

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

Lucas Gagliardi
Universidad Nacional de La Plata
Centro de Teoría y Crítica Literaria
Área de Crítica Genética y
Archivos de Escritores(CriGAE)

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. Nosotros, en cambio, proponemos leer su obra desde una mirada integradora, 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 en su poética figuran la inestabilidad narrativa, el extrañamiento y el trastrocamiento de los roles de género. Estos y otros rasgos generan la sensación de «desborde» en la poética ocampiana. Nos interesa recoger estas ideas y ponerlas en diálogo con 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 narrativa de Ocampo muestra algunas operaciones discursivas específicas que Isol retoma, consciente o inconscientemente, para sus relatos; esto permite relacionar las narrativas ambas autoras, ver cómo se afectan y releen una a la luz de la otra. 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

¹ De la producción «infantil» de Ocampo (nótese cómo relativizamos el término) se incluyeron en estos volúmenes aquellos cuentos que, reescritura mediante, forman a la vez parte del *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 suponen diferenciaciones entre la escritura destinada a niños y la destinada a adultos. Nos referiremos a ellos más adelante.

temas y técnicas similares, así como del logro de efectos de lectura compartidos dentro de un campo cultural.

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

Escribir la voz de un niño

A pesar de construir una figura pública renuente a los reportajes, Silvina Ocampo ha sido conocida a través de este género periodístico en varias ocasiones. Las entrevistas y los testimonios de colegas y allegados la describen como una persona que poseía la mirada típica de un niño, de un sujeto que se aproxima a las cosas con la predisposición a la sorpresa³. Esta mirada aproxima su escritura a un modo que podríamos denominar «escribir como niño»; este matiz en su voz como narradora atraviesa toda su producción y se pone en contacto con el uso de la parodia, la sátira y el horror.

Desde que Sylvia Molloy escribiera en *Sur* (1969) acerca de la exageración y la sugerencia presente en los cuentos de Ocampo, la crítica no ha cesado de encontrar ejemplos de exceso y polisemia (ambas, figuras que desbordan la palabra y la llevan más allá de una mera función referencial o denotativa); así, diversos críticos han estipulando que el texto ocampiano resulta «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 para leer los cuentos de Ocampo: estos textos, en cuanto a sus representaciones de los personajes infantiles, no remiten con complacencia a los estereotipos de niño inocente y libre de todo sufrimiento, ni al tipo de narraciones en el cual la virtud es recompensada. Por el contrario, la violencia, el humor negro y la crueldad son una manifestación típica en su cuentística y aparecen tanto en *La furia* –acaso su antología más reconocida– como en *La naranja maravillosa*, escrito explícitamente pensando en un destinatario infantil.

Nos interesa destacar estos aspectos de Ocampo y su obra para ver cómo su propuesta escritural se inserta sobre el trasfondo de la denominada literatura infantil y qué es aquello que reaparece en la obra de Isol con fuertes similitudes para con la propuesta de Ocampo. Según Marc Soriano, durante mucho tiempo la literatura infantil estuvo 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 hijos. Esta situación, que en parte se consolidó durante la Era Victoriana⁴, comenzó a ser cuestionada en libros donde se suprimían las figuras

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

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 de esta línea de pensamiento

paternas y se apostaba a la incorrección política, como fuera el caso de *Pippi Calzas largas* (1945), de Astrid Lindgren (Viola, 2009) o con el Roald Dahl de *Matilda* y otros de sus relatos⁵. En nuestro país, la obra de Ocampo puede ser vista dentro de un sector de la literatura que ponía en discusión las representaciones más complacientes sobre los niños; en cuanto a Isol, como veremos, podemos situarla también dentro de esta línea.

En cuando a la escritura ocampiana y sus inflexiones particulares, destacamos que, además de escribir tres libros específicamente destinados a niños durante la década de 1970, la autora creó nuevos relatos nuevos y reescribió algunos preexistentes para el volumen *La naranja maravillosa* (1977). Este gesto, desde una perspectiva geneticista (Lois, 2001; Goldchuk, 2012), resulta muy significativo: la autora altera cuentos preexistentes, escritos para adultos, y los incluye en esta antología. A pesar de que la reescritura ha disminuido ocasionalmente la presencia de hechos morbosos y escabrosos (Codaro, 2012), la autora, no obstante, ha juzgado que la temática de estos cuentos puede resultar de interés para los niños y les ha permitido convivir con otros relatos dentro de un mismo volumen. Ocampo misma traza continuidades entre su obra adulta y la infantil con este gesto⁶.

Por otra parte, analizaremos los libros que Isol ha publicado como autora e ilustradora, los llamados libros-álbum⁷. Nuevamente desde la genética textual, prestamos atención a un testimonio de escritura de la autora (específicamente, una entrevista que funciona como epitexto), el cual nos permite percibir afinidades entre la voz que ha construido Isol como autora y la 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).

