

# PERSECUCIONES FANTASMALES EN DOS CUENTOS DE SILVINA OCAMPO: “LA CASA DE AZÚCAR” Y “LA RED”

MARCO KUNZ  
UNIVERSITÉ DE LAUSANNE, SUIZA

Recibido: 15/12/2020  
Aceptado: 24/01/2021

## RESUMEN

En los cuentos de la escritora argentina Silvina Ocampo (1903-1993) encontramos variantes interesantes de la persecución por un fantasma: la paulatina usurpación de una identidad ajena por el alma de una moribunda o muerta en “La casa de azúcar” y el hostigamiento por una mariposa monstruosa en “La red”. En vez de leer estos cuentos como ejemplos de lo que Todorov llama lo fantástico maravilloso, proponemos una lectura alternativa que, prestando un particular interés a las peculiaridades de los narradores y su complejo de culpabilidad, se propone mostrar la posibilidad de interpretar “La casa de azúcar” como la fantasmagoría de un marido maniático y obsesivamente celoso, por un lado, y destacar la importancia de la dimensión cultural e intertextual (por ejemplo, la influencia del taoísmo chino), el simbolismo de la mariposa (su relación con el alma) y la sonoridad poética del texto en “La red”, por otro.

**PALABRAS CLAVE:** Silvina Ocampo, literatura fantástica, fantasma, mariposa.

**ABSTRACT**

In Silvina Ocampo’s (Argentina, 1903-1993) short stories we find interesting diversions on the ghost haunting topic: the gradual usurpation of a woman’s identity by the soul of another nearly-dead or dead woman in “La casa de azúcar”, and the haunting of a monstrous butterfly to a young Asian gal in “La red”. In this paper, instead of reading these stories as examples of what Tzvetan Todorov recognizes as the marvelous fantastic, we propose an alternative reading that pays particular attention to the peculiarities of the narrators and their guilt complex. This aims to demonstrate the possibility of reading “La casa de azúcar” as the phantasmagoria of a maniacal and obsessively jealous husband, on the one hand, and highlights the importance of the cultural and intertextual dimension, the symbolism of the butterfly (for instance, as an image for the soul) and the poetic sonority of the text in “La red”, on the other.

**KEYWORDS:** Silvina Ocampo, fantastic literature, ghost, butterfly.



En la narrativa breve de Silvina Ocampo encontramos muchos de los motivos clásicos de la literatura fantástica y maravillosa, como la magia de los espejos, los dobles, los seres maravillosos y las capacidades mentales parapsicológicas, además de casos semejantes a la persecución fantasmal, si entendemos por fantasma, en sentido amplio, la aparición del alma de un difunto o moribundo que se muestra a los vivos y puede llegar a hostigarlos de diversas maneras. Asimismo, observamos la típica vacilación —que según Todorov (1970) constituye el rasgo definitorio por excelencia de lo fantástico— de un personaje, testigo o narrador, con cuyo punto de vista se invita a identificarse al lector, a veces para despistarlo. Los cuentos que vamos a comentar aquí, “La casa de azúcar” (en *La furia*, 1959) y “La red” (publicado originalmente en *La Nación*, el 13 de octubre de 1946, y dos años después incluido en *Autobiografía de Irene*), presentan versiones originales del fantasma —la usurpación de una identidad ajena y el acoso por un insecto vengador, respectivamente—, y en ambos es de crucial importancia la identidad de los narradores y su punto de vista.

### “LA CASA DE AZÚCAR”: ¿POSESIÓN FANTASMAL O CELOTIPIA OBSESIVA?

El tema de “La casa de azúcar” es —o parece ser— la transmigración del alma de una moribunda o muerta al cuerpo de una mujer viva, de la que toma posesión paulatinamente, o dicho de otra manera, la pérdida progresiva de identidad de una persona cuyo yo es usurpado por otro. Así lo comprendieron la mayoría de los comentaristas, entre ellos Cortázar (1994):

una mujer se ve lentamente dominada por la personalidad de otra mujer que hace años habitó la misma casa. La progresión se presenta con una admirable economía de medios; a través de escasos detalles y cambios a veces imperceptibles, Cristina se va viendo transformada en Violeta hasta asumir finalmente la personalidad de ésta. Raramente el tema de la posesión fantasmal de un ser vivo por un muerto [...] ha sido presentado con tanta efectividad narrativa; lo más admirable de Silvina Ocampo es la incesante y extraordinariamente variada invención de ambientes fantásticos y su simultánea falta de interés por explotarlos de la forma más espectacular. (pp.107-108)

Se trata de un motivo fantástico clásico que encontramos, por ejemplo, en la Ligeia de Poe en el cuento del mismo nombre, que se adueña lentamente del cuerpo de Rowena, o en un personaje de *Aura* de Carlos Fuentes, Felipe Montero, que descubre horrorizado que él es la reencarnación del General Llorente. La idea de que una conciencia ajena, perteneciente a un muerto o moribundo, controla el pensamiento de una persona posesa, aunque sin apropiárselo totalmente, y dirige sus actos por telepatía para hacerlo dependiente de sí, cumple también un papel importante en “Moscas y arañas”, de Adolfo Bioy Casares.

