



CINCO FÓRMULAS DE METAMORFOSIS EN LA NARRATIVA DE SILVINA OCAMPO

Ishak Farag Fahim
(Universidad de Minia)

Resumen. El presente trabajo pretende estudiar el fenómeno metamórfico con sus detalles en la narrativa de Silvina Ocampo, donde acudimos a todo tipo de metamorfosis: personas que se transforman en plantas («Sábanas de tierra»); otras que se transforman en animales («El rival»); otras en máquinas («El automóvil») e incluso en otras personas («Amada en el amado»). Por otro lado, en la narrativa ocampina los objetos inanimados cobran vida y hasta protagonismo convirtiéndose en seres vivos dotados de poderes mágicos, como en «El sombrero metamórfico» y «Los objetos». Estos serían los cinco ejes principales de esta investigación que en su etapa final presta especial atención al sueño, el cual desempeña un papel más que notable a lo largo del proceso de transformación, y que constituye un factor imprescindible para llevar a cabo el proceso metamórfico.

Abstract. This paper aims to study the details of metamorphic phenomenon in the narrative of Silvina Ocampo where we can see all kinds of metamorphosis: people who become plants («Soil sheets»); that transform into other animals («The rival»); other become machines («The motorcar»); and even in others («Beloved in the beloved»). Inanimate objects, in turn, come to life and prominence to become living beings with magical powers («The metamorphic hat» and «The objects»). These would be the five main points of this work which in its final stage pays special attention to «sleep» which plays a vital role during the transformation process, and that comes as an essential factor to perform the metamorphic process.

Palabras clave. Metamorfosis, Sueño, Naturaleza, Objetos, Humanos

Keywords. Metamorphosis, Sleep, Nature, Objects, Humans

En el mosaico temático de la narrativa ocampina la metamorfosis ocupa un lugar destacado junto con el sueño. Adolfo Bioy Casares, en la *Antología de la literatura fantástica*, lo considera uno de los principales procedimientos en los que se apoyan los cuentos fantásticos, además del viaje por el tiempo, la aparición de los fantasmas y vampiros, el tema de la inmortalidad y los personajes soñados. Este último procedimiento lo recoge también Jorge Luis Borges, quien mencionaba con bastante frecuencia la historia del padre taoísta Chuang Tzu: «Éste, hará unos veinticuatro siglos, soñó que era una mariposa, y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre» (Borges J. L. 1997: 146). A continuación se analizan cinco fórmulas posibles de la metamorfosis en algunos cuentos de la mujer de Bioy Casares y amiga de Borges, y al final del análisis se presta especial atención al tema del sueño y a su relación con el proceso de la transformación.

1. Primera fórmula: «Sábanas de tierra» y la hibridez humano-vegetal

La palabra «sábanas» en el título se refiere al acto de dormir, momento ideal para la transformación. En la literatura fantástica, en general, existen innumerables casos de metamorfosis durante el sueño. A nivel más específico, se refiere al fenómeno metamórfico durante el sueño en el presente relato donde el jardinero desde el día de su transformación en un árbol «vivió de acuerdo a las leyes de Pitágoras» (Ocampo S. 1999b: 118). En las últimas dos líneas del cuento se lee que «El viento y la lluvia se ocuparon de borrar las huellas de su cuerpo en la cama de tierra» (Ocampo S. 1999b: 118), lo cual remite de nuevo al título, como en un circuito donde la última frase remite al comienzo, y el título, a su vez, hace alusión al desenlace del cuento. Por otro lado, el protagonista está tan compenetrado con el mundo vegetal que «sus brazos, incluso en los momentos de descanso, mantenía una curva inmovible, cargada de regaderos, guadañas, azadas y rastrillos invisibles» (Ocampo S. 1999b: 116-117). Un hombre metamorfoseado en árbol con los cinco sentidos totalmente implicados en el proceso: olfato, gusto, tacto, vista y oído vienen identificados con cada una de las etapas que marcan la transformación del personaje.

Por haber plantado tantos árboles a lo largo de su vida, el jardinero «tenía un abundante olor a hoja seca y a tierra húmeda» (Ocampo S. 1999b: 117), noción que se repite otra vez con más detalles: «Tenía olor a hoja seca y a tierra sudada, sobre todo cuando se secaba la transpiración con un gran pañuelo» (Ocampo S. 1999b: 118). Las dos alusiones al olfato ponen en marcha un proceso de transformación sistemática con los cinco sentidos. El tacto se percibe mediante las manos del jardinero, tan vinculadas a la tierra que el cultivador empieza a tener problemas al arrancar los yuyos. Con el transcurso del tiempo «evitaba, en lo

