

(*m*)

## LA CONJURA DE LA INVISIBILIDAD: EL SUJETO INFANTIL EN ALGUNOS CUENTOS DE ANA MARÍA MATUTE Y SILVINA OCAMPO

NÚRIA CALAFELL SALA  
**Universitat Autònoma de Barcelona**

---

Lectora de las historias de Andersen, Perrault y los hermanos Grimm, la literatura de Ana María Matute está protagonizada por niños que rompen con la imagen tradicional e impuesta desde el mundo adulto. Un buen ejemplo son los protagonistas de *Los niños tontos*, marcados por la marginación y la exclusión del adjetivo, pero portadores de un espíritu luchador que da lugar a una mirada que se bifurca y se amplía constantemente, ya sea para enfrentarse a un exterior que les es hostil, ya para buscar nuevas líneas de fuga por las que escapar. A su vez, la argentina Silvina Ocampo lleva a cabo una exploración del yo infantil que acaba descubriendo las distintas fisuras por las que la denominada realidad se rescribe.

PALABRAS CLAVE: relatos, mirada, infancia, alteridad.

---

*Para que no haya “mirar sin ver”<sup>1</sup>*

*El ojo licua  
o cristaliza.*

Cristina Peri Rossi

“Mirar, o simplemente ver, se identifica tradicionalmente con conocer (saber, pero también poseer)” (Cirlot, 2008: 314). La cita, tan sencilla como iluminadora, reproduce el significado simbólico que desde siempre ha sido asociado al acto de mirar en tanto que puente hacia el conocimiento y, en conse-

---

<sup>1</sup> Tomo la expresión de uno de los textos breves de Alejandra Pizarnik, titulado “Un rostro”: “Un rostro frente a tus ojos que lo miran y por favor: que no haya mirar sin ver” (Pizarnik, 2002: 23).

cuencia, como fuente de la más antigua de las posesiones: se mira para conocer y para poseer aquello que se incorpora de nuevo. Ahora bien, ¿qué pasa si el ojo capta lo desconocido pero no es capaz de aprehenderlo? Es más: ¿qué pasa cuando entre el mirar y el poseer se erige un muro infranqueable? Cuando Juan Eduardo Cirlot continúa el habitual juego asociativo entre “mirar” y “ver”, no tiene en cuenta la distancia que media entre uno y otro, ni la sutil equivalencia que puede trazarse entre el segundo de ellos y la posesión<sup>2</sup>: no es lo mismo mirar viendo que mirar sin ver, como tampoco tiene el mismo significado ver mirando que ver sin mirar.

Partiendo de este juego de espejos, propongo amputar la conjunción adversativa que señala la unión, y concluir: “Mirar, y simplemente ver, se identifica tradicionalmente con conocer”. Enmarcada en la equívoca concisión del adverbio, en este trabajo esbozaré algunas pautas interpretativas para entender por qué Ana María Matute y Silvina Ocampo apuestan por la construcción de un sujeto infantil que no niega –e incluso en muchos casos busca– la poliédrica manifestación de una mirada sobre la realidad propia y ajena.

En un artículo de finales de los años ochenta, Sigrid Weigel se detenía en el uso metafórico del concepto para reflexionar acerca del papel de las mujeres en la historia de la escritura y, al mismo tiempo, introducir nuevos parámetros de lectura. Partiendo de la idea escopocéntrica de la identidad femenina –las mujeres “*necesitan* los espejos porque *son* los espejos”, afirmará mucho después Meri Torras (2007: 11)–, la autora se detiene en la ambigüedad que entraña el término en sí y la explora desde diversos puntos de vista. Así, mientras reconoce la importancia que la mirada ha adquirido en un discurso predominantemente patriarcal –pues ella es símbolo de saber y razón–, no puede dejar de observar la fisura por la que esta concepción se desvía hasta la subversión, y es que mirar implica activar también una lógica corporal que la mujer –apunta–, no debería ignorar: “Las mujeres deberían permitirse mirar *por el rabillo* de un solo ojo, de esa manera estrecha y concentrada, para con el otro quedar libres de vagar por todo lo ancho y lo largo de la dimensión social” (Weigel, 1986: 86). No se trata de ceder ante la mirada masculina ni de construirse a partir de ella, sino de desarrollarla activamente.

Si bien es cierto que su reflexión se enmarca en la discusión entorno al problema femenino –problema iniciado, cabe recordar, por la tan traída y llevada pregunta freudiana sobre el deseo de la mujer–, pienso que su aplicación a la narrativa breve de las escritoras Ana María Matute y Silvina Ocampo se hace necesaria. Por un lado, porque ambas escriben desde un lugar de extrañeza, si es que algo de extraño tiene servirse de la topología fantástica para explicar o cuestionar la realidad<sup>3</sup>. En segundo lugar, porque tanto

<sup>2</sup> Se me podría objetar la existencia del paréntesis, donde el vínculo al menos se intenta. Sin embargo, y teniendo en cuenta el sentido explicativo del mismo, pienso que su función aquí es superflua.

<sup>3</sup> La crítica dedicada a la obra de ambas es, al respecto, reveladora. Stefka Vassileva Kojouharova (1994: 39) ya señaló la desubicación de la primera de ellas dentro del campo in-

en una como en la otra se percibe desde muy temprano un especial interés por reivindicar este espacio *otro* desde un sujeto infantil que, siguiendo la distinción propuesta por Cristina Peri Rossi al inicio de este apartado, se mueve entre una mirada clara y una mirada borrosa, que bien razona, bien se sirve del gesto como único lenguaje de comunicación. Como seres en el filo de su (auto)representación –pues sufren en sus carnes la determinación impuesta por un exterior amenazante, al tiempo que acusan la imperiosa necesidad de deshacerse de ella y alzar su propia voz–, estos personajes recogerán el legado de una mirada que se biloca una y otra vez para volver a definir los sentidos que la realidad encubre<sup>4</sup>.