En “La casa de azúcar”, el narrador —que es el esposo de Cristina— se distancia desde las primeras frases de las creencias y fobias irracionales de su mujer: “Las supersticiones no dejaban vivir a Cristina. Una moneda con la efigie borrada, una mancha de tinta, la luna vista a través de dos vidrios, las iniciales de su nombre grabadas por azar sobre el tronco de un cedro la enloquecían de temor” (Ocampo, 1982, p.49). Esta supuesta voz de la razón y del escepticismo, sin embargo, se revela en seguida como ambigua, pues critica las “manías absurdas” de Cristina y pretende combatir las enseñándole —no se sabe si irónicamente o en serio— las “verdaderas”

fuentes de mala suerte, que son las legitimadas por las creencias colectivas que por transmisión cultural comparte mucha gente, mientras que Cristina tiene miedos estrictamente individuales:

Le hice notar que tenía un espejo roto en su cuarto y que por más que yo le insistiera en la conveniencia de tirar los espejos rotos al agua, en una noche de luna, para quitarse la mala suerte, lo guardaba; que jamás temió que la luz de la casa bruscamente se apagara, y a pesar de que fuera un anuncio seguro de muerte, encendía con tranquilidad cualquier número de velas; que siempre dejaba sobre la cama el sombrero, error en que nadie incurría. Sus temores eran personales. (Ocampo, 1982, p.49)

Se crea así cierta ambivalencia en cuanto a las posibles supersticiones del narrador mismo, y esta incertidumbre es importante para que funcione el cuento, pues toda la supuesta transformación de Cristina se cuenta desde la óptica de su marido, quien no comprende ni aprueba las creencias de ella, pero que tal vez interpreta sus observaciones desde los presupuestos igualmente equivocados —o por lo menos muy discutibles— de su propia credulidad. Cabe cuidarse de sobreestimar el racionalismo del marido-narrador pues aunque a primera vista puede parecer que, como afirma San Román Erburu (2013), “[e]n contrapunto a la prudencia y racionalidad del marido se encuentra la joven esposa cuyas descabelladas creencias resultan imposibles en el universo masculino”, la autoimagen que construye de sí mismo como hombre “conciliador y lógico” (p.172) se ve contradicha tanto por las supersticiones que él mismo admite como por su maniática manera de actuar.

Durante el noviazgo, las privaciones, irracionales para él, que le impone el respeto de las supersticiones de Cristina, después de gustarle al principio, empiezan a molestarlo y lo inquietan cada vez más. Por eso, cuando busca una vivienda para residir juntos, pretende respetar el deseo de su novia de que sea una casa completamente nueva, “pues según sus creencias, el destino de los ocupantes anteriores influiría sobre su vida” (Ocampo, 1982, p.50). Pero pronto se harta de hacerle caso, de modo que, cuando encuentra una casa encantadora, de una blancura luminosa que parece de azúcar, no resiste a la tentación de mentirle a su mujer y callar el hecho de que antes ya la había ocupado una familia. Si en el desarrollo posterior se parece cumplir el mal presagio de Cristina, tenemos que preguntarnos si

es realmente así, o sea, si los inquilinos precedentes influyen en la vida de los dos protagonistas y la ensucian “con pensamientos que envician el aire” (p.50), o si es, al contrario, la incomprensión y cierto rencor de él que lo hace contagiarse de los presentimientos de Cristina y percibir, también por la mala conciencia de haberle ocultado la verdad, su progresivo alejamiento como el cumplimiento de una maldición que pesa sobre ella y que tiene su origen en el pasado de la casa. Seguramente, él no interpretaría de la misma manera los extraños síntomas del cambio progresivo que descubre en su mujer si las supersticiones de ésta no lo hubieran condicionado desde la mudanza a relacionarlos con las creencias de ella. Mientras que Cristina parece vivir despreocupada en una atmósfera *kitsch*<sup>1</sup>, concretada en la sensación de paz y cobijo que le da la casa de azúcar, crecen los temores del narrador por haber actuado de manera tramposa para disipar los miedos de su mujer y prolongar la pseudofelicidad cursi de su matrimonio: “Éramos felices, tan felices que a veces me daba miedo” (p.50). La casa de azúcar despliega su potencial significativo siendo, por un lado, metáfora de la pureza y dulzura del idilio amoroso que la pareja pretende vivir en ella y, por otro, una amenaza de disolución futura de este amor (como el azúcar que se disuelve en el agua). Asimismo, no hay que olvidar las asociaciones con la casa de la bruja en el cuento de Hänsel y Gretel de los hermanos Grimm o con el simbolismo aciago que a menudo tiene el color blanco (que, simbólicamente hablando, puede ser sinónimo del lúgubre negro).

Una llamada de alguien que pregunta por la inquilina anterior, Violeta, un hecho bastante trivial en una situación semejante, incita al narrador a toda una serie de actos de precaución y vigilancia a fin de evitar la revelación de su engaño que podría acabar con su felicidad: él es, pues, la persona que desde la compra de la casa se comporta de una manera anormal, obsesiva y temerosa, aunque al principio no brinde interpretaciones sobrenaturales a la cadena de sucesos que recuerdan con una creciente claridad la historia de la casa. El marido desarrolla una verdadera obsesión de control, pero no puede evitar que su mujer se escurra cada vez más de su vigilancia y empiece a cambiar, lo que él atribuye a la influencia nefasta de Violeta, pero que más probablemente se debe a su propio comportamiento que difícilmente le agrada a su esposa.

Los indicios del progresivo cambio de identidad de Cristina hacia su presunta transformación en Violeta se hacen cada vez más frecuentes y

---

1 Cf. los comentarios de Mancini (2003, pp.69-73) y Masciotta (2018).

claros, sobre todo a partir del momento en que recibe la visita de una muchacha que insiste en llamarla Violeta. Cristina empieza a frecuentar lugares que antes no la atraían (el puente de Constitución) y a comportarse en contra de sus antiguas supersticiones: “Antes no quería sentarte en un banco donde alguien había comido mandarinas o pan” (Ocampo, 1982, p.54). Ahora bien, todo esto puede tener una explicación racional —confusión, casualidad, cambio de gustos y creencias de Cristina<sup>2</sup>, etc.— y es la interpretación del marido espía, “[e]nloquecido de celos” (p.54), la que nos sugiere la motivación fantástica; de él son la ansiedad, el miedo, las sospechas, y de él es la percepción focalizadora del relato. De esta manera, Silvina Ocampo logra sembrar la duda y mantener una vacilación doble, la del marido en cuanto a la causa sobrenatural de la transformación de Cristina, y la del lector que, poco a poco, tiene motivos para empezar a poner en tela de juicio la salud mental del narrador y, por consiguiente, la exactitud de sus observaciones y afirmaciones.