En Isol, el trastocamiento de las concepciones de infancia esperables (Chennales, 2011: 31; Krause, 2011: 45) va de la mano con un cruce de preocupaciones

fue la crítica Sarah Trimmer. Por su parte, esa vertiente literaria moralizante 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 mirada 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 Ocampo reescribe un cuento ya publicado para adultos lo reescribe para adaptarlo a una lógica diferente a la del adulto, no solo para «rebajarle» el tono y volverlo menos inquietante (2000: 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.

que, desde una mirada clásica de la infancia, parecerían proceder de distintos órdenes. Así, se ha dicho que libros como *Petit el monstruo*, en el cual su protagonista se pregunta sobre su personalidad ambivalente, muestran un «problema filosófico que, suponemos, preocupa más a un adulto que a un pequeño» (Krause: 46); no obstante, creemos que su planteo escritural logra ofrecer una imagen más compleja de infancia y, para ello, despliega una serie de operaciones discursivas que desbordan lo esperable.

El desborde y su construcción

1. *Usos desbordados del lenguaje*

En primer lugar, revisaremos marcas lingüísticas con fuerte presencia en ambas autoras: la performatividad del lenguaje, el uso de los lugares comunes y las ambigüedades. En cuanto a la performatividad –de la que tanto ha hablado la pragmática al establecer que es posible «hacer cosas con palabras»–, se manifiesta en 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 y situaciones nuevas al destrabar el sentido más convencional –o directamente petrificado– de algunas expresiones. Además, la crítica ocampiana ha señalado en repetidas oportunidades la presencia del clisé verbal (Mancini, 2003: 47 y 49; Tomassini, 1995: 61)⁸ y de su operatividad en la obra de la autora; lo mismo se ha dicho sobre ciertos usos ambiguos de los verbos y algunas expresiones que juegan al borde de la literalidad.

Abundan los ejemplos de cuentos ocampianos donde esto ocurre, pero especialmente me interesan aquellos donde los niños son los narradores o los protagonistas. Así, en «El vestido de terciopelo», la niña-narradora nos dice que la dueña del vestido se «retorció» mientras se lo probaba y que el dragón bordado en lentejuelas «también» lo hizo; en este cuento, resulta complejo establecer si estamos ante un caso de animismo o frente a uno de asfixia por el día sofocante y el vestido apretado. En «La boda», Gabriela, otra niña, anuncia que guardará en secreto un pacto homicida diciendo «Seré una tumba»; este lugar común anticipa la muerte otro personaje en el altar y luego se vuelve literal. El niño-narrador de «La casa de los relojes» cuenta que los adultos de este relato le van a «planchar» la joroba a uno de los personajes y, dada la posterior desaparición del mismo, parece que lo han hecho literalmente y han producido la muerte del hombre en cuestión⁹.

⁸ Dice Mancini al respecto que en Ocampo se da un «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, 2003: 47).

⁹ Otros cuentos como «Mimoso» acumulan hasta tres emisiones cristalizadas que, al final, producen la muerte de uno de los personajes. Dentro de la producción específicamente infantil, «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).

En el caso de Isol, la lengua también se desanuda cuando se ponen en juego los diversos sentidos de una frase y se lo confronta con el sentido cristalizado. En esta operación, la imagen colabora para conformar el 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 un reguero de cráneos y, por si fuera poco, la omnisciente voz narrativa introduce 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* absurdo: Griselda comienza a coleccionar las cabezas-trofeos que demuestran su cautivante belleza y también 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, al igual que tantos personajes de Ocampo que repiten su estereotipo de género o sector social hasta subvertirlo. A su vez, además de jugar con la des-petrificación 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 podemos ver un juego de sentidos que va en paralelo a este contraste: las serigrafías de castillos remiten a un realismo fotográfico o «literal» que contrasta con el trazo volátil y caricaturesco para 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. Así, en otro libro de Isol, *El globo* (2010), se muestra la transmutación de una madre gritona en un globo rojo que acompaña a la niña protagonista, Camila. Mientras que en muchos relatos donde una transformación dispara el conflicto la misma es revertida hacia el final, Isol elige un final distinto: uno irónico, de supuesto conformismo por parte de Camila, quien se queda contenta con el hecho de que madre nunca regresa a su estado normal. El cuento cierra con un falso conformismo: «A veces no se puede tener todo en la vida», se dice Camila. De este modo, la autora nos aparta de las expectativas que este tipo de conflictos suele generarnos. En forma similar, las sucesivas transformaciones de los niños que protagonizan los cuentos ocampianos «La naranja maravillosa» y «Ulises» (1977), tampoco resultan fáciles de predecir o explicar: juegan con la discontinuidad y la asimetría de estados. En el cuento «Isis» (de la antología ocampiana *Las invitadas*), la transformación de la protagonista, Elisa, en un animal no identificado, ocurre al final, y el narrador se muestra asustado de presenciar ese hecho y poder explicarlo; en «Tales eran sus rostros» tampoco se da una explicación al milagro que hace brotar alas de los niños cuando estalla el avión que los transportaba¹⁰. Las leyes que explican tales cambios permaneces inciertas en Ocampo y directamente ocultas en *El globo*, de Isol, pues más allá del deseo de Camila, no se explica qué fuerza

