:

No quiero ver más nada. Este hijo que fue casi mío, tiene la voz desconocida que brota de una radio. Estoy encerrada en el cuartito oscuro de mis manos y por la ventana de mis dedos veo los zapatos de un hombre en el borde de la cama. Ese hijo fue casi mío, esa voz recitando un discurso político debe de ser, en la radio vecina, el hombre con la rama de sauce de espantar mosquitos (Ocampo, 1999, p. 62).

El adverbio «casi» se usa en el texto para designar lo imposible: una maternidad biológica en términos de grados. Además, destaca la contraposición entre dos oraciones: «Este hijo que fue casi mío tiene la voz desconocida que brota de una radio» y «Ese hijo fue casi mío, esa voz recitando un discurso político debe de ser, en la radio vecina, el hombre con la rama de sauce». En la primera de ellas, la proximidad con el hijo es mucho mayor, debido a que el demostrativo que se usa es «este», y la frase se enuncia como una afirmación, «tiene la voz desconocida». En cambio, en la segunda, se introduce una distancia: el pronombre «este» se reemplaza por «ese», y la afirmación, por una suposición encabeza por «debe de ser». Pareciera que cuando se alcanza una proximidad muy profunda a una verdad y se asegura alguna idea es necesario matizarla, es decir, cuando se afirma lo uno es necesario distanciar lo otro. Además, en la primera oración, la protagonista admite no querer «ver más nada», en cambio, más adelante, confiesa espiar por la ventana que le dan sus manos, como si hubiese un deseo de realizar una confesión, pero, por la truculencia que la define, se mantuviera en el silencio. Tal vaivén entre lo presente y lo ausente muestra, en Ocampo, el manejo de lo siniestro, el cual, como supone Trías, se revela bajo la forma de una ausencia, se manifiesta siempre de forma velada (2009, p. 18).

«El retrato mal hecho» está protagonizado por Eponina, una de las tantas burguesas ridiculizadas de Ocampo, quien atraviesa una vida abúlica en la que su única actividad es leer revistas de moda. Eponina encarna el paradigma de la maternidad no deseada: «Detestaba los chicos, había detestado a sus hijos uno por uno a medida que iban naciendo, como ladrones de su adolescencia que nadie lleva presos» (Ocampo, 1999, p. 36). El contramodelo es interpretado por Ana, la empleada doméstica, cuyo cuerpo está siempre en movimiento, atento a los quehaceres de la casa y al cuidado de los niños. Ambos personajes se hallan cosificados: Eponina no tiene corporalidad, sino meros vestidos, se le ha borrado la mitad del rostro de la cara y se asimila, paradójicamente, a una «estatua en miniatura» (Ocampo, 1999, p. 36); Ana pareciera ser un autómatas que mantiene «una inmovilidad extática de rueditas dentro de su actividad» (Ocampo, 1999, p. 36).

En el desenlace del relato, uno de los niños, el favorito, aparece muerto en el altillo; lo asombroso es que su asesina es Ana, quien, desde siempre, se había ocupado cariñosamente de él. Aún más sorprendente es la reacción de Eponina al hallar el cadáver de su hijo y escuchar la revelación de su empleada: «Eponina se abrazó largamente a Ana con un gesto inusitado de ternura. Los labios de Eponina se movían en una lenta ebullición: “Niño de cuatro años vestido de raso de algodón color encarnado”» (Ocampo, 1999, p. 37). Es interesante que el texto no recurra a un enunciado más convencional del tipo «Eponina la abrazó a Ana» o, en el caso de un pronombre recíproco, las mujeres «se abrazaron». El «se abrazó» abre otros sentidos diversos. En primer lugar, la construcción indica un punto intermedio entre «se abrazó a sí misma» y «abrazó a la otra mujer», lo cual remarca la similitud entre ambas y, con ello, el motivo del doble del cuento: Eponina se reconoce en Ana, su brazo ejecutor, posiblemente avala el asesinato —o, al menos, no lo juzga—,

e, incluso, siente ternura por la mujer. En segundo lugar, el «se abrazó» puede ser interpretado como un abrazo hacia algo que implica un sostén, Ana cumple con lo que Eponina no se habría animado a realizar. En este caso, la gramática «desviada» sugiere otra temática siniestra: el reconocimiento y la ternura de una mamá hacia la asesina de su hijo, hecho que, quizá, esconda el deseo de ser ella misma una madre criminal.