Es innegable que Cristina sufre paulatinos cambios difícilmente explicables, pero conviene tener en cuenta que esta transformación se narra exclusivamente desde la perspectiva del marido, cuya interpretación de los hechos observados lo lleva a unas conclusiones incompatibles con una cosmovisión racionalista, a saber que los cambios “tienen su raíz, como ya predijera Cristina, en la ausencia/presencia de la anterior dueña de la casa cuyo destino cae sobre la pareja de recién casados” (San Román Erburu, 2013, p.172). Un verdadero racionalista positivista se negaría categóricamente a considerar como posible la metamorfosis de Cristina en Violeta en virtud de una “transferencia de identidades” (San Román Erburu, 2013, p.174), hipótesis fantástica que a nuestro narrador seguramente le halaga mucho más que reconocer su propia culpa por el progresivo distanciamiento de su mujer y finalmente la ruptura de su relación. Varias estudiosas de “La casa de azúcar” han visto este aspecto contradictorio del narrador: Cynthia Duncan (1991), por ejemplo, lo considera un personaje psicológicamente enfermo. Hedy Habra lo califica de “narrador no fidedigno que vive una ilusión de amor compartido” que “nos ha estado engañando también ya que dedica la primera parte de su relato a quejarse de las supersticiones de Cristina sin ser capaz de percatarse de las suyas” (2005, p.50), y opina que sus contradicciones “desvalorizan su voz y subrayan tanto su machismo inherente como su falta de sensibilidad” (2005, p.57). Marcia Espinoza-Vera (2003) habla incluso de un narrador alienado:

---

2 “He cambiado mucho” (Ocampo, 1982, p.55), dice simplemente, y ¿por qué no debería haber cambiado con el matrimonio y la convivencia con el narrador, al que ahora conoce de otra manera que durante el noviazgo?

En efecto, éste tiene ideas absurdas y preocupaciones obsesivas que inconscientemente dominan su mente y por lo tanto su narración. El deterioro mental del narrador se acentúa a medida que el relato avanza; el amor por su esposa se convierte en una profunda obsesión que lo lleva a espiarla, a seguirla a todas partes y a vigilarla en forma desmedida. Lo anterior me permite inferir que la transformación de Cristina está más bien en la mente del narrador y que la obsesión por ella lo hace imaginar o exagerar lo observado. La conclusión de la historia nos demuestra que el narrador no es la persona confiable y racional que trata de hacernos creer en su relato. Su narración puede ser considerada como el relato de un alienado y, por lo tanto, un narrador no 'digno de crédito'. (p.67)

De hecho, contradictorio y acomplejado, el narrador de "La casa de azúcar" no es muy fiable, lo que nos autoriza a dudar de su versión de lo sucedido, que él no intenta nunca aclarar hablando abiertamente con su mujer. Los episodios inquietantes constituyen un tabú para la pareja, en parte porque el marido no le quiere revelar que la está espionando, en parte por una especie de acuerdo tácito (aunque suponer que existe tal acuerdo puede ser un subterfugio para no admitir un problema de comunicación): "era como si nuestros labios hubieran estado sellados para todo lo que no fuese besos nerviosos, insatisfechos o palabras inútiles" (Ocampo, 1982, p.56). Finalmente, también Cristina parece aceptar la posibilidad de un hechizo: "Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los aciertos. Estoy embrujada" (p.56); pero de nuevo el marido evita hablar del tema: "fingí no oír esa frase atormentadora" (p.56). En cambio, empieza a investigar sobre los antiguos inquilinos de la casa; es decir, es él quien sistemáticamente se niega a aceptar una solución racional y se empeña en confirmar sus sospechas fantásticas. Así, averigua que Violeta está internada en un sanatorio frenopático (lo que tal vez explique las visitas de personas raras y posiblemente psicopáticas, como un hombre disfrazado de mujer), y se obsesiona tanto con esa mujer desconocida que puede ser que proyecte sus fantasías en torno a ella sobre su mujer Cristina y que esta, susceptible a tales ideas, se deje contagiar, igual que al principio cuando su marido fue influenciado por las supersticiones de ella: "De tanto averiguar detalles de la vida de Violeta, confieso que desatendía a Cristina" (p.57). Violeta ocupa, pues, poco a poco el lugar de Cristina en la cabeza del

narrador —¿será él el verdadero poseso en este cuento?—, y este proceso no es necesariamente la consecuencia de la usurpación paralela del alma de Cristina, sino quizás la causa misma de que unos cambios motivados por otras razones se interpreten como la transmigración de un alma.

Todos los temores parecen confirmarse cuando el narrador visita a la exprofesora de canto de Violeta, cuyo nombre, Arsenia, no inspira mucha confianza. De hecho, es ella quien envenena definitivamente la imaginación recelosa del narrador, pues le cuenta la maldición profética que Violeta, muerta hace poco, solía repetir mucho al final de su vida y cuyos detalles corresponden exactamente a lo que la pareja vivió desde su mudanza:

Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto será de ella; los hombres no se disfrazarán de mujer para entrar en mi casa sino en la de ella; perderé la voz, que transmitiré a esa garganta indigna; no nos abrazaremos con Daniel en el puente de Constitución, ilusionados con un amor imposible, inclinados como antaño, sobre la baranda de hierro, viendo los trenes alejarse. (p. 58)

El narrador cree haber encontrado la prueba, la certeza, pero las últimas líneas del cuento no disipan las dudas del lector, sino que, al contrario, las refuerzan, ya que se insiste reiteradas veces en la subjetividad de la visión del narrador y la indecisión en cuanto a la razón del alejamiento de la pareja:

Desde ese día Cristina se transformó, para mí, al menos, en Violeta. Traté de seguirla a todas horas, para descubrirla en los brazos de sus amantes. Me alejé tanto de ella que la vi como a una extraña. Una noche de invierno huyó. La busqué hasta el alba. Ya no sé quién fue víctima de quién, en esa casa de azúcar, que ahora está deshabitada. (Ocampo, 1982, p.58)

Si el narrador dice que Cristina se transformó en Violeta “para mí, al menos” y que no sabe “quién fue víctima de quién”, sugiere que quizás lo que ocurrió fuera otra cosa que lo que prefiere tomar por demostrado y nos intenta hacer creer, algo que él no puede o no quiere comprender ni aceptar. Sin duda, a su modo, Cristina intenta “desestabilizar la hegemonía patriarcal” y se rebela “en su exploración a la apertura de nuevos espacios”



que le posibilite “una autodefinición más acorde a sus propios términos” (San Román Erburu, 2013, p.174), pero no necesariamente se trata de una —por cierto, paradójica— rebelión pasiva e “involuntaria” (p.175) que consiste en dejarse invadir por una identidad ajena, como sugiere la lectura fantástico-maravillosa del cuento, sino que queda abierta la posibilidad de una estrategia activa, orquestada por una mujer que comprende que se equivocó al casarse con un hombre que en la convivencia revela su carácter obsesivamente celoso, controlador, deshonesto y paternalista, y que se libera de él poniendo en escena la fantasmagoría que el marido mismo ha imaginado confundiendo su interpretación con la realidad. Sin que lo parezca, Cristina podría ser una más de esas mujeres ocampianas que Izaguirre Fernández (2016) califica de “actantes” que “dominan la acción, la palabra y el silencio” y “adquieren la capacidad de alterar un rol y una realidad preconcebida y reglada hasta la fecha” (p.87). Tal vez, aprovechando la obcecación de su marido que la cree ingenua, supersticiosa y manipulable, Cristina sólo finge hacer el papel que su cónyuge le asigna, para subvertir, con un hábil juego en el que ella es a la vez actriz y directora de una farsa, el orden establecido por la autoridad que pretende vigilarla y normalizarla, dejando al marido en la convicción de haberla perdido a causa de un asedio telepático-fantasmal, mientras que en realidad sea quizás ella la que decidió abandonarlo porque no aguantaba más su desconfianza y sus absurdas fantasías. Es decir, podemos arriesgarnos a leer este cuento a contracorriente, no como fantástico-maravilloso —lectura que sin duda también es lícita— sino como fantasmagórico<sup>3</sup>, fruto de las obsesiones maníacas del narrador, a condición de proponer una explicación racional y empíricamente posible para cada uno de los sucesos aparentemente inexplicables de los que se compone, o sea, si nos empeñamos en darle una coherencia plausible que no nos obligue a aceptar la realidad del hostigamiento espiritista y la transferencia de identidades. Si, como opina Hedy Habra, “La casa de azúcar” cuenta “la metamorfosis de una mujer tradicional en otra mujer liberada, cuyos valores representan una amenaza para el patriarcado” (2005, p.48), parece comprensible que el patriarca

---

3 Precisamos que no utilizamos los términos *fantasmagoría* y *fantasmagórico* en la definición de Bellemin-Noël como relativo al conjunto de los procedimientos que caracterizan el relato fantástico (1972, p.4), sino en un sentido más afín a la segunda acepción del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia: “Ilusión de los sentidos o figuración vana de la inteligencia, desprovista de todo fundamento” (2014, p.1010). Son pues fantasmagóricas las percepciones e interpretaciones de la realidad generadas por una mente subjetiva alterada o delirante, tales como sueños (Nuti, 2009) y ensoñaciones en estado de vigilia (las “Phantasmagorien” de Walter Benjamin, 1977), alucinaciones, miedos psicóticos, etc. En el caso de “La casa de azúcar”, lo fantasmagórico sería una variante de lo fantástico-extraño ya que brinda una explicación psicológico a lo insólito interpretándolo como desvarío mental causado por la celotipia excesiva y el complejo de culpabilidad del narrador.

(o sea, el marido narrador), para no tener que cuestionarse a sí mismo, califique de locura, causada por un espíritu maligno, la transformación emancipadora de su mujer.

En vez de hacer una lectura crédula que toma por demostrada la transformación de Cristina, proponemos aplicar a este cuento el método *zetético*, es decir, el escepticismo sistemático ante lo maravilloso-fantástico para darle una explicación racional (Sangsue, 2011, p.124). Veamos, pues, uno tras otro los sucesos que escalonan el proceso de transmutación de Cristina y conducen finalmente a su desaparición. No es en absoluto extraño que, poco después de la mudanza, alguien llame a la casa en busca de su inquilina anterior: tales confusiones eran frecuentes en la época, pues los números de teléfono se atribuían al aparato fijo de la casa y los nuevos habitantes “heredaban” el número de sus precursores en la misma dirección. Para el narrador, sin embargo, la llamada constituye una señal de alarma:

Parecía que la tranquilidad nunca se rompería en aquella casa de azúcar, hasta que un llamado telefónico destruyó mi ilusión. Felizmente Cristina no atendió aquella vez el teléfono, pero quizá lo atendiera en una oportunidad análoga. La persona que llamaba preguntó por la señora Violeta: indudablemente se trataba de la inquilina anterior. Si Cristina se enteraba de que yo la había engañado, nuestra felicidad seguramente concluiría: no me hablaría más, pediría nuestro divorcio, y en el mejor de los casos tendríamos que dejar la casa [...] (Ocampo, 1982, pp.50-51)