posible, sumergirlas muy adentro en la tierra y usaba un cuchillito alargado y fino para arrancar los yuyos» (Ocampo S. 1999b: 117). Un día no pudo evitar la tentación y metió tan hondo la mano que esta no quiso salir de la tierra. En ese momento llega su empleadora y, mientras conversaba con ella sobre algunas plantas de adorno, el jardinero sintió que su mano crecía dentro de la tierra. A la hora de comer, su mujer le llevó «sopa, ensalada y pan, pero se había olvidado del vino» (Ocampo S. 1999b: 118). Alimentos de contenido claramente vegetal con que sería fácil identificar el tercero de los sentidos, el gusto. El jardinero empezó a tener sed mezclada con olor a resina. Entonces «sintió su mano abrirse dentro de la tierra bebiendo agua. Subía el agua lentamente por su brazo hasta el corazón» (Ocampo S. 1999b: 118). El oído, a su vez, forma parte del proceso, resaltando el avance de la transformación del personaje principal, quien quiso llamar a su mujer para que le llevara el vino, pero «su voz tembló en el viento como una hoja finísima de seda» (Ocampo S. 1999b: 118). Otra huella acústica se captaría en la descripción fascinante donde el jardinero se aferra a sus recuerdos del bosque: «El bosque se quejaba entre sonoridades líquidas de serrucho. Ese brusco desalojo de pájaros y de bichos habitantes de las ramas dio un desvelo total de la noche» (Ocampo S. 1999b: 118).

En cuanto a la vista y lo visual, las cabelleras y los brazos verdes junto con la descripción repleta de colores en varias etapas de la narración ofrecen una imagen visual inconfundible del personaje convertido en un árbol con todos los sentidos: «se sintió crecer con muchas cabelleras y brazos verdes» (Ocampo S. 1999b: 118).

Según Juan Ramón Vélez García, el que un hombre esté enterrado entre infinitas sábanas de tierra remite al libro de *Génesis* y evoca la frase bíblica «pulvis es et in pulverem reverteris» (Vélez García J. R. 2006: s.p.). En la misma línea, se nota que el personaje metamorfoseado es un jardinero, lo que añade más detalles sobre el caso, haciéndolo coincidir una vez más con el versículo: «Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado: pues polvo eres, y al polvo volverás». En primer lugar, el ser humano ha sido tomado de la tierra, por lo tanto transformarse en tierra no sería algo sobrenatural, sino la vuelta a las raíces abriendo camino al círculo de la vida. De ahí, la reacción del jardinero y su mujer frente al proceso metamórfico ha sido marcada por una asombrosa tranquilidad. Es una reacción tragada de humillación y resignación excesiva que, a la luz de la idea expuesta aquí, no sorprende tanto. Además, los personajes no tienen nombres propios, lo que refleja una tendencia a generalizar el concepto y la cosmovisión que el cuento pretende comunicar. Conviene mencionar, además, que todos los acontecimientos del cuento ocurren al aire libre; a cielo abierto, a diferencia de otros relatos, para enfatizar cada vez más el estado de hibridez y la fluidez permanente entre el reino humano y el reino vegetal.

2. Segunda fórmula: «El rival» y la identificación de lo humano con los felinos

En este cuento un hombre se convierte en un jaguar. Desde el comienzo, los rasgos de este personaje anticipan la transformación anunciada en el final del relato. De nuevo, desenlace y comienzo forman un circuito cerrado confirmando una constante del texto ocampino que avisa en el desenlace: «lo primero que vi fueron sus ojos, las pupilas cuadradas» (Ocampo S. 1999b: 116), frase que remite a la descripción inicial: «tenía los ojos, más bien dicho las pupilas, cuadradas, la boca triangular» (Ocampo S. 1999b: 114). Este cuadro esperpéntico concede el primer hilo de un estado de hibridez, esta vez entre el ser humano y el reino animal.

El tigre es un felino poseedor de una carga considerable de simbolismo. Esteban Ierardo presenta una de las posibles etimologías de la palabra «tigre», que deriva de «thigra», palabra persa que quiere decir agudo o punzante (Ierardo E. 2010: 1). Borges lo bautiza como símbolo del tiempo que devora al hombre¹. Marily Martínez de Richter –en un estudio del triángulo tigresco en la narrativa de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo– aborda el tema y comenta:

El símbolo del tigre estaba tan presente en la escritura borgeana que sería ingenuo suponer que sus contemporáneos, y mucho menos sus entrañables amigos y compañeros en la aventura literaria, podían escribir un relato con tigre sin que por su imaginación no merodeara con obstinada persistencia el otro, el omnipresente felino del maestro (Martínez de Richter M. 1999: 63).

Borges concluye su famoso ensayo «Nueva refutación del tiempo» con el conmemorable párrafo donde el tigre ocupa un lugar destacable: «El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego» (Borges J. L. 1997: 148-149). A lo largo de la historia de la humanidad, el hombre intenta vencer al tiempo y es vencido por él. Esta rivalidad está tan presente que la escritora ha optado por «El rival» como título que marca el asunto desde el comienzo, en referencia a un rival tan feo y tan fuerte, simultáneamente, llamado «el tiempo».

La rivalidad sexual, además, es abordada en el texto donde el narrador presume ser superior en cuanto al vigor sexual; más fuerte que su rival metamorfoseado en la figura del tigre: «Pude revelar mi superioridad en la cama» (Ocampo S. 1999b: 115). Esta superioridad resultaría discutible si tuviéramos en cuenta que el narrador compite con un rival cuya figura ha sido siempre el símbolo del vigor sexual. Según Esteban Ierardo:

¹ El refrán árabe dice literalmente: «El tiempo es una espada, si no lo cortas, te cortará».