A esto parece referirse la primera de ellas cuando en su discurso de ingreso a la Real Academia Española declara escribir “para denunciar una realidad aparentemente invisible, para rescatarla del olvido y de la marginación a la que tan a menudo la sometemos en nuestra vida cotidiana” (2008)<sup>5</sup>. Y a lo mismo remite la segunda cuando insiste en el valor amoroso y sanador del gesto escritural: “De pronto surge una cosa extraña, tan extraña, que es la vida anterior y futura que tenemos latente en nosotros. Eso es lo que yo pienso, siempre lo he pensado. Desde que era muy chica yo sentía que había tenido otra vida, que iba a tener otras, y otras, que estaba viviendo de milagros” (Ulla, 2003: 116). La articulación de una mirada al bies que, en su desviarse, recupera otras formas subjetivas, identitarias y de lenguaje, ilumina las posibilidades de un diálogo entre estas dos mujeres alejadas en el tiempo y en el espacio, pero con una serie de nexos en común. Veamos algunos.

---

vestigador: “Ana María Matute (1926) es considerada unánimemente por investigadores y críticos como una escritora de difícil ubicación. Este es uno de los tópicos más difundidos en torno a su figura y a su obra, que casi siempre acompaña los intentos de hallar el lugar de la autora en la narrativa española de pos[ti]guerra. Otros tópicos muy repetidos que contribuyen a hacer problemática la clasificación son su precocidad y el carácter muy peculiar y homogéneo de su producción, definida con frecuencia como «un mundo literario»”. Asimismo, el hecho de que la segunda de ellas “[d]etesta[r]a las fechas, odia[r]a catalogar y ser catalogada” (Roffé, 1994: 42) provocó que, durante mucho tiempo, junto a su nombre se añadiera un *de* posesivo que, no obstante, la desposeyó de sus capacidades creadoras: sería la mujer de Adolfo Bioy Casares, una de las mejores amigas de Jorge Luis Borges y, sobre todo, la hermana menor de Victoria Ocampo, pero pocas veces la narradora, poeta, música y pintora que realmente fue.

<sup>4</sup> No en vano, se trata de niños destinados a un público adulto. La distinción puede parecer absurda, pero no lo es si se tiene en cuenta que ambas escritoras también cultivaron una literatura para el público infantil: así, mientras la primera tiene en su haber historias como *El saltamontes verde*, *Paulina* o *El polizón del “Ulises”*, la segunda llegó a publicar narraciones como *El cofre volante*, *El tobogán* o *La torre sin fin*.

<sup>5</sup> No es la única ocasión en que Ana María Matute reflexiona acerca del oficio escritural. En una entrevista de 1994 apunta: “Para mí escribir no es ni una profesión ni una vocación, es una forma de estar en el mundo, mejor aún, es un medio para manifestar mi malestar en el mundo, un malestar que a veces es personal y a veces no” (Redondo Goicoechea, 1994: 21). Y apenas sin transición añade: “Yo no escribo para divertir, escribo para inquietar y con la literatura que me siento más afín es con la que me inquieta, con la que rompe el conformismo” (Redondo Goicoechea, 1994: 22). Pienso que ambas declaraciones deben leerse a la luz de lo expuesto en su discurso, pero también en relación a esa idea pizarnikiana de poder mirar y ver a un mismo nivel interpretativo.

## Historias de un (des)aprendizaje

*Uno nace sabiendo, pero lo desaprende con la experiencia.*

Silvina Ocampo

Cuenta Josefina Aldecoa que la gente de su generación, los denominados niños de la guerra, aprendieron a leer con una serie de libros “que arrebatan al lector hacia mundos exóticos y brillantes, que le hacían olvidar sus propias miserias cotidianas” (1983: 18). Pero matiza: educados en este tipo de literatura evasiva y popular, no por ello dejaron a un lado el interés por otra forma de escritura que, encabezada por los autores de la generación del 98, encarara los problemas reales de una España que se desangraba por las heridas de la contienda civil. Primero fue Camilo José Cela con *La familia de Pascual Duarte* y luego Carmen Laforet con *Nada*, a los que siguieron aquellos que, atravesada la frontera, planteaban un nuevo rumbo en la manera de entender las cosas: el existencialismo francés, el neorrealismo italiano o la generación perdida americana, todos ellos acabaron por formar parte de un mismo imaginario crítico y contundente con la realidad del momento.

Perteneciente a este conjunto de escritores que empiezan a publicar hacia los años cincuenta<sup>6</sup>, Ana María Matute se arriesga en la puesta en escena de una mirada desdoblada que le permita, en primer lugar, diluir el límite que separa la realidad de la imaginación (“porque el realismo no está exento de sueños ni de fabulaciones... –dirá– porque los sueños, las fabulaciones e incluso las adivinaciones pertenecen a la propia esencia de la realidad” [Matute, 2008]<sup>7</sup>); y en segundo lugar, y derivado de aquí, postular como necesario un espacio donde la fantasía abandone su condición de proscriba y vuelva a su lugar original, esto es, a la palabra y a las historias que la hilvanan.

---

<sup>6</sup> En la introducción a su antología *Cuento español contemporáneo*, Ángeles Encinar y Anthony Percival consideran a esta generación marcada por la necesidad de comentar críticamente aquellos aspectos de la realidad española con los que pudieran sentirse más disconformes. Y añaden: “Los autores del medio siglo son realistas auténticamente contemporáneos, muy a la altura de sus circunstancias, testigos, exploradores, y reveladores del estado de las cosas en la España que iba configurándose a partir de los años 50” (1997: 28). Más allá del elogio, pienso que es importante tener en cuenta la apertura que supuso este conjunto de escritores que, entre otras muchas cosas, también ayudaron a dignificar el cuento como género.

<sup>7</sup> Gran lectora y defensora de los cuentos de la tradición clásica recopilados y creados por Perrault, los Grimm o Andersen, es en opiniones como ésta donde se observa la influencia que todos ellos –algunos más que otros– han ejercido sobre su obra. ¿No recuerda acaso en estas palabras lo que la Madre Saúco dice en el cuento homónimo del escritor danés: “Los cuentos más maravillosos nacen precisamente de la realidad” (Andersen, 1995: 92)? Además, tal como ha señalado Noël M. Valis: “Las semejanzas entre Matute y Andersen son varias: la visión implícitamente moral; la necesidad y la belleza del sacrificio; la muerte como resolución poetizada; la vida solitaria y patética de los personajes principales” (Valis, 1982: 408).