El motivo del doble reaparece en el cuento «El mar». Este se inaugura con la imagen de una mujer viendo, desde lejos, a su marido y a su hermano retornar a la casa que comparten en el puerto. Una noche, los hombres, que eran delincuentes, roban una vivienda, en la que ven, a través de una persiana, a otra mujer probándose su traje de baño. Seducidos por sus encantos, hurtan la prenda y deciden obsequiársela a la mujer con la que viven. Apenas entran en su casa, y aún con la figura de la bañista en sus pensamientos, observan a su compañera con una inusitada mirada erótica: «Entraron golpeando las puertas y vieron de pronto, por primera vez a la mujer durmiendo en el cuarto vecino; un hombro desnudo se asomaba por encima de la sábana» (Ocampo, 1999, p. 77). Al día siguiente, le proponen probarse la malla e ir nadar; a pesar de su miedo a las olas, ella acepta y, por efecto de la prenda, como si esta fuese un objeto mágico, pareciera convertirse en la bañista:

Una irresistible alegría la llevaba hacia al mar. Se humedeció primero los pies despacito, los hombres le tendieron la mano para que no se cayera. A esa mujer tan fuerte le crecían piernas de algodón en el agua; la miraron asombrados. Esa mujer que nunca se había puesto un traje de baño se asemejaba bastante a la bañista del espejo (Ocampo, 1999, p. 78).

Este suceso es un parteaguas en la relación de ellos tres: luego de ese día, un «odio obscuro empezó a envolverlos» y vivieron rodeados de «silencios desconocidos» (Ocampo, 1999, p. 78). Los pasajes en los que nos interesa detenernos son el primero y el último del cuento, el cual se abre con las siguientes líneas:

Era en un barrio de pescadores cerca del puerto; el caserío de latas grises brillaba en la tarde, cuando una mujer con la mano puesta como una visera sobre sus ojos resguardándolos del sol, miraba lejos sobre la extensión vacía de la playa (Ocampo, 1999, p. 75).

Resulta llamativa la expresión «era en un barrio», ¿qué es lo que «era»? Podría ser el caserío, pero este ya se ve acompañado por el verbo «brillar». Es extraño que al verbo «ser» lo continúe una expresión, no de tiempo, sino de espacio. Asimismo, tal «era» evoca el clásico «érase una vez» de los cuentos de hadas. Por último, una vez narrada la discordia entre los tres personajes, el texto deja un blanco y se cierra con una cita sombría:

Mucho tiempo después se creyó que el demonio se había apoderado de La Casa de las Hamacas. Las hamacas se columpiaban solas. Una noche los vecinos oyeron gritos y golpes y luego, después de un silencio bastante largo, creyeron ver la sombra de una mujer que corría con un niño en los brazos y un atado de ropa. No se supo nada más. Al día siguiente, como de costumbre, al alba salieron los dos hombres con la red de pescar. Caminaron uno detrás del otro, uno detrás del otro, sin hablarse (Ocampo, 1999, p. 77).

La frase «mucho tiempo después se creyó» enrarece el relato, ya que lo narrado es algo que sucedió en un pasado desde el momento de la enunciación, pero, a la vez, en un futuro remoto con respecto al argumento del cuento. Además, hay un contraste entre el tono del resto de la obra al mostrar los acontecimientos rutinarios de los personajes —el cual se recupera con la oración que comienza «al día siguiente»— y el tono del principio del párrafo, vinculado a una especie de leyenda que es fantasmagórica, dado la imagen del demonio y de las hamacas que se mueven por sí solas. Estos elementos truculentos, la ambigüedad de tiempos

plasmada por la sintaxis, el uso enrarecido de verbos y el manejo del blanco plasman lo onírico y misterioso desde el comienzo hasta el final. Los pasajes de los cuentos a los que nos hemos referido ilustran «la tortícolis» de la gramática de Silvina, lo «retorcida» que resulta su escritura y la riqueza que encierra al tener la capacidad de despertar varias lecturas posibles.