En Oriente se cree que diversas partes del tigre poseen cualidades terapéuticas y afrodisíacas. En China se enlaza con lo «yang», lo masculino y fuerte por su vitalidad y energía. Por respeto se evitaba pronunciar su nombre que lo señalaba como «rey de las montañas». Hasta los demonios le temían, por lo que en los sepulcros, para evitar furtivos asaltos demoníacos sobre los difuntos, se colocaban estatuas de piedra. En la China meridional, abundaban las representaciones de «hombres-tigres» (Ierardo E. 2010: 1).

El narrador, por sentirse inferior, anda buscando pretextos para mostrar su superioridad física, económica y –cómo no– sexual. Este personaje se ve obligado a darse la cara en una competición desequilibrada desde el principio. La chica estaba enamorada del rival, y el narrador se veía como un intruso en una relación bilateral en la que no cabe un tercero. Después de haber deformado a su rival con una descripción esperpéntica, el narrador argumenta: «Yo era buen mozo [...] Ningún problema psicológico empañó hasta hoy mi satisfacción física; ningún complejo de inferioridad ni superioridad mi alegría psíquica; soy el dueño de mis actos y de mi voluntad» (Ocampo S. 1999b: 116).

Por tanto hablar de complejos, ya queda claro que este personaje sí sufre y se siente inferior, lo que le lleva a ofrecer comparaciones de todo tipo: «Yo tenía un automóvil, era uno de mis encantos, ellos no tenían» (Ocampo S. 1999b: 115). A pesar de todos los pretextos de superioridad, la chica había elegido al rival como favorito, un rival que «recibía las más atrevidas alabanzas» (Ocampo S. 1999b: 115). Al final confiesa que ha sido derrotado: «De nada sirve la hermosura. Nuestra vida es pandemónium si no atrae al ser amado» (Ocampo S. 1999b: 115).

Se puede divisar un cuadro cubista que proporciona una previsión del milagro metamórfico realizado al final del texto: «Tenía los ojos, más bien dicho las pupilas, cuadradas, la boca triangular» (Ocampo S. 1999b: 114). También la boca en forma de hocico: «una mandíbula más pronunciada que la otra». Y, por último, «Un cuello muy largo sostenía con dificultad la cabeza» (Ocampo S. 1999b: 114). Todos estos atributos anuncian que el proceso de transformación se ha realizado por completo. El cuadro cubista sirve, primero, para identificar al rival y distinguir las distintas fases de un proceso metamórfico complicado. En segundo lugar, han sido los ojos, «las pupilas cuadradas» específicamente, los que concedieron al narrador la pista para reconocer a su rival transformado en tigre. Al mismo tiempo, existen otros factores acústicos y olfativos que anticiparon el mencionado proceso, pero ha sido la vista el factor decisivo para revelar el asunto con claridad. Sobre el olfato se lee: «Muy lejos, en la noche me pareció que se aproximaba un olor a fiera. El olor suele tener pasos, dar más miedo que una imagen» (Ocampo S. 1999b: 116). El oído, a su vez, había empezado a anunciar las primeras precipitaciones del proceso de transformación: «Oí, o creí oír, el rugido

de una bestia, que la muchacha no oyó» (Ocampo S. 1999b: 116). En resumen, los tres sentidos: oído, olfato y vista han guiado –tanto a los lectores como al narrador– para descifrar los logaritmos de la descripción, y el proceso metamórfico del rival.

Los cuatro reinos –el humano, la fauna, la botánica y mundo marino– están también presentes. El rival en el desenlace no es simplemente un tigre, ya que recoge rasgos distintos que permiten hablar de un ser compuesto. Tenía un ojo azul (que se refiere al mundo marino y a los seres vivos que pertenecen a este medioambiente acuático). Otro ojo verde remite al mundo vegetal y a la botánica. Los otros dos componentes se divisan fácilmente, ya que se habla de un hombre convertido en un tigre, en referencia al reino humano y al animal.

Sobre el tema de tener un ojo azul y otro verde, Marily Martínez de Richter ha ofrecido una interpretación satisfactoria basada en vincular el cuento que da título al libro entero, «Y así sucesivamente»:

En «El rival», en cambio, la autora elige el verde y el azul, alusión a la naturaleza «centáurea» –mitad hombre, mitad animal– del rival para el lector (atentísimo) que inmediatamente recuerda los inolvidables ojos de la sirenita en el cuento «Y así sucesivamente» que da título al libro [...] Evidentemente son los colores del mar y, por lo tanto, muy adecuados para los ojos de una sirena, pero la metonimia enfatiza, sobre todo la naturaleza híbrida del personaje y la fascinación erótica que emana de esa (¿monstruosa?) combinación de animal y mujer: el amor crecía, y el fulgor azul y verde de los ojos se había apoderado de él. La chica de «El rival» también sucumbe al fulgor azul y verde de las pupilas cuadradas del monstruoso personaje (Martínez de Richter M. 1999: 80).