A través de un personaje infantil ambivalente, que cohesiona y destruye a un mismo tiempo tales separaciones, en sus narraciones se trabajará muy específicamente la existencia de una realidad insatisfactoria que, tras el rechazo inicial, deberá ser superada por todos los medios: bien a través de una doble exploración –de los múltiples intersticios que, como pliegue sobre pliegue, constituyen el universo–, bien a través de un cambio que transformará al individuo, bien a través de un final abrupto que abrirá las puertas a otro mundo. Tiene razón, pues, Geraldine Nichols cuando afirma: “las ficciones fantásticas de Matute exploran, miden y repetidamente deconstruyen el límite entre la vida y la muerte”<sup>8</sup>, puesto que en cada una de estas opciones es posible entrever la naturaleza funambulista de sus personajes, poseedores de una especie de gracia que sublimará sus gestos y los alejará de sus semejantes.

En su estudio *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo xx*, Mercedes Gómez del Manzano señalaba cómo a partir de los años cincuenta tenía lugar un cambio significativo en el enfoque del personaje infantil: abandonando los aspectos externos que hasta ahora habían marcado la pauta para su definición, todos ellos emprenderán la búsqueda de una individualidad confrontada no solo a un afuera amenazante, sino también, y sobre todo, a un adentro extraño y peligroso. Desde aquí: “No importa que la trama sea real o predomine el perfil de la fantasía o del símbolo, en cualquier caso, *el niño en su hacer va describiendo su ser*” (Gómez del Manzano, 1987: 55). En otras palabras, va construyendo su identidad a lo largo de un camino que acaba por revelarse iniciático y ritual. Ahora bien, aunque es cierto que esta transformación se consolida de manera definitiva en este período, no hay que olvidar que lo hace siguiendo unos antecedentes claros: aquellos que, en el siglo xix y tras las enseñanzas de una Ilustración preocupada por la moralidad y la enseñanza de los más pequeños, amplían el significado de los personajes infantiles y juveniles. Tal como propusieron en su momento Ana Díaz-Plaja y Rosa M<sup>a</sup> Postigo: “por un lado, ven incrementar su importancia a través del auge de la novela de formación, o *bildungsroman* [...]. Por otro, empieza a dibujarse una tipología más variada, más compleja, que conducirá a la riqueza de personajes que aparecen en el xx” (Díaz-Plaja y Postigo, 1993: 10).

Herederas directas de la mirada estrábica a la que aludía en la primera parte de este trabajo, Ana María Matute sitúa a sus personajes infantiles en un espacio de denuncia que no sólo los enfrentará a su individualidad en tanto que sujetos con un cuerpo y un lenguaje, sino a un contexto que, si bien no siempre los rechaza, intentará engullirlos violentamente. Una buena muestra de ello es la que nos encontramos en esa extraña colección de relatos breves titulada *Los niños tontos* (1956)<sup>9</sup>, donde la connotación negativa del adjetivo se transforma en cualidad: ser tonto, en el universo del libro, significa ser diferente, especial, único, pero también desviarse de la mirada

<sup>8</sup> De mi traducción. El original dice así: “Matute’s fantasy fictions explore, test, and repeatedly deconstruct the limit between life and death” (1988: 36).

<sup>9</sup> Solo señalaré el número de página correspondiente a Matute (2001).

adulta que los enjuicia y establecer un vínculo con la tierra, con lo animal, con lo primitivo. En este sentido, mientras estos niños del título son siempre despojados de la determinación primera y suscritos a una identidad ex-céntrica que los señala y, en menor medida, los determina –la fealdad en “La niña fea”, el color de la piel en “El negrito de los ojos azules”, la pertenencia de clase en “El hijo de la lavandera” o la malformación física en “El jorobado”, por citar solo unos cuantos–, su capacidad de trascender la frágil línea que separa lo humano de lo natural, lo consciente de lo inconsciente o la simple realidad de la fantasía, les permite ejercer un posicionamiento que trasciende su propia condición de seres humanos y los instala en un lugar intermedio de muerte en vida y viceversa.

Piénsese, por ejemplo, en uno de los últimos textos de la colección, “La sed y el niño”, donde la sustracción del surtidor de agua que acompaña cada tarde su merienda lleva al protagonista a ejercer una doble resistencia: la pasiva, a raíz de la cual se va consumiendo ante la mirada atónita de aquellos que no comprenden –“El niño que tenía sed fue todas las tardes con su paladar seco, lleno de polvo, a mirar el ojo vacío de la fuente. Poco a poco, el niño palidecía. No bebía agua. «Este niño tonto, se morirá de sed», decían los hombres, las mujeres” (68)–; y otra más activa, a través de la cual se metamorfosea en el agua deseada y realiza su acusación particular: “–¿Quién se llevó el pilón de la fuente, la boca sedienta y vacía de mi fuente? / Nadie pudo acallar su voz [...]. La voz del niño tonto que tenía sed bajaba, bajaba todas las tardes, todos los días” (69).

Como en un juego de espejos que devuelve el reflejo y lo amplía, los personajes de estos relatos se caracterizan por ser la prolongación de una naturaleza semisalvaje que pacta con ellos un retorno al origen a través de la devolución y la transformación del cuerpo. Esto se observa en “La niña fea”, donde el rechazo de los que, en principio, dicen llamarse sus semejantes –esas niñas de la escuela que le dicen: “«Tú vete, niña fea»” (7)– es sobrellevado gracias al estrecho lazo que mantiene con una tierra que la cobija y que, en el fondo, la reclama como madre: “Un día, la tierra le dijo: «Tú tienes mi color»” (7), a lo que ella responde con la entrega total: “Pero ella se fue a su color caliente, al aroma escondido, al dulce escondite donde se juega con las sombras alargadas de los árboles, flores no nacidas y semillas de girasol” (8)<sup>10</sup>. O en “El niño que encontró un violín en el granero”, cuya descripción inicial sirve de punto de partida para la configuración *aparte* del protagonista: “Entre los hijos del granjero había uno de largos cabellos dorados, curvándose *como* virutas de madera [...], se doblaba *como* un junco, se tensaba *como* la cuerda de un arco, caía *como* una piedra, a veces; y otras parecía el ulular del viento por el borde de la montaña” (35; los subrayados son míos).