¿Una Escritora Marginal?

En una entrevista que Silvina Ocampo concede a Noemí Ulla, la escritora se refiere al punto que hemos analizado de su actividad literaria:

Cuando yo escribía *Viaje olvidado*, escribía de cualquier manera. De pronto, ese «cualquier manera» tenía ciertos hallazgos en las frases, que aún hoy me gustan, pero que escandalizan, porque es una mala manera de escribir [...]. Escribía lo que yo sentía espontáneamente, y trataba de decirlo de la manera más directa y más sincera. Y parecía lo contrario: frases muy retorcidas, la sintaxis, más oral (Ulla, 1982, p. 35).

La prosa poética de Silvina está compuesta por ciertos «desvíos» gramaticales que no son errores, sino más bien marcas de algo siniestro que pertenece al orden de lo indecible. En Ocampo, no solo existe la ambigüedad de la interpretación, sino que también la ambigüedad reside en la construcción misma del lenguaje. Esta gramática con tortícolis, como siempre creyó la autora, lejos de empobrecer su escritura, la enriquece y le concede un lugar único dentro del grupo Sur.

Referencias Bibliográficas

- Amícola, J. (2013). «La casa de azúcar y el placer de sentirse cruel y ser mujer». *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 217-241.
- Castillo, A. (1960). «Sobre “La Furia” de Silvina Ocampo». *El grillo de papel*. v. 4. Disponible en línea: <https://lamaquinadel tiempo.com/online/ocampoabe/>
- Enríquez, M. (2018). *La hermana menor*. Barcelona: Anagrama.
- Klingenberg, P. (2014). «Prólogo». *Antología: Cuentos de la nena terrible*. Doral: Stockcero, pp. 15-34.
- Molloy, S. (1969, oct.). «Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje». *Sur*, v. 320, pp. 15-24.
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos completos i*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, V. (1937). «Viaje olvidado». *Sur*, v. 7, 118-121.
- Panesi, J. (2009). «El tiempo de los espejos». Domínguez Rubio, N. y Mancini, A. (comps.). *La ronda y el antifaz: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 59-68.
- Pezzoni, E. (1986). *El texto y sus voces*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Sudamericana.
- Podlubne, J. (2011). «“Volverse otra”: la extrañeza de la voz narrativa en los primeros relatos de Silvina Ocampo». *Caracol*, v. 5, 236-265.
- Trías, E. (2009)- *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Ulla, N. (1982). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Ulla, N. (2009). «La carnalidad de los sentimientos». Domínguez Rubio, N. y Mancini, A. (comps.). *La ronda y el antifaz: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 191-200.

NOTAS

- * Luciana Belloni Fernández es doctoranda en Letras, en la Universidad del Salvador (USAL), y Magíster en Literatura Española y Latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLEO) de la USAL. Se desempeña, en dicha institución, como docente adjunta de la cátedra Metodología de la Investigación. Correo electrónico: luciana.belloni@usal.edu.ar
- [1] Suele decirse que *Autobiografía de Irene* es una excepción a lo mencionado. El segundo volumen de cuentos de Ocampo, dado su sintaxis, léxico y tramas cerradas, se ajusta mejor al modelo narrativo borgeano y evidencia lo atenta que está Silvina a las demandas de *Sur* (Enríquez, 2018, p. 68).
- [2] En «La carnalidad de los sentimientos», Noemí Ulla explica cómo la idea de una literatura de compromiso, tan presente en los años en que Silvina publica, hizo que su obra no recibiera la suficiente atención por parte de la crítica académica (2009, p. 199).



Disponible en:

<http://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2604971016/2604971016.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Luciana Belloni Fernández

**DISENSIONES ENTRE SILVINA OCAMPO Y EL GRUPO SUR:
EXTRAVÍOS DE UNA GRAMÁTICA «CON TORTÍCOLIS»**

Dissensions Between Silvina Ocampo And Sur Group:
Deviations Of A Grammar “With Torticollis”

Gamma

vol. 35, núm. 72, 2024

Universidad del Salvador, Argentina

revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153

ISSN-E: 1850-0161