La investigadora ha ido un poco lejos al hablar de la fascinación erótica que emana de los dos colores, lo que remite de nuevo al tema de la rivalidad sexual. Al mismo tiempo, los dos colores aluden, desde nuestro punto de vista, a la naturaleza centáurea (mitad hombre, mitad animal) que refuerza una vez más la línea general del proceso metamórfico que venimos analizando.

3. Tercera fórmula: La identificación de lo humano con lo inanimado en «El automóvil»

En este cuento, el objeto inanimado empieza a ejercer un papel innovador dando cabida a una violación sistemática de las normas de la lógica. Desde la primera frase, «Braman los automóviles...» (Ocampo S. 1999b: 110) el verbo «bramar», usado normalmente para los animales, describe aquí una acción correspondiente a un objeto inanimado.

Los dos personajes principales son dos tipos totalmente contrarios: una

mujer activa, tan coqueta que salta los límites de lo razonable y llega a participar en carreras de automóviles de primera categoría. Este afán por los automóviles hizo que los periodistas en la provincia de Buenos Aires la llamaran «reina del volante». Por otro lado, un marido de carácter pasivo, sometido y totalmente loco de amor por su esposa. La pasión desmesurada es un punto clave que comparten los dos: Mirta por los automóviles, y el marido por su mujer. El contraste y la paradoja son cada vez más acentuados, ya que la pasión de la protagonista es más propia de hombres que de mujeres. En el lado opuesto, el marido es un hombre demasiado romántico, amante de pintura, jardines y paisajes, aficiones más afines a un temperamento femenino. Comenta el marido, en el cuento: «La mujer de un cuadro de Ingres me hubiera satisfecho más que esos autos que extasiaban a Mirta» (Ocampo S. 1999b: 103). Este intercambio de aficiones marca desde el principio otro de los papeles clave. En general, existen dos gustos totalmente contradictorios que conducen a un choque frontal en el que el sistema jerárquico se ve alterado considerablemente, y que deja sus huellas en el desenlace patético del cuento. Primero, la protagonista se vuelve loca por tanta pasión a los automóviles, transformándose, al final, en una máquina. La locura, en segundo lugar, afecta al marido, a causa de su amor y su pasión incontenibles hacia Mirta. La pasión exagerada en ambos casos, tanto hacia un ser humano como hacia un objeto inanimado, les ha llevado a la destrucción. Así lo denuncia el marido en su carta final: «Amar en exceso destruye lo que amamos: a vos te destruyó el automóvil. Vos me destruiste (no digo con ironía)» (Ocampo S. 1999b: 104).

Una segunda lectura del texto hablaría de un choque entre dos mundos totalmente opuestos: el material, representado por Mirta y su afición por los automóviles, y otro mundo más humanizado que atrae al marido con su pasión por el arte, la belleza y el paisaje. Mientras la protagonista quería llegar pronto a París para apuntarse en una carrera de automóviles, el marido insistía en no ir directamente a París para poder disfrutar del viaje, conociendo las otras ciudades de Francia, la arquitectura, la pintura y las otras maravillas de este país. De nuevo, dos gustos totalmente opuestos que reflejan el enfrentamiento entre dos mundos exclusivos.

La protagonista vivía descontenta con su suerte hasta que recibieron el automóvil regalado por el suegro. A partir de entonces «empezó a gozar realmente de la vida» (Ocampo S. 1999b: 101). Fue el automóvil el objeto que marcó el cambio radical en su vida llevándola del disgusto a la felicidad, incluso «había embellecido notablemente» (Ocampo S. 1999b: 101). Mirta solía decir que «en un automóvil uno lleva todo lo que uno quiere y tiene, incluido el mismo corazón» (Ocampo S. 1999b: 101). Lo de tener el corazón en un automóvil ha dejado ver, desde muy temprano, el fenómeno metamórfico que marca el desenlace. El título «El automóvil» se refiere a «lo que se mueve por sí mismo» (Salzmann E. 1996: 449). La miseria de ambos personajes se debe al deseo y la pasión desmesurados que encarrilaron las consecuencias lamentables para ambos.

Ha sido el corazón del marido el que le llevó a la locura por amor a Mirta quien, a su vez, por tener el corazón en el automóvil, se ha identificado con este objeto.

Mirta, a su vez, representa los distintos reinos de seres vivos, lo que la arrastra a otro estado de hibridez, como en «El rival». El factor vegetal lo aporta el nombre «Mirta», una derivación de la planta de mirto. La frase inaugural del relato: «Braman los automóviles: se están volviendo humanos, por no decir bestiales» (Ocampo S. 1999b: 100) combina los tres términos principales que forman el cuerpo del fenómeno metamórfico en este cuento: automóviles, humanos y bestias. Existe, además, un adelantamiento del acto principal, «la metamorfosis» que adquiere un matiz de reciprocidad, porque la frase sugiere que los automóviles se convierten en seres vivos.