A causa del miedo de destruir el idilio amoroso y perder a Cristina, el marido toma una serie de precauciones que podrían resultar contraproducentes, como descolgar el teléfono durante la noche, controlar el correo, ser el depositario de la llave. En algún momento, Cristina debe darse cuenta de estas medidas extrañas que restringen su libertad y demuestran la desconfianza de su marido, y muy probablemente al principio no comprende la motivación de estos actos. Pero podemos suponer que un día empieza a entender —por ejemplo, atendiendo el teléfono, como sugiere el narrador mismo— y que quizás esto sea la causa principal del cambio que el marido observa: “de alegre se convirtió en triste, de comunicativa en reservada, de tranquila en nerviosa” (Ocampo, 1982, p.51). ¿No puede ser una reacción al comportamiento del marido? “La casa de azúcar”, que parece contarnos la historia de una transmigración del alma, puede leerse también

como el relato de la progresiva separación de una pareja por culpa de la constante supervisión y la falta de sinceridad de un marido que, queriendo ser respetuoso y tolerante, no toma en serio a su mujer (sus supersticiones nunca dejan de parecerle ridículas, pero finge aceptarlas, mientras que en realidad subordina con pocas ganas toda su vida a ellas para no perder la felicidad —¿o el simulacro de felicidad?— en que están viviendo) y no habla sinceramente con ella.

La primera anomalía que constata el narrador no resulta muy sorprendente, excepto para él pues le fastidia que algo se haya escapado a su vigilancia: “Una mañana temprano golpearon a la puerta y alguien dejó un paquete. Desde mi cuarto oí que mi mujer protestaba, luego oí el ruido del papel estrujado” (Ocampo, 1982, p.52). Estas protestas hacen sospechar al marido que Cristina no había pedido el vestido de terciopelo, que en realidad se había hecho para Violeta. Pero, ¿no pueden tener otro motivo las protestas? ¿Y por qué le parecen tan raras las explicaciones que le da Cristina: que encargó el vestido hace tiempo para ir al teatro y que su madre le dio el dinero? No hay nada sobrenatural en esto, pero el mero hecho de descubrir que su mujer hace cosas sin que él se entere fomenta sus sospechas y le amarga incluso la vida sexual: “Nos queríamos con locura. Pero mi inquietud comenzó a molestarme, hasta para abrazar a Cristina por la noche” (p.52). La reacción de Cristina, sin duda sensible al enfriamiento de la pasión amorosa de su cónyuge, se manifiesta en la pérdida de apetito y un creciente desinterés por las tareas del hogar (deja de preparar postres y de decorar la casa) y por divertirse en el cine o el teatro. Según Habra (2005), estamos ante una “crisis en el matrimonio con la rebelión de parte de la esposa en contra de un destino burgués que la oprimía y que solía expresar mediante temores irracionales” (p. 57); opinión que compartimos salvo la última parte porque el que se expresa “mediante temores irracionales” en este cuento es sobre todo el marido-narrador.

Cristina adopta un perro que encuentra aullando delante de la casa. Unos días después, el narrador, escondido detrás de una puerta, espía la visita de la propietaria del perro que pretende haber sido vecina de Violeta y se empeña en llamar así a Cristina, confusión que se explica porque desde la infancia le encantaba la casa misteriosa y soñaba con conocer a su inquilina, pero nunca le vio la cara. Cristina intenta aclarar el malentendido: “Hace tres meses que vivo en esta casa, y antes jamás frecuenté estos barrios. Usted está confundida” (Ocampo, 1982, p.52); pero la desconocida insiste en identificarla con Violeta: “Yo la había imaginado tal como es. ¡La imaginé

tantas veces! Para colmo de la casualidad, mi marido estuvo de novio de usted” (p.53). Las dos palabras clave que bastarían para explicar la extraña situación son confundida y casualidad, pero quien tenga una imaginación tan enfebrecida como el narrador no puede contentarse con el azar —que tampoco existe para quien cree en un mundo regido por el pandeterminismo (Todorov, 1970, p.118)— como causa de sucesos entre los que cree y teme descubrir enlaces secretos: “A pesar de haber comprobado la inocencia del diálogo, no sé por qué, una sorda desconfianza empezó a devorarme” (p.53). Para Cristina, en cambio, este episodio es decisivo por dos razones: primero, porque se entera —si no lo sabía ya— de que antes de ellos alguien había vivido en la casa, y segundo, porque la mujer deja el perro a su cuidado pero desea verlo de vez en cuando, por lo que le propone encontrarse “en el puente de Constitución o en el parque Lezama” (p.53), lugares que Cristina empezará a frecuentar —su marido espía sus citas diarias con la ilusión de no ser descubierto—, con lo que no sólo desarrolla una vida propia fuera de la casa, emancipándose de la tutela de su marido, sino que además tiene ahora un contacto que podría informarla sobre quién vivió en la casa de azúcar antes de ellos. Así podría descubrir lo mismo que averigua su marido sobre Violeta, incluso antes que él. Más aún, quizás encuentre cómplices que le ayuden a invertir los papeles y tomar en sus manos las riendas del juego que su marido creía controlar. Este, al escuchar su conversación con la desconocida, tiene una intuición que bien podría ser una premonición: “Me pareció que había presenciado una representación de teatro y que la realidad era otra” (p.53). De hecho, Cristina se convierte para él en un espectáculo histriónico del que pierde la dirección sin darse cuenta.