¹⁰ Sobre este relato, cabe destacar la presencia de otro lugar común «reactivado»: las personas decían sobre los niños de este cuento que parecían unos «angelitos», lo cual parece volverse realidad durante el accidente aéreo.

prodigiosa intervino para transformar a su madre. Judith Podlubne ha dicho sobre Ocampo que no hay indicios de un regreso a la realidad tranquilizadora (Podlubne, 1996:729). Parece que en este relato de Isol, tampoco¹¹.

Revisemos aquellos casos de metamorfosis que dependen de los usos imprecisos del lenguaje en ambas autoras: ya hemos mencionado el caso de «El vestido de terciopelo», donde el dragón de lentejuelas bordado en el vestido parecería cobrar vida. Isol, de modo similar, empuja su lenguaje y su dibujo a un juego desbordante y ambiguo como el de Ocampo. En *Vida de perros* (1997), de Isol, el niño protagonista tiene un conflicto de identidad: no sabe si él mismo es un perro o un niño; los comportamientos de ambos personajes se asemejan. «¿De qué depende ser un perro? ¿De actuar cómo uno o de una condición biológica?» parece preguntarse ese texto y cuestionar ciertas cosmovisiones adultas. Por otro lado, 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», 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*

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 sufrirla (Suárez-Hernán, 2013: 373)¹². 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*, por otro lado, 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 muestra una reescritura que intente disimular la crueldad de trato entre las trillizas Barilari y el niño que tienen a su cargo: Ulises 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 ahijado) 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

¹¹ 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 la lógica que guía los avances o retrocesos en las transformaciones que sufre la protagonista, Sophie.

¹² «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)

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 posible amenaza de ese 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 festejo ante el sufrimiento de Cornelia Catalpina, estrangulada por su estrafalario vestido; allí están también cuentos como «El siniestro del Ecuador», donde solo los niños parecen percibir la anomalía de 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 del deseo de una hija que quiere silencio, respectivamente. Por otra parte, la reina Griselda se divierte provocando las decapitaciones. Y eso no es todo: en otro gesto revulsivo, 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 interpretativo: ¿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 uno de estos objetos 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 informalismo¹³ y otros libros que recurren más a 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.

3. Organización y enunciación

Otro aspecto que puede vincular las poéticas de Ocampo e Isol es la inestabilidad en la organización de sus textos. En la primera, sobre todo en los relatos de *Viaje olvidado*, no hay una distinción clara entre viñeta, anécdota y cuento: son relatos con formas irregulares. En el caso de Isol, por otra parte, su

¹³ 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).

trabajo como autora integral le permite jugar de forma sorpresiva con el formato libresco y explotar las posibilidades narrativo-estéticas del libro como objeto.

De esta última, 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, en cambio, contraponer dos narradores protagonistas que cuentan lo que ven. Las imágenes de las dos secuencias narrativas 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 desplegable permite la reversibilidad del relato y conocer la contrapartida del mismo: 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 un «texto reversible y moderno».

En Ocampo, sorprenden aquellos cuentos «disfrazados» de otros géneros: la carta, la conversación, la anécdota; la autora juega con los límites organizativos y enunciativos de los formatos genéricos muchas veces. Por otra parte, 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 sistemática que otros poemarios como *Enumeración de la patria* y *Lo amargo por dulce*, en una marcada apuesta por la irregularidad. En este sentido, 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 los relatos ocampianos: 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. Los relatos de esta escritora, tampoco.

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, el momento en que 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 cuanto a Isol, también podemos observar una enunciación «desvanecida» o confusa en varias de sus obras.

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 ya mencionado libro *El globo*, el desvanecimiento se produce en el plano verbal. El texto cita entre comillas los pensamientos de Camila; no obstante, algunas frases aparentemente pertenecientes al 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 denominarían «contaminación de voces», dado que se derrumban 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.
- Chennales, Melisa. (2011) "Isol: poéticas del desborde". En Sardi V. y Blake C. (Comps.), *Literatura argentina e infancia: un caleidoscopio de poéticas*. La Plata: Al margen: 31-39
- 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. (2012), *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.
- Krause, Flavia. (2011), "El niño en los libros álbum de Isol". En Sardi V. y Blake C. (Comps.). *Literatura argentina e infancia: un caleidoscopio de poéticas*. La Plata: Al margen: 40-49.
- 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.