Es de especial interés observar que, como en «Sábanas de tierra» y «El rival», la hora de dormir es el tiempo adecuado para realizar el milagroso suceso de la transformación: «El corazón de Mirta latía con ese rumor salvaje que se oye en las carreras de automóviles, de noche. No podía dormirme; tenía que mirarla para asegurarme de que no era un automóvil, ni un violín, ni un cambio de velocidades...» (Ocampo S. 1999b: 103). Más adelante, vuelve a subrayar: «por la noche sentí latir su corazón de automóvil a mi lado y sus ojos debajo de los párpados, cerrados, que se movían como si vieran algo, algo movedizo, huidizo» (Ocampo S. 1999b: 103).

4. Cuarta fórmula: El lado humano de los objetos inanimados en «El sombrero metamórfico» y «Los objetos»

a. «El sombrero metamórfico»

El fenómeno empieza a adquirir un matiz distinto donde el encargado de llevar a cabo el proceso metamórfico es un sombrero mágico. Es la historia de un objeto dotado de poderes sobrenaturales que transforma a las mujeres en hombres y viceversa, una ficción basada en la magia popular de Inglaterra a finales del siglo XIX. La escritora añade un tono realista al ubicar el lugar y la fecha de la historia: «Existió en el sur de Inglaterra, en 1890» (Ocampo S. 1999b: 110). Una mezcla mágica de elementos ficticios y realistas que sorprende al lector, quien se entera de que en el ala del sombrero había una plumita engarzada en un anillo de nácar, como un adorno. El estilo y el adorno del sombrero, según afirma Elisa Boland, corresponden perfectamente a la moda de los sombreros en esa década del siglo XIX: «De hecho, en la década de 1880 a 1890, los sombreros decorados con plumas eran tan populares en Europa y en los Estados Unidos que se tuvo que promulgar una ley para proteger a determinadas especies de pájaros» (Boland E. 2000: 1).

A lo largo del cuento se perfilan los rasgos humanos del sombrero, que va ganando terreno hasta apoderarse del protagonismo del relato: «Algo humano

tenía en el lado derecho del ala» (Ocampo S. 1999b: 110). Además, comenta alguno en el cuento: «Los objetos son como las personas, malas o buenas. Este es malo» (Ocampo S. 1999b: 111). En el desenlace se utiliza el verbo «matar» para describir el acto de deshacerse del sombrero que, a su vez, no se rindió fácilmente: «Pero dicen que se agitó cuando le arrancaron el ala y que dio un imperceptible grito» (Ocampo S. 1999b: 111).

El sombrero ha sido siempre el símbolo del pensamiento y las ideas que uno tiene. En *El Golem* de Gustav Meyrink, el personaje principal vive las experiencias de otro personaje por ponerse su sombrero. Se puede hablar de este objeto como una herramienta para conseguir metamorfosearse, transformarse e incluso identificarse con otras personas. En un valioso estudio sobre las creencias populares, Pancracio Celdrán enumera las características mágicas y cualidades terapéuticas del sombrero subrayando el origen de estas tradiciones:

La costumbre galante de quitarse el sombrero para saludar se originó en la Antigüedad: los asirios exigían a los cautivos despejarse de cuanto llevaban para mostrar sumisión [...]. Entre las tradiciones centroeuropeas se tiene la convicción de que tocarse con sombrero ajeno es exponerse a aceptar las ideas de su dueño, y cambiar de sombrero es tanto como renovar, quien lo hace, sus propias ideas [...]. En el Japón, cuando alguien enferma de dolencia de la piel, se toca con un sombrero de ala ancha y se tira al agua manteniendo la cabeza debajo de ella hasta que el sombrero sale a flote: se espera que con el sombrero huya el mal y sane. Aún hoy, ponerse una chica el sombrero de un hombre equivale a invitarle a que le dé un beso (Celdrán P. 2000: 386-387).

Silvina Ocampo, a su vez, afirma en el comienzo de «El sombrero metamórfico» la tradición de usarlo para saludar, halagar y molestar. El texto destaca las cualidades sobrenaturales del objeto: «probarse aquel sombrero bastaba para que un hombre se volviera mujer, y una mujer un hombre» (Ocampo S. 1999b: 111). Al mismo tiempo, el sombrero está dotado de poderes terapéuticos: «Se dijo que bastaba probarse una vez el sombrero para lograr la cura de una sinusitis, de una agonía o de un glaucoma. También se dijo que curaba los males de amor» (Ocampo S. 1999b: 111).

b. «Los objetos»

En este relato se repite el modelo de objetos inanimados que se convierten en seres vivos dotados de poderes mágicos. El texto presenta a un narrador en tercera persona que adopta el punto de vista de una mujer llamada Camila Ersky;