Si un día Cristina le pregunta “¿Te gustaría que me llamara Violeta?” (Ocampo, 1982, p.54), no necesariamente se trata de un síntoma de un incipiente cambio de identidad, sino quizás de un intento de sondear los sentimientos de su marido a fin de ver si éste desea que su mujer fuera diferente. Cuando el marido le pregunta directamente qué está haciendo en el puente de Constitución y por qué le atrae un lugar tan fúnebre, Cristina defiende su derecho a tener sus gustos personales y su autonomía, harta de sentirse vigilada y perseguida: “¿Y por qué no puedo andar sola?” (p.54). La distancia entre los cónyuges ya ha alcanzado un grado irreparable: “—No te comprendo —me respondió Cristina. Y sentí que me despreciaba, con un desprecio que podía conducirla al odio” (p.55). No obstante, sigue haciendo lo que probablemente provoca el desdén de la mujer: “Durante días, que me parecieron años, la vigilé, tratando de disimular mi ansiedad” (p.55). Mudarse

a otro lugar se le antoja una escapatoria (o sea, ahora es él quien cree en la influencia nociva de la casa), pero a ella ya no le importa la posibilidad de que la casa fuera habitada por otras personas: “Esta casa me inspira confianza, ¿será el jardincito de la entrada que me infunde tranquilidad? ¡No sé! No me iría de aquí por todo el oro del mundo” (p.55). Si al final sí se va es quizás más porque ha comprendido que su matrimonio no tiene futuro que por haberse transformado en Violeta: dejar a su marido con esta idea fija en la cabeza puede ser su revancha por lo que la hizo sufrir.

La próxima visita extraña es la de un hombre disfrazado de mujer que la acusa de encontrarse con un tal Daniel, lo que Cristina niega categóricamente. El travestismo constituye sin duda una anomalía, pero de ningún modo un hecho sobrenatural o empíricamente imposible. Además, el episodio tiene algo teatral (un hombre actuando en el papel de una mujer celosa) y podría ser parte de una puesta en escena dirigida por Cristina. De todos modos, su marido ni siquiera intenta averiguar qué sucedió: “No comentamos el episodio con Cristina; jamás comprenderé por qué” (p.56). También se relaciona con el mundo del espectáculo la nueva afición al canto de ella: “Su voz era agradable, pero me exasperaba, porque formaba parte de ese mundo secreto, que la alejaba de mí” (p.56). Es en este momento que el marido empieza a investigar en el barrio para saber “quién era Violeta, dónde estaba, todos los detalles de su vida” (p.56), pero admite: “no sé por qué” (p.56). Cristina, a su vez, incita sus fantasías haciendo —o fingiendo hacer— el papel que él le ha asignado: “—Canto con una voz que no es mía — me dijo Cristina, renovando su aire misterioso—. Antes me hubiera afligido, pero ahora me deleita. Soy otra persona, tal vez más feliz que yo” (p.57). No sabemos si la mujer habla aquí como posesa o como actriz; lo que sí podemos afirmar es que el hecho de que una voz cuando canta suena diferente que cuando habla es totalmente normal.

El narrador nunca conoce a Violeta personalmente pues ya ha muerto cuando la busca en el sanatorio frenopático (ignoramos en qué momento exacto de la trama murió). Como ya hemos dicho, Arsenia, la profesora de canto, le da la información que confirma sus temores y que definitivamente transforma, para él al menos, a Cristina en Violeta, y también le dice unas palabras que deberían consolarlo, sin que quede claro si se refiere a Violeta o a Cristina —“No se aflija. Encontrará muchas mujeres más leales. Ya sabemos que era hermosa, pero ¿acaso la hermosura es lo único bueno que hay en el mundo?” (Ocampo, 1982, p.58)—, pero que, al contrario, lo dejan “[m]udo, horrorizado” (p.58), quizás porque intuye que le está anunciando la

pérdida de Cristina, que se producirá poco después. El marido fracasa en sus esfuerzos por salvar el amor y el matrimonio porque los remedios aplicados causan el efecto contrario: estamos pues ante “un narrador no fidedigno que se engañaba a sí mismo en cuanto a la estabilidad de una unión basada tanto sobre deseos reprimidos como su propia inseguridad y la rigidez de valores arbitrarios” (Habra, 2005, p.57). Lo que sí admite es que la desaparición de Cristina es una huida: “Una noche de invierno huyó” (p.58).

Nada de lo que sucede en este cuento resulta necesariamente de índole sobrenatural o incomprensible, por lo que es posible leerlo sin recurrir a lo maravilloso. Todas las visitas pueden explicarse por el azar o la confusión, y la revelación de la profesora de canto sobre Violeta y su maldición no prueba nada, no son más que palabras que dice un personaje, no un hecho observado por un narrador fiable, y bien podría tratarse de un discurso aprendido de memoria por una cómplice de Cristina que hace su papel en un juego puesto en escena por la esposa decepcionada —posibilidad que un narrador tan obcecado ni siquiera sería capaz de vislumbrar—. Quien objete que esto es poco verosímil debería preguntarse seriamente si es más creíble que el alma de una moribunda o muerta se apodere de la mente y del cuerpo de otra mujer hasta provocar un total cambio de identidad: el cuento fantástico exige una lectura escéptica que busque explicaciones empíricamente posibles a todos los fenómenos insólitos, mucho más si el narrador no es ni mínimamente fiable.

Para todo encontramos una explicación relativamente plausible, pero ninguna prueba. ¿Es “La casa de azúcar” realmente la historia de una “mujer [que] se ve lentamente dominada por la personalidad de otra”, como creían Julio Cortázar y la mayoría de los comentaristas del cuento? ¿O se trata más bien de un relato sobre un matrimonio disfuncional que termina con la desaparición de la mujer, por fin liberada de la tiranía psicológica a la que la sometía su esposo? Lo fantástico en este cuento es ante todo el resultado de una opción hermenéutica subjetiva del narrador, y la vacilación del lector —¿se cumple la maldición de Violeta?, ¿o abandona Cristina a su marido obsesionado y celoso, tal vez con la ayuda de algunas cómplices que hacen sus papeles para poner a prueba o para desconcertar y despistar al yo-narrador?— persiste hasta más allá del punto final, como es propio de lo fantástico puro según Todorov.