---

<sup>10</sup> Nótese, por otro lado, el imaginario invocado: la sombra de los árboles, las flores no nacidas o las semillas que todavía no han dado su fruto hacen pensar en una naturaleza en estado latente que se desenvuelve en los territorios de la alteridad más desconocida y, por lo mismo, más amenazante.

Gilles Deleuze nos enseñó que toda reiteración supone el despertar de una heterogeneidad y de una multiplicidad, y que, por lo mismo, constituye el motor de una performatividad que tiene por objetivo último la puesta en contacto de dos partes en conflicto: instalándose en la huella del comparativo que lo diferencia en la reiteración, este personaje al que los demás rebautizan –no por casualidad– con el desdoblado nombre de Zum-Zum, tensa hasta tal punto la barra que separa el mundo de los hombres del de lo natural que consigue abrir la brecha necesaria para que ambos logren una suerte de entendimiento, aunque solo sea desde el dolor. Desde aquí, este niño que “[c]omo persona, no sirve para gran cosa” (38), acaba mostrándose como la proyección del viejo instrumento del título<sup>11</sup>: al igual que el violín, cuya particularidad es ser madera manipulada por el hombre, aparece como un ser en tránsito al que “[s]i le llamaban los niños, se alejaba, y los niños pensaban que creció demasiado para unirse a sus juegos. Si los hermanos mayores le requerían, también Zum-Zum se alejaba, y todos pensaban que aún era demasiado pequeño para el trabajo” (36). Sujeto extraño y extranjero, pero de mirada estrábica<sup>12</sup>, Zum-Zum parte de un deseo que lo conduce más allá de sus propios límites corporales –convirtiéndolo en un muñeco– y al mismo tiempo le revela el peso de la muerte como condición de su existencia.

No se trata, sin embargo, de entender esta última como un final sino más bien lo contrario: en tanto que exploradores de su diferencia, Zum-Zum y la mayoría de los personajes que pueblan estas historias experimentarán en sus carnes la ambigüedad de una solución que tiene tanto de condena, pues su propia falta los estigmatiza y los predestina, como de liberación. Esto explicaría por qué la niña que persigue a la luna esquiva en la pila de “Polvo de carbón” amanece muerta, pero “[e]strechamente abrazada a la luna” (16); o por qué el soñador de “El árbol” hace caso omiso del miedo de la madre y de lo que parece ser una enfermedad, y se entrega a esa presencia muda que intuye más allá de su imaginación –“Madre, qué árbol tan grande», dijo el niño, perdido entre sus ramas. Pero ni siquiera oía ya la voz que repetía: «No importa niño, no importa»” (32).

<sup>11</sup> Su historia será retomada unos años más tarde en el cuento infantil *El saltamontes verde*: el protagonista también vive entre granjeros y la mudez que lo separa de los humanos lo comunica, en cambio, con los animales: “Le gritaban –explica la voz narradora al inicio–, pues como no le oían hablar, creían que era estúpido y no servía para nada” (Matute, 1997: 10). Y más adelante el saltamontes le confiesa: “Tú tienes el oído tan fino como las cañas del río, como los árboles, como los animales del bosque... ¿no te das cuenta? Los otros muchachos no pueden oír mi voz, y tú sí has podido” (Matute, 1997: 13). Impulsado por la necesidad de recuperar el habla, Yungo comienza un peregrinaje exterior e interior que lo llevará, de un lado, a descubrir la fuerza del lenguaje y el poder de su don –incapaz de pronunciar palabras, las verá, las coloreará y las imaginará como “pompas de jabón, o piedras, o algo peor: oscuras y viscosas manchas negras, que se deslizaban boca abajo y producían repugnancia” (Matute, 1997: 22)–; y del otro, a valorar la singularidad de lo propio (Matute, 1997: 35).

<sup>12</sup> No hay que olvidar que en cierta manera actúa como puente entre el mundo de los vivos –articulado en torno a esa mirada de “claros y hondos ojos” (37) que busca continuamente– y el de los muertos –simbolizado en ese violín de cuerdas rotas al que le ha robado la voz.

## Historias de un encuentro feroz

*y qué sola atravesé mi infancia como caperucita  
el bosque antes del encuentro feroz.*

Alejandra Pizarnik

En un artículo dedicado a la narradora argentina, Italo Calvino anotaba: “Para Silvina Ocampo es natural asociar a los niños el don de la presciencia, como si el pasado y el futuro fueran equivalentes, al igual que la inocencia y la crueldad, desde el punto de vista de los ojos infantiles”<sup>13</sup>. En efecto, en un recorrido que nada tiene que envidiar a Ana María Matute, Silvina Ocampo recupera esa mirada-bisagra del protagonista infantil que fisura la página en blanco y hace emerger en ella los signos de un desbordamiento múltiple: del cuerpo, del sujeto y, en especial, del lenguaje. Este es el caso de “El diario de Porfiria Bernal”, relato aparecido en *Las invitadas* (1961) en el que, gracias al gesto escritural de la niña del título, nos adentramos en los pormenores de una realidad que es afrontada de varias maneras.

Nada más empezar, el texto propone una reflexión metaliteraria de la institutriz que, siguiendo la falsilla impuesta por todo relato autobiográfico, ilumina en el intersticio la posibilidad de una diferenciación: “Escribo para Ruth, mi hermana, y para Lilian, mi hermana de leche [...]. Escribo también para la conocida *Society for Psychical Research*; tal vez, algo, en las siguientes páginas, pueda interesarle, pues investiga los hechos sobrenaturales [...] Escribo sobre todo para mí misma, por un deber de conciencia”. (2006: 460)<sup>14</sup>. Junto a lo familiar y personal, Antonia Fielding intercala un nuevo receptor, esta *Society for Psychical Research* que enmarca la narración en los límites de lo verdadero y que, por un efecto retroactivo, pone en entredicho la frontera que debe separar la ficción de lo real.