pero que a veces se muestra intrusivo, intercala comentarios en el relato y se dirige a los lectores: «Si no fuera tan patética, esta historia resultaría tediosa. Si no les parece patética, lectores, por lo menos es breve, y contarla me servirá de ejercicio» (Ocampo S. 1999a: 138). Camila no concede demasiada importancia a los objetos y los considera reemplazables. El narrador expresa su opinión sobre la indiferencia de Camila hacia las cosas que va perdiendo: «Sospecho que su conformidad no era un signo de indiferencia y que presentía con cierto malestar que los objetos la despojarían un día de algo muy precioso de su juventud» (Ocampo S. 1999a: 137). Los objetos que desaparecían volvían a ella de diversas maneras, y Camila no se sorprende del acontecimiento sobrenatural. Cuando encuentra una pulsera de oro que le habían regalado a los veinte años se siente muy alegre y recuerda con nostalgia todos los objetos perdidos a lo largo de su vida, pero pronto experimenta una sensación de miedo ante la posibilidad de que aparezcan más objetos. Un día, al llegar a su casa, ve todos los objetos alineados contra la pared de su cuarto, se arrodilla para acariciarlos y nota que tienen caras. Las últimas líneas son desconcertantes y misteriosas: «A través de una suma de felicidades Camila Ersky había entrado, por fin, en el infierno» (Ocampo S. 1999a: 138). Carolina Suárez Hernán considera que los objetos son diabólicos y vengativos y llevan a Camila hacia el infierno: «por un lado, puede interpretarse este infierno como la pérdida de libertad o la ambición; por otro, puede leerse como la locura» (Suárez Hernán C. 2009: 277). Blas Matamoro, a su vez, enumera algunos casos de metamorfosis en Silvina Ocampo y apunta:

En otros casos, los objetos inanimados se convierten en presencias persecutorias y establecen la persecución desde dentro. El perseguidor se ha camuflado e invade el refugio. Es el tema de la ciudad asediada desde el interior, la entropía de los lugares blindados que estallan a partir de un elemento íntimo que los sabotea (Matamoro B. 1997: 259).

Este sería el caso que nos ocupa en «Los objetos». Camila se ha vuelto loca, mejor dicho «lunática»², por tanto mirar los objetos que la separaron de la realidad y la encarcelaron en su propia celda de ensimismamiento. Encontrar un objeto íntimo perdido hace quince años –una pulsera, en este caso– ha sido el desencadenante que provocó la desgracia final de la protagonista quien, a partir de ese momento, empezó a recordar detalladamente todos los objetos que poblaron su vida como en un inventario. Al principio la pulsera le agradó tanto que: «Durante muchos días, a pesar de la indiferencia de los hijos y de la desconfianza del marido, la despertaba la alegría de haber encontrado la pulsera» (Ocampo S. 1999a: 138). Poco a poco, los rasgos del infortunio van perfilándose:

² El adjetivo «lunático» deriva de la palabra *luna*. Los poetas y enamorados, por tanto mirar a la luna, se volvían locos, y de ahí la relación.

«Simultáneamente advirtió que la felicidad que había sentido al principio se transformaba en malestar, en un temor, en una preocupación» (Ocampo S. 1999a: 138). El hecho que le complacía se convirtió con el tiempo en un acto penoso y Camila, literalmente, se vuelve paranoica: «Apenas miraba las cosas, de miedo de descubrir un objeto perdido» (Ocampo S. 1999a: 138).

La última etapa de este largo proceso se pronuncia con la entrada en el infierno final descrito en el desenlace. El narrador había afirmado desde el comienzo que a Camila no le importaba el hecho de ir perdiendo los objetos valiosos, ya que le parecían «reemplazables», un adjetivo relevante que alude implícitamente al proceso metamórfico y que podría significar «sustituibles» o «transformables». En cambio, la protagonista «Sólo apreciaba a las personas, a los canarios que adornaban su casa y a los perros» (Ocampo S. 1999a: 137). De hecho, Silvina Ocampo no ha tardado en demostrar este significado con la primera alusión explícita a la transformación de objetos en personas, pájaros o perros:

A veces los veía. Llegaban a visitarla como personas, en procesiones, especialmente de noche, cuando estaba por dormirse [...]. Muchas veces le molestaban como insectos: quería espantarlos, pensar en otras cosas. Muchas veces por falta de imaginación se los describía a sus hijos, en los cuentos que les contaba para entretenerlos, mientras comían (Ocampo S. 1999a: 137).

En primer lugar, Camila apreciaba a las personas, por lo tanto los objetos «llegaban a visitarla como personas». Segundo, en lugar de los canarios, los objetos «le molestaban como insectos» y por fin, la imagen canina podría entretenerse en los cuentos infantiles que Camila contaba a sus hijos. Nora Valenti habla de dos tipos de metamorfosis, uno ascendente y el otro descendente según la escala biológica o la escala de los seres:

Corresponde señalar asimismo que «las metamorfosis descendentes» (en la escala biológica o en la escala de los seres) constituyen la generalidad. Las «metamorfosis ascendentes», como es el caso que nos ocupa, tanto en la literatura fantástica como en la literatura mítica, son excepcionales (Valenti Toledo Nora E. 2002: 451).

Está claro que el caso de «Los objetos» es también excepcional, ya que pertenece a la categoría que Valenti califica de «ascendentes». Las últimas líneas del texto anuncian: «Vio que los objetos tenían caras. Esas horribles caras que se les forman cuando los hemos mirado durante mucho tiempo» (Ocampo S. 1999a: 138).