### “LA RED” Y SUS REDES DE SIGNIFICACIÓN (INTERTEXTUAL, ALEGÓRICA Y POÉTICA)

En la “La red” aparece otra de las manifestaciones clásicas de lo siniestro: la persecución por un ser monstruoso que quiere vengarse, una de las motivaciones más frecuentes de la *revenance* de los espectros: “*le fantôme revient aussi pour faire expier les vivants, pour réclamer vengeance ou se venger*” (Sangsue, 2011, p.109). Este cuento fantástico y enigmático pone al lector en un apuro, pues abre muchas pistas que no parecen conducir a ninguna meta y sus símbolos polivalentes evocan asociaciones que conducen la interpretación en direcciones diferentes. De antemano, tenemos que dudar de toda explicación que pretende ser única, exclusiva y exhaustiva:

Los cuentos de Silvina Ocampo subyugan y desarman al lector: lo hacen verse una y otra vez desprevenido ante unos textos irresistibles y anómalos, instalados en una suerte de ilegalidad que les permite remitirse a varios referentes posibles y a la vez negarse a todos ellos. [...] Aquí es preciso renunciar a todo intento de interpretación que se aparte de la superficie del texto y aspire a algo que esté fuera de ella: un sentido único, preciso, aleccionador, garantizado por una «verdad» totalizadora y por el prestigio de un trascendentalismo solemne. (Pezzoni, 1982, p.9)

Sabemos muy poco de los dos personajes femeninos principales de “La red”. Kêng-Su, una muchacha de ascendencia china, pero nacida en América, vive en un hotel cerca del mar y borda tapicería para la dueña del negocio, Miss Eldington. Una yo-narradora de primer nivel, que cuenta sobre todo el final de la historia, funge al mismo tiempo como narrataria-confidente del relato de Kêng-Su, la yo-narradora de segundo nivel, y como testigo de la desaparición de ésta. El horror es una sensación que sólo experimenta Kêng-Su y cuyas causas no resultan racionalmente comprensibles para los demás personajes, ya que ellos no perciben al monstruo insectil que persigue a la muchacha.

El infortunio de Kêng-Su empieza un día que captura una mariposa amarilla y la clava viva con un alfiler en la tapa de una caja, pero el insecto desaparece de modo misterioso. A partir de este momento se empieza a tejer una especie de red, una telaraña de apariciones, mensajes textuales enigmáticos y remordimientos, en que finalmente quedará atrapada y destruida la muchacha. Una serie de señales le recuerdan su delito, mejor

dicho, le hacen comprender que matar un insecto puede constituir un crimen en el orden cósmico. Uno de los pocos volúmenes que posee Kêng-Su en su biblioteca, el *Libro de las recompensas y de las penas*, aparece regularmente abierto, con pasajes marcados con puntitos “que parecían hechos con un alfiler” (Ocampo, 1948, p.21). Las citas subrayadas, siete en total, se refieren al respeto que los hombres deberían mostrar incluso a las alimañas más pequeñas, a los insectos particularmente, y del castigo que espera a los que actúan mal. La primera cita dice que amar a los “animales, pájaros, peces, insectos” (p.21) es más meritorio y virtuoso que amar a los hombres; la segunda enseña que todos los seres vivos, independientemente de su tamaño, están igualmente arraigados en la existencia y temen la muerte (p.21); la tercera exhorta a proteger la vida de cualquier bicho y no hacerle daño: “¡Si lo matas, con tus propias manos, qué destino te esperarás!” (p.22); la cuarta elogia a un tal Song-Kiao que construyó un puente para que las hormigas pudieran cruzar un arroyo y en recompensa obtuvo el grado de doctor de doctores (p.22); la quinta advierte: “Aquel que recibe un castigo injusto conserva un resentimiento en el alma” (p.22); y la sexta explica la quintaesencia de este sistema axiológico en que cada individuo “tiene el poder de atraer el bien o el mal, con su conducta”, afirmando que son “rigurosas las medidas de la dicha y de la aflicción, y proporcionadas a las virtudes y a la gravedad de los crímenes” (p.23).

Estas advertencias y la sensación de la omnipresencia de la mariposa supuestamente muerta no dejan en paz a la muchacha, “como la sombra sigue los cuerpos...”<sup>4</sup> (Ocampo, 1948, p.26). Kêng-Su busca razones científicas que confirmen la irracionalidad de sus miedos y presentimientos; por ejemplo, trata de informarse sobre la duración de la vida de los lepidópteros (p.22) y, durante las comidas, empieza conversaciones sobre insectos (p.23). Una dama asocia las mariposas con el mar, pues “cruzan (en grandes bandadas) el océano, atravesando distancias prodigiosas” (p.24), y menciona una plaga de mariposas en la playa, el año anterior. “Cuando mis manos bordaban, mis pensamientos urdían las tramas horribles de un mundo de mariposas” (p.23), dice Kêng-Su. Borda alas de mariposas en vez de los habituales dragones, pero cuando la dueña se lo pide explícitamente le repugna hacerlo (p.24). Al mirar una ilustración en una vieja revista cree descubrir los puntitos del alfiler en el cuerpo de las mariposas representadas en la lámina (p.24). También en

---

4 El pasaje completo reza así: “Thái-chang dit: le malheur et le bonheur de l'homme ne sont point déterminés d'avance; seulement l'homme s'attire lui-même l'un ou l'autre par sa conduite. La récompense du bien et la punition du mal les suivent comme l'ombre qui suit les corps” (Julien, 2011, p.23).



la superficie de una hoja aparece una serie de agujeritos similares (p.25). Para su mirada fóbica, el mundo se llena de tales señales, omnipresentes e inquietantes, pero intenta tranquilizarse quitándoles importancia:

mirando el suelo vi en la tierra otra serie de agujeritos: pertenecían, sin duda, a un hormiguero. Pero en aquel momento pensé que mi visión del mundo se estaba transformando y que muy pronto mi piel, el agua, el aire, la tierra y hasta el cielo se cubriría de esos mismos puntitos, y entonces –fue como el relámpago de una esperanza– pensé que no tendría motivos de inquietud ya que una sola mariposa, con un alfiler, a menos de ser inmortal, no sería capaz de tanta actividad. (Ocampo, 1948, p.25)