Esto explicará, entre otras cosas, que se trabajen dos modalidades distintas de narración del yo. Si la de Antonia Fielding –significativamente titulada “Relato”– se concentra en las particularidades (auto)biográficas de la mujer: “Me llamo Antonia Fielding, tengo treinta años, soy inglesa” (2006: 460-461); la de Porfiria Bernal, en cambio, tiende hacia la subversión de las mismas: “*Porfiria Bernal es mi nombre: me asombra, me contraría continuamente, me cambia el color de los ojos, la forma de la boca y de los brazos y hasta el afecto que siento por mi madre*”<sup>15</sup> (2006: 469). Por otro lado, la exigencia de verdad reclamada por la institutriz en los orígenes del texto (“¿Y

---

<sup>13</sup> La traducción es mía. El original dice así: “Per Silvina Ocampo è naturale associare ai bambini il dono della preveggenza, como se passato e futuro si equivalessero, al pari di innocenza e ferocia, nel punto da cui guardano gli occhi infantili” (1995: 1360).

<sup>14</sup> Todas las citas son de Ocampo (2006; 2007) por lo que solo aparecerá la fecha y el número de página que le corresponda.

<sup>15</sup> La cursiva marca tipográficamente la distancia entre una y otra. De esta manera el cuento aplica a nivel formal lo que reivindica a nivel temático, siendo este un movimiento muy característico del quehacer ocampiano.

hay que decir la verdad?— me preguntó Porfiria./ —De otro modo, ¿para qué sirve un diario?— le contesté, sin pensar en el significado que tendrían para ella mis palabras” [2006: 465]) queda supeditada a una cuestión más profunda y, si cabe, más angustiante: la articulación de un secreto que traba la proyección de ambas mujeres en el blanco de la hoja de papel: “Me repugnaba la idea de leerlo, me parecía, vuelvo a repetir, que ese diario podía herirnos, que era una especie de vínculo secreto, un objeto clandestino que me traería disgustos” (2006: 467).

El apunte es sumamente interesante, tanto por lo que tiene de repetición necesaria —solo de esta forma cree Antonia Fielding poder escapar de la amenaza que va intuyendo a lo largo de esta lectura peligrosa<sup>16</sup> que la acecha y que la va cercando cada vez más violentamente—, como por la conciencia de una escritura que se sabe hiriente: por ser el instante en el que Porfiria domina el entorno; pero muy especialmente, por ser el espacio en el que todo, incluso la transformación corporal y la metamorfosis en animal, son posibles.

Porfiria reclama la atención de su institutriz y, al hacerlo, rompe con la estructura de autorreferencialidad requerida para su “Diario”: no es ella la destinataria, sino Antonia Fielding, por lo mismo que no es un presente lo que se consigna sino un futuro que debe todavía acontecer: “todo lo que Porfiria había escrito en su diario hacía casi un año estaba cumpliéndose” (2006: 475), reconocerá la maestra en un paréntesis de su lectura. De esta manera, señala tanto la singularidad de su pupila como su grado de implicación en el asunto. No en vano, una de las últimas anotaciones que había podido leer la situaba en el centro de la narración de Porfiria: “*Miss Fielding me ve tal vez como a un demonio. Siente un horror profundo por mí y es porque empieza a comprender el significado de este diario, donde tendrá que seguir ruborizándose<sup>17</sup>, dócil, obedeciendo al destino que yo le infligiré, con un temor que no siento por nada ni por nadie*” (2006: 475).

Al presuponer que todo está escrito, pone de manifiesto que la naturaleza excepcional de Porfiria se debe tanto al conocimiento de una escritura cifrada capaz de manipular el entorno, como al dominio de un lenguaje activo

---

<sup>16</sup> No puedo dejar de observar el sentido burlesco de esta percepción: como buena heredera de una educación decimonónica y tradicional, Miss Fielding reniega de una acción que no se considera muy acertada para las mujeres. Lo que no se imagina, sin embargo, es hasta qué punto esta negatividad se convertirá en una experiencia fecunda y licantrópica (Zanetti, 2002), que tan pronto la contamina y metamorfosea, como la salva y le da vida a través de la palabra escrita.

<sup>17</sup> El guiño con la descripción que de sí misma da Antonia Fielding es aquí remarcable: “Me llamo Antonia Fielding, tengo treinta años, soy inglesa y el largo tiempo que pasé en la Argentina no modificó el perfume a espliego de mis pañuelos, mi incorrecta pronunciación castellana, mi carácter reservado, mi habilidad para los trabajos manuales (el dibujo y la acuarela) y esa facilidad que tengo para ruborizarme, como si me sintiese culpable Dios sabe de qué faltas que no he cometido (esto se debe, más que a timidez, a una transparencia excesiva de la piel, que muchas amigas me han envidiado)” (1970: 164).

en su devenir más corporal<sup>18</sup>. Cuando, al principio de su redacción, la niña le pide a Dios que le permita despreciar la realidad “como los santos” (2006: 471), en el fondo lo que está demandando es el acceso al universo especular de la invención, donde no importa cuándo suceden las cosas ni quiénes las llevan a cabo, sino saberlas captar e interpretar. Quizá sea por eso que, hacia el final de su historia, la niña se sienta obligada a admitir su propia alienación: “*Es como si una voz me dictara las palabras de este diario: la oigo en la noche, en la oscuridad desesperada de mi cuarto./ Puedo ser cruel, pero esta voz lo puede infinitamente más que yo*” (2006: 477).

La confesión es, en este punto, reveladora: una voz que dicta las palabras y unas palabras que emergen para transformar la realidad son, en definitiva, la única verdad posible. A partir de aquí, de nada servirá intentar escapar o negarse a ello, tal como pretende Miss Fielding en el último de sus comentarios: “Pensé que si no lo leía, tal vez el diario dejaría de existir; yo rompería su encantamiento, ignorándolo” (2006: 477). Su destino está ya fijado en los márgenes de la palabra y en el juego infantil que permite la transformación del *Miss* en *Mish*, y su metamorfosis de mujer en gato. Y es que, como ya señalara Sylvia Molloy a propósito de lo que denominó una tendencia suicida en los cuentos ocampianos: “reducidos por su exceso a una mínima expresión, solo parecen depender, finalmente, de la eficacia de la palabra: para ella queda la difícil responsabilidad de salvar a estos textos que cortejan sin cesar las posibilidades de su propia disolución” (1969: 24).