5. Quinta fórmula: «Amada en el amado» y la metamorfosis basada en el amor

Las primeras líneas del relato ofrecen una pincelada romántica de dos enamorados y la relaciona con la mitología india, en concreto con el dios Siva. «A veces dos enamorados parecen uno solo; los perfiles forman una múltiple cara de frente, los cuerpos juntos con brazos y piernas suplementarios, una divinidad semejante a Siva: así eran ellos dos» (Ocampo S. 1999b: 10). Como es sabido, Siva es la tercera persona de la Tríada Hindú.

Siendo Brahma el Creador y Vishnu el preservador y estando todas las cosas sujetas a decaer, hacía falta un Destructor para completar el sistema; la destrucción es considerada como la función especial de Siva. Esto no parece armonizar mucho con la forma mediante la que se le suele representar. Debería recordarse, sin embargo, que según las enseñanzas del Hinduismo, la muerte no implica muerte en el sentido de pasar a la no-existencia, sino simplemente un cambio a una nueva forma de vida. Aquel que destruye, por lo tanto, hace que los seres asuman nuevas fases de existencia: el Destructor es realmente un re-Creador. De ahí que le sea dado el nombre de Siva, el *Radiante* o el *dichoso*. No hubiera sido así en caso de considerársele como el destructor en la acepción corriente de este término. «La muerte no implica muerte en el sentido de pasar a la no-existencia, sino simplemente un cambio a nueva forma de vida». Esta sería la frase que justifica el uso de la figura del dios Siva en un contexto romántico y a la vez metamórfico. A la luz del simbolismo de esta deidad hindú se entiende el deseo insistente de la amada de transformarse en su amado: «Quisiera ser vos- decía ella, con admiración» (Ocampo S. 1999b: 11).

La referencia religiosa a la divinidad hindú y su relación con la imagen de la amada transformada en el amado implicaría, además, estudiar el caso desde un punto de vista teosófico. El término «Amada en el amado» que da título al cuento ha sido utilizado en distintos casos del sofismo, tanto cristiano como islámico, para referirse a la unión con Dios. El aspecto teosófico justificaría, asimismo, la presencia en este texto de San Juan de la Cruz y su famoso verso:

- A medianoche quiero que repitas los versos de San Juan de la Cruz, que me gustan.
- ¿Oh noche que juntaste amado con amada,/ amada en el amado transformada?
- Los diremos a la misma hora (Ocampo S. 1999b: 11).

El sueño ha sido el momento clave para realizar el milagro metamórfico. De hecho, la primera vez que el lector se entera de la transformación ocurrida ha sido en el sueño de la vaquita de San José.

- Anoche soñaste con una vaquita de San José. Aquí está. —Mostró

sobre su brazo el bichito rojo como una gota de sangre.

Él se incorporó en la cama y le dijo:

—Es cierto. Soñé que estábamos en un jardín donde en vez de flores había piedras, piedras de todos los colores.

—Un jardín japonés —musitó ella— (Ocampo S. 1999b: 11).

Una de las constantes de la narrativa ocampina es sacar objetos de los sueños, de poca importancia en todo caso, como prueba de lo soñado. Esta técnica remite a «La flor de Coleridge» donde el personaje borgeano trae una flor marchita de su sueño para verificar lo que ha soñado. El fenómeno se repite tanto en el actual texto como en «Los sueños de Leopoldina», otro cuento de Silvina Ocampo cargado de técnicas que remiten necesariamente a la narrativa borgeana, con lo que consideramos oportuno discutir el efecto que ha dejado el autor de *El Aleph* en la narrativa de la mujer de su amigo Bioy Casares. Muchos investigadores han ido lejos en este asunto y decidieron que la huella borgeana en la narrativa ocampina es escasa, a pesar de la amistad que los unía a los dos. José Amícola, en su presentación de un valioso trabajo colectivo sobre Silvina Ocampo, ha observado que Annick Mangin coincidió con Cozarinsky en la visión de una Silvina Ocampo que seguía el modelo que le brindaba Borges, para ir independizándose gradualmente de ese vínculo hasta cierto punto opresivo (Amícola J. 2004: 2). Mariano García, a su vez, avisa que el objetivo de su trabajo no consiste en ahondar el tópico del laberinto en Borges, sino en tomarlo como punto de referencia, y acaso de *oposición*, frente a la obra de Silvina Ocampo. Prosigue García:

Se intentará demostrar cómo la obra de Ocampo se configura escapando a la progresiva canonización del laberinto que opera Borges para su propia obra, a través de una elección que le permite definir su estilo personal evitando el peligroso contagio de lo laberíntico: la forma fluida de la metamorfosis (García M. 2009: 77).

Si la escritora pudo evitar la canonización borgeana en cuanto a la figura del laberinto, no se puede afirmar lo mismo en cuanto al tópico del sueño. En «Los sueños de Leopoldina» la autora repite muchos detalles que inevitablemente remiten a «La flor de Coleridge». Además, el relato cuenta la historia de Leopoldina, una soñadora que repite los rasgos del personaje borgeano «Funes el memorioso». El perro, a su vez, en la obra ocampina tendría algo que ver con Argos, el perro acompañante del troglodita en «El inmortal» de Borges.