Un día encuentra —o cree encontrar— el cuerpo de la mariposa muerta, pero sin el alfiler de oro con la turquesa, un regalo de su padre, con que la había clavado: “Tenía el prestigio que sólo tienen los recuerdos de familia” (Ocampo, 1948, p.25). Al nadar en el mar, advierte la presencia de una sombra como “de un pétalo o de una hoja doble”<sup>5</sup> y de repente la ataca una mariposa con el cuerpo atravesado por un alfiler que le quiere clavar en los ojos. Si al principio la mariposa viva huye de la sombra —“Me acerqué tratando de no proyectar una sombra sobre ella: los lepidópteros temen las sombras” (p.18)—, una vez muerta se convierte en una sombra perseguidora (p.26) y amenazante:

Pero un momento después una sombra diminuta sobre el mar me perturbó: era como la sombra de un pétalo o de una hoja doble; no era la sombra de un pez. Alcé los ojos. Vi la mariposa: las llamas de sus alas luminosas obscurecían el color del cielo. (Ocampo, 1948, p.29)

Esta vez la muchacha logra alcanzar la playa y se salva. Para protegerse del hostigamiento fantasmal, Kêng-Su se fabrica un talismán que desde entonces lleva entre los dientes de su peineta: “Este papel, donde pinté yo misma un dios con tinta colorada, me preserva ahora de todo mal” (Ocampo, 1948, p.28). Sin embargo, el recuerdo del fantasma, la mariposa monstruosa con cara humana, la sigue obsesionando y le causa

---

5 La comparación de la mariposa con la flor en que se posa aparece ya al principio del cuento: “reflejada en el espejo agregaba pétalos a la flor sobre la cual abría y cerraba las alas” (Ocampo, 1948, p.18).

remordimientos. Una noche de luna —“las mariposas no vuelan de noche” (p.30)—, al bañarse en el mar con la narradora de primer nivel, Kêng-Su exclama de repente: “Ahí está. Es ella [...]. Ahí está. Mírala cómo se acerca buscando mis ojos” (p. 31); y empieza a luchar con un enemigo invisible para su amiga, alejándose cada vez más de la playa, hasta perderse de vista. La narradora es incapaz de socorrerla: no ve la mariposa, sólo percibe la luna. Un sema se ha desplazado: del color amarillo de la mariposa en el oro del alfiler a la “dorada claridad de la luna” (p.31). Tras la desaparición de Kêng-Su, la narradora vuelve a la playa exhausta y se desmaya en la arena: “Después debajo de la carpa encontré la tira de papel amarillo, con el ídolo pintado” (p.31). No sabemos si el talismán se le cayó del pelo sin que Kêng-Su se diera cuenta y si por eso carecía de protección contra el ataque del insecto monstruoso o si llegó a la carpa de manera maravillosa: ¿la dejó allí la mariposa misma como prueba de su existencia y su venganza?

¿Cómo interpretar este cuento? ¿Qué significado tiene el símbolo de la mariposa? Aunque a Kêng-Su no le gusta mucho la lectura, siempre lleva consigo a veranear “cuatro o cinco libros” que su madre le aconsejaba leer, “para que mis sueños fueran agradables” (Ocampo, 1948, p.20). Entre los textos cuyos títulos se mencionan, se encuentra el *Libro de Mencius*, del filósofo Mong-tse (o Meng-tse o Meng Ko; 372-289 a. C.), el discípulo más célebre de Confucio<sup>6</sup>. Es conocida también la *Historia del círculo de tiza*<sup>7</sup>, escrita por el poeta Li Hsing-Tao hacia 1300. La *Fiesta de las Linternas* se refiere a la celebración popular del primer plenilunio del año<sup>8</sup>. En cuanto al *Libro de las recompensas y de las penas*, se trata del *T'ai Shang Kan Ying Pien*, una compilación de sentencias taoístas de la dinastía Qin, y no de un texto ficticio calcado sobre modelos asiáticos, como afirma Graciela Tomassini (1995). Según esta autora, se trataría de un libro apócrifo que “emana de un hipotexto difuso, identificable con la doctrina india del orden moral universal (*dharma*) que se manifiesta en la causalidad kármica expresada en las pseudocitas, y que constituye el fundamento común a todas las religiones

---

6 Podría ser significativa para este cuento la actitud de Mong-Tse ante el problema de la culpa, pues pensó que el hombre es bueno por naturaleza y que por ende las causas de los crímenes deben buscarse en las malas condiciones de vida, consecuencia a su vez de una política equivocada.

7 La bella Haitang es la segunda mujer del rico señor Ma y tiene un hijo de él. Pero la primera mujer envenena a su marido, inculpa a Haitang y pretende que el hijo es suyo para asegurarse así la herencia del asesinado. El juez encuentra la verdad mediante un truco: el niño, puesto en un círculo de tiza, pertenecerá a la mujer que logre sacarlo de allí. Como Haitang renuncia a usar la violencia, el juez reconoce en ella a la verdadera madre. El motivo está ya en una sentencia salomónica (1. Reyes 3) y en la *Jataka* india. Hay una adaptación moderna de Brecht, *Der kaukasische Kreidekreis* (1948).

8 Según la tradición, una tarde, la hija de un gran mandarín cae en un lago. Su padre y sus vecinos acuden con linternas para buscarla y logran sacarla del agua, sana y salva.

y filosofías de Oriente” (p.50). Al contrario, pudimos comprobar que las citas son literales<sup>9</sup>, pero que Silvina Ocampo añadió a la cuarta una