A la luz de esta idea pienso que es posible releer otro de los textos con protagonista infantil. Se trata de “La casa de los relojes” (*La furia*, 1959), donde la inocencia del narrador-niño y la existencia de una destinataria oficial –el texto obedece a una petición de la profesora–, se convierten en el punto de partida de una historia de crueldad cuya evidencia impregna el revés del relato mismo<sup>19</sup>: mientras la interpelación del muchacho hacia su maestra conlleva un desplazamiento que aleja la mirada del centro de interés –“Pero a mí me parece que era una injusticia decirle eso. ¿A usted no, señorita?” (2006: 200)–, el lenguaje la focaliza de nuevo hacia lo que ha quedado eludido, y la hace estallar en una materialidad abrumadora. Por eso, al final del cuento, el asesinato del jorobado es sustituido por el vómito

<sup>18</sup> Como suele ser habitual en la manera de trabajar de Silvina Ocampo, Porfiria recoge y amplía en sus anotaciones personales lo que Cornelio, el coprotagonista de “Los amigos” (*La furia*, 1959) esbozaba en sus rezos invertidos: convocar una gracia que, en el momento de ser verbalizada, se hace realidad. Por eso advertirá a su compañero: “Puedo conseguir que mueras vos, si me da la gana” (2006: 305).

<sup>19</sup> Teniendo en cuenta que suelen ser un reflejo en miniatura de padres y adultos en estado de violencia constante, se comprende mejor su uso. Por otro lado, no se olvide que, en tanto que escritora e intérprete de un extenso palimpsesto, Silvina Ocampo siempre reivindicó el valor a contracorriente de este sentimiento: “Sin una cierta dosis de crueldad –escribió en una de las “Inscripciones en la arena” que forman parte de sus *Ejércitos de la oscuridad*– no conservaríamos el cariño de nadie” (Ocampo, 2008: 23). Por otro lado, resulta interesante el análisis de Daniel Balderston, para quien los cuentos crueles de la argentina y de Rodolfo Wilcock tienen mucho que ver con la noción artaudiana de una crueldad teatral: “Crean escenarios plenamente irreales para luego realizarlos con detalles terroríficos o risibles” (1983: 744).

del muchacho<sup>20</sup>: “Todos los hombres tropezaban con algo, con los muebles, con las puertas, con los útiles de trabajo, con ellos mismos. [...] Un hombre cayó al suelo y me hizo una zancadilla que por poco me rompo el alma. Entonces, para mí al menos, se terminó la alegría. Comencé a vomitar” (2006: 202).

Al deslizar su perspectiva, N. N. –la firma, nunca un nombre– la acaba imponiendo por encima del acontecimiento, sin ser del todo consciente de que lo que él tacha, las palabras de su carta lo recuperan y lo fijan en la hoja. Del mismo modo, “[s]u mirada, por intolerada, se ha vuelto intolerante e intolerable” (Molloy, 1978: 242), por lo que será necesaria una distancia que la suavice<sup>21</sup>. Algo así es lo que realiza la protagonista de “La boda” (*La furia*, 1959), cuando rememora el asesinato de Arminda y hace aflorar en las grietas del lenguaje la ausencia presente de la muerte: de la supuesta complicidad que al inicio la une a Roberta al asesinato consentido y, de ahí, a la exclusión final –“Roberta me tomó antipatía, creo que le inspiré repulsión y jamás volvió a salir conmigo” (2006: 271)–, su relato cristaliza esa dolorosa travesía que antecede a la confrontación final, entre el adulto y el niño, entre el yo y el otro, en definitiva, entre la vida y la muerte.

Del centro al margen y, desde aquí, a la ruptura, la infancia toma posiciones y se reivindica en todo su poder: porque es a través de ella que la distancia que media entre el decir y el hacer disminuye; y porque es también mediante su mirada que es posible desafiar un universo –el de los adultos y, más generalmente, el de los humanos– que les es tan hostil como enajenador<sup>22</sup>. Así, cuando la protagonista y narradora de “La muñeca” (*Los días de la noche*, 1970) descubre el peso social y generacional que supone haber quedado huérfana, ser niña y vivir de prestado en una casa que no es la suya, no duda en desarrollar una capacidad *anormal* que le permite, de un lado, predecir el futuro o provocarlo: “Soy adivina. Sospecho a veces que no

<sup>20</sup> También historia de un asesinato, “Carta de despedida” (*Las invitadas*, 1961) se muestra más concreta en su revelación. El protagonista, dirigiéndose a la Madrina objeto de su amor, intenta explicar el porqué de su comportamiento y acaba convirtiendo su relato en una mezcla ambigua de declaración de amor y confesión de muerte: “Nunca contemplé tu rostro con tanto recogimiento. Es cierto que era la primera vez que te veía dormida. Toqué el violín, pianísimo, para que la sorpresa no resultara desagradable y para que nadie me descubriera [...]. Cuando abriste por fin los ojos, se abrió también la puerta y entró mi madre, como la imagen de una furia. Me golpeó primero a mí, después a ti. Dabas la espalda a la puerta y no veías el cuchillo, sobre la mesa, que tomé, dispuesto a matarla, porque te había tocado. La luz que nos iluminaba como a través de mil vidrios colorados, era del color de la sangre” (2006: 456-457).

<sup>21</sup> Esto explicará también el recurso a la parodia y a la ironía, rasgos que han sido apuntados por la misma crítica –solo así, nos dice en su trabajo sobre la exageración del lenguaje en Silvina Ocampo, la palabra escapa al contagio y a la disolución definitiva en su propio exceso (Molloy, 1969: 24)– y por Daniel Balderston, para quien “[l]a distancia irónica entre narrador ingenuo y crueldad de lo narrado es rasgo central de la narrativa de Silvina Ocampo” (1983: 747).