Conclusiones

La metamorfosis es un fenómeno que se puede realizar en todos los aspectos de la vida; en las artes, en la pintura, en la música, en el teatro, en la literatura... La base principal es transformar la materia prima (colores, sonidos, personajes) en otra figura expresiva, que comunica al receptor las ideas del creador de la obra de arte. Este proceso de transformar la materia prima es un intento incesante por parte del ser humano, desde los comienzos de la historia, de crear un nuevo mundo, con dimensiones que correspondan a los gustos y a las necesidades de la raza humana en cada etapa de su larga trayectoria. Por tanta pasión a las carreras de automóviles, Mirta se ha convertido en un automóvil con corazón; el rival también se ha convertido en un jaguar en virtud de las exigencias de la competición sexual; y el jardinero en «Sábanas de tierra», por tanto culto a la naturaleza, se ha identificado con un árbol. Tanto se quería la pareja de «Amada en el amado» que consiguió el milagroso proceso de transformarse el uno en el otro. La metamorfosis es, por lo tanto, una imaginación creativa que muestra el poder de transformar el mundo que nos rodea.

Las dos caras de la moneda en «El automóvil» y «El sombrero metamórfico» ofrecen una referencia clara al juego recíproco entre vida y muerte: lo vivo muere, y lo inanimado se vivifica. La muerte surge de la vida; el camino de la vida puede nacer, en este caso, de la muerte, un concepto básico que lo confirma la figura del dios Siva en «Amada en el amado». Además, es uno de los argumentos básicos de «Sábanas de tierra» donde el árbol muestra ambición y fuerza para mantenerse vivo elevándose verticalmente y profundizando las raíces en la tierra. Así existe para siempre la posibilidad de crecer y renovar la especie y se abre el camino a un nuevo ciclo de vida. Asimismo, se observa una obsesión por la naturaleza tanto en su aspecto vegetal como en lo animal, lo que refleja la idea de volver a la madre naturaleza y del anhelo del ser humano a identificarse con sus elementos.

Existe una insistencia en asociar la metamorfosis con el sueño como dos elementos básicos de la literatura fantástica. En la mayoría de los casos se puede hablar de «una técnica ocampina de transformación» que reside en crear un ambiente adecuado, propicio y hasta correspondiente a la figura en la que se metamorfosea (tantas carreras de coches en el caso de Mirta, tanta naturaleza en «Sábanas de tierra», tanto bosque y camping en «El rival» y tanto contacto físico y espiritual entre los dos enamorados de «Amada en el amado»). Acto seguido será el de sumergir y empapar al personaje transformado en este ambiente antes del momento culminante que rubrica el milagro en un minucioso proceso de «asimilación al límite» donde la autora presta especial atención a todos los detalles, especialmente a lo relacionado con los cinco sentidos, como se ha visto en varias ocasiones. El sueño se analiza como un factor acompañante que marca el paso del fenómeno y emana incesantemente un ambiente fantástico que lo invade todo.

BIBLIOGRAFÍA

- Amícola José, «Dossier completo. Silvina Ocampo», en *Orbis Tertius*, 2004, IX.
- Boland Elisa, «Sombreros y lecturas», en www.imaginaria.com.ar/03/2/sombreros.html, (7/4/2012).
- Borges Jorge Luis, *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- Celdrán Pancraccio, *Creencias populares*, Madrid, Edimat, 2000.
- García Mariano, «Laberintos y metamorfosis: estéticas en tensión en Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo», en *Amaltea, revista de mitocrítica*, Vol. 1, 2009.
- Ierardo Esteban, «El tigre, el símbolo, Borges y Blake», en www.temakel.net/node/554 (02/04/2013).
- Martínez de Richter Marily, «Triángulo de tigres: Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo», en *Silvina Ocampo: una escritora oculta*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1999, pp. 63-75.
- Matamoro Blas, «Apuntes para un derrumbe. (Sobre los cuentos de Silvina Ocampo)», en www.ruc.udc.es/dspace/.handle.net/2183/9733. (30/11/2013).
- Ocampo Silvina, *Cuentos completos 1*, Emecé, Buenos Aires, 1999a.
- Ocampo Silvina, *Cuentos completos 2*, Emecé, Buenos Aires, 1999b.
- Salzmann Elisa, «Muchachas sobre ruedas: Una lectura de 'El automóvil' de Silvina Ocampo y otras piezas de la colección», en Frugoni de Fritzsche Teresita (ed.), *Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/ Comparística*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996.
- Suárez Hernán Carolina, «Propuestas en la narrativa fantástica del grupo *Sur* (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): La poética de la ambigüedad». Tesis doctoral publicada en formato electrónico www.es.scribid.com. (18/12/2013).
- Valenti Toledo Nora, «El camino de la reescritura en algunos cuentos de amor de Silvina Ocampo», en *Actas del XX congreso de la AISPI*, http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15_445.pdf (15/11/2013)
- Vélez García Juan Ramón, «Dialéctica fantástica entre lo humano y lo vegetal en cinco relatos hispanoamericanos», en <http://www.ojs.gs.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/velez/131>, (18/10/2013).