<sup>22</sup> Aunque su estudio se delimita a la llamada literatura adolescente, pienso que acierta Roberta Seelinger Trites cuando opina que el vínculo del joven con el entorno se fundamenta en una negociación paradójica, puesto que “el poder del adolescente es simultáneamente reconocido y negado, aprehendido y desaprendido” [Así en el original: “adolescent’s power is simultaneously acknowledged and denied, engaged and disengaged” (2000: 6)].

adivino el porvenir, sino que lo provocho” (2007: 103); y del otro, experimentar un sentimiento de marginalidad que, si bien en un principio la obliga a negar lo que posee de singular, en seguida le confiere un reconocimiento *otro* en el que las marcas de lo genérico<sup>23</sup> pautarán los primeros pasos hacia una identidad en resistencia. Gracias a la aceptación final de la señora Celina –quien, muy significativamente, la denomina “Bruja” (2007: 113) por primera vez– y de la institutriz mademoiselle Gabrielle, ella podrá dedicarse por completo “al arte difícil de la adivinación” (2007: 113) y aceptarlo como condición ineludible de su subjetividad.

Otro caso parecido al suyo es el de Valentín Brumana, el niño idiota de “La revelación” (*Las invitadas*, 1961) al que una fotografía –mirada velada y reveladora como pocas<sup>24</sup>– restablecerá dentro del ámbito familiar: “Cuando descubrimos que Valentín Brumana, sin ningún alarde, *era una suerte de mago*, empezamos a respetarlo un poco, o a temerlo tal vez” (2006: 330; el subrayado es mío), confesará el narrador, y más adelante añadirá: “la familia entera, aun nosotros, sus primos, pensamos que Valentín Brumana alegraba a las personas *por ser tan distinto* de ellas y que sería, en la ausencia, irremplazable” (2003: 331; el subrayado también es mío). En una insistencia muy sutil que recuerda el *Leitmotiv* matutiano del apartado anterior, la voz narradora resignifica la negatividad del adjetivo en una diferencia en positivo que tan pronto acerca a Valentín a sus familiares como lo separa de ellos.

Y lo mismo sirve para los dos personajes principales de “La sibila” y “Magush”, recogidos ambos en el tercer libro de la autora, *La furia* (1959). Si en el primero Aurora, conocedora de los secretos de las cartas, es capaz de leer el futuro del ladrón, en el segundo “Magush lee el destino en el edificio deshabitado que está frente a la carbonería en donde vive. Los seis enormes ventanales y las doce ventanitas del edificio vecino son como barajas para él” (2006: 223). En ambos casos, la unión ocular y especular de dos tiempos –pasado y futuro– y de dos espacios –el real y el imaginario– transgrede las leyes de lo racional y subvierte los códigos establecidos. De ahí la afirmación de la voz narradora de “Magush”, quien debe reconocer que “[d]espués, cuando fui al encuentro de esos acontecimientos, la realidad me pareció un tanto descolorida y mi novia tal vez menos hermosa” (2006: 224).

---

<sup>23</sup> Baste señalar que en este cuento, como en tantos otros de la autora, hay un cuestionamiento de los roles sexuales, contra la imposición de los cuales luchan también muchos de estos personajes. De ahí que la protagonista de este último reconozca: “Me gustaban los varones” (2003: 147), y de ahí, igualmente, que se vista como ellos después de Carnaval: “La vestimenta consistía sólo en una bombacha, una camisa de lino y unas botas de goma que me habían regalado” (2003: 150).

<sup>24</sup> Una lectura interesante sería también la que, partiendo de las consideraciones de Giorgio Agamben, entienda el uso de la fotografía como “una exigencia de redención” (2005: 33) por parte del primo: a través de la simbiosis escritura/fotografía trataría de suturar así esta suerte de “laceración sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza” (Agamben, 2005: 33) que, según el filósofo italiano, comporta el lenguaje fotográfico.

## Dos miradas sobre un mismo paisaje

*Temible es lo que no se puede contar:  
los sueños, la locura y también lo innumerable o infinito.*

Ana María Shúa

Señala Michel Foucault que el salto de un sistema de semejanzas a un sistema de representación culmina, entrado el siglo XIX, con la ruptura en el seno de ésta última, es decir, con la conciencia de un vacío que pone en entredicho el lugar del sujeto y el de su instrumento de conocimiento del mundo. Es entonces cuando Occidente se abre a una cultura de la sinrazón en la que las figuraciones de la locura van abandonando las zonas excluidas y se van encaminando hacia nuevas manifestaciones de sentido, enraizadas en lo que el francés denomina “el único camino de paradójica certidumbre” (Foucault, 2000: 14), a saber: el azar, entendido ya desde la perspectiva nietzscheana de un juego donde la combinación de verdad y error afirman la necesidad inmediata por la que el artista se inscribe temporalmente *en* y *sobre* su obra y por la que, además, el ser se constituye en una exterioridad de extravagancia excesiva.

Desde aquí, la herida de la locura deja paso al torbellino de un delirio de lo real que arrastra al ser a la pantomima del no-ser, al mismo tiempo que transforma todo acto de expresión en vivencia alucinada. Si, por un lado, el sujeto empieza a referir el error de sus ilusiones, por el otro, hace surgir de ellas un lugar de enunciación propio, hecho fundamentalmente de un lenguaje replegado en el devenir a-significante de la palabra. En palabras foucaultianas: “No se trata de un lenguaje cifrado, sino de un lenguaje *estructuralmente esotérico*” (2000: 333-334; el subrayado es mío), a través del cual se recoge el legado de un delirio que es, ante todo, “el lugar de un enfrentamiento perpetuo e instantáneo, el de la necesidad y el de la fascinación, de la soledad del ser y del cintilamiento de la apariencia, de la plenitud inmediata y del no-ser de la ilusión” (Foucault, 2000: 17).

En este contexto, pienso que es necesario insistir en la naturaleza delirante de estos personajes, “una nueva versión –en el decir de Sylvia Molloy a propósito de la argentina– de la *stultifera navis*: barco que radiaba en la Edad Media a los locos y apestados, condenándolos a un vagabundeo sin fin, para que no perturbaran un orden normal y serio” (1978: 242). A medio camino entre la experiencia diabólica y no simbolizable del idiota y la risa disuasoria del loco, tanto *Los niños tontos* como algunos de los que protagonizan los relatos diseminados a lo largo de distintas recopilaciones de Silvina Ocampo, puntúan una ruptura evidente que, no obstante, pide ser restaurada: así, entre el lenguaje y la palabra, entre la palabra y el sujeto, en definitiva, entre el sujeto y el cuerpo, se activa una dinámica del bucle que no solo descubre las particularidades afirmativas que toda negación comprende, sino que permite el despertar de una serie de saberes ocultos.

Piénsese, por ejemplo, en “El incendio”, donde el protagonista pinta un fuego para tapar el dolor que le produce la pared encalada de la casa, y hace que su afán se convierta en realidad, aun a costa de perder la vida: “El niño prendió fuego a la esquina con sus colores. Sus lápices –sobre todo aquel de color amarillo, tan largo– se prendieron de los postigos y las contraventanas, verdes, y todo crujía, brillaba, se trenzaba” (25). Algo parecido es lo que acontece en “La caja de bombones” (*Cornelia frente al espejo*, 1988), donde la transformación del envoltorio en anillo permitirá que los niños que asisten a la fiesta de cumpleaños de la señora Eufrosina se conviertan en lo que desean ser: “En cuanto comió su bombón y se puso el anillo de coral rosado, Felisa corrió al piano; con tanta perfección tocó los vales nobles y sentimentales que las visitas creyeron que era una pianista contratada para la fiesta” (2007: 391).

Presentándose casi siempre como seres caleidoscópicos en perpetuo estado de formación, la mayoría de ellos plantean un cuestionamiento que va mucho más allá de la simpleza dicotómica –realidad/ficción, yo/otro, humanidad/animalidad, verdad/mentira son algunos de los polos que parecen manejar– y se instala en una lógica rizomática que bombardea todos y cada uno de los componentes del texto. Encerrándose en la dinámica de una exclusión –el deslizamiento de la denominación de origen hacia una determinación externa en los relatos de la catalana o el extrañamiento repulsivo en los de la argentina– ellos mismos se construyen una identidad propia y singular que pretende potenciar la huella siempre peligrosa de una alteridad que vehicula múltiples interpretaciones. Esto explicará, también, las sutiles diferencias que separan ambas textualidades. Así, mientras en el caso de Ana María Matute el *Leitmotiv* que traba estas historias –ese “Ah, niño tonto” (11) que suelta la madre en “El niño que era amigo del demonio”– conduce a estos seres a experimentar, más allá de lo lingüístico, una travesía órfica –por lo que tiene de lamento y de pérdida– hacia el universo de lo pulsional, en Silvina Ocampo, en cambio, el encuentro con una realidad hecha del vacío que toda palabra encierra, se traducirá en la vivencia convulsa de una risa que interrumpe el orden preestablecido y lo biloca.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzaldúa, Gloria (2004), “Los movimientos rebeldes y las culturas que traicionan”, AAVV, *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid, Traficantes de sueños: 71-81.
- Agamben, Giorgio (2005), *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Aldecoa, Josefina (ed.) (1983), *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya.
- Andersen, Hans Christian (1995), *La sombra y otros cuentos*, Madrid, Alianza.

- Balderston, Daniel (1983), "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", *Revista Iberoamericana*, 125: 743- 752.
- Bombí, Francesc (2003), *Entrevista a Flavia Company*, *Avui*: x-xi. [20/02 /2003]
- Butler, Judith (2001<sup>1990</sup>), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez, Buenos Aires, Paidós.
- Calvino, Italo (1995), "Porfiria di Silvina Ocampo", *Saggi 1945-1985*, Barenghi, Mario (ed.), Milán, Mondadori: 1355-1360.
- Cirlot, Juan Eduardo (2008), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- Deleuze, Gilles (2004), *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós.
- Díaz-Plaja, Ana y Postigo, Rosa M<sup>a</sup> (coords.) (1993), "La infancia literaria", *CLIJ*, 52: 7-71.
- Encinar, Ángeles y Percival, Anthony (eds.) (1997), *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra.
- Foucault, Michel (2000), *Historia de la locura en la época clásica II*, Madrid, FC3.
- Gómez del Manzano, Mercedes (1987), *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo xx. Incidencias en la personalidad del niño lector*, Madrid, Narcea.
- Kojouharova, Stefka Vassileva (1994), "La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra", *Compás de letras. Monografías de la literatura española*, 4: 39-53.
- Matute, Ana María (1997), *El saltamontes verde y otros cuentos*, Barcelona, Lumen.
- (2001), *Los niños tontos*, Barcelona, Destino.
- , "En el bosque. Defensa de la fantasía", *La casa del lago* [en línea]. 1997-2005, 4 de abril de 2008. <<http://www.aragonesasi.com/casal/index.htm>>
- Molloy, Sylvia (1969), "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje", *Sur*, 320: 15-24.
- (1978), "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo", *Lexis. Revista de lingüística y literatura*, 2: 241-251.
- Nichols, Geraldine C. (1988), "Stranger than fiction: fantasy in short stories by Matute, Rodoreda, Riera", *Monographic Review*, IV: 33-42.
- Nietzsche, Friedrich (2008), *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza.
- (2006), *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- (2007), *Cuentos completos II*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- (2008), *Ejércitos de la oscuridad*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Peri Rossi, Cristina (2005), *Poesía reunida*, Barcelona, Lumen.

Pizarnik, Alejandra (2002), "La verdad del bosque", Ana Becciu (ed.), *Prosa completa*, Barcelona, Lumen: 34.

— (2002), "Un rostro", *Prosa completa*, Becciu, Ana (ed.), Barcelona, Lumen: 23.

Redondo Goicoechea, Alicia (1994), "Entrevista a Ana María Matute", *Compás de letras. Monografías de la literatura española*, 4: 15-23.

Roffé, Reina (1994), "Silvina Ocampo: la voz cautiva", *Quimera*, 123: 42-43.

Seelinger Trites, Roberta (2000), *Disturbing the universe. Power and repression in adolescent literature*, Iowa City, University of Iowa Press.

Shúa, Ana María (2009), *Cazadores de letras. Minificción reunida*, Madrid, Páginas de Espuma.

Torras, Meri (2007), "Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades especuladas. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo", *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 2, 22/5/2007. <[www.uv.es/extravio](http://www.uv.es/extravio)>.

Ulla, Noemí (2003), *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Leviatán.

Valis, Noël M (1982), "La literatura infantil de Ana María Matute", *Cuadernos hispanoamericanos*, 389: 407-415.

Weigel, Sigrid (1986), "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria: 69-98.

Zanetti, Susana (2002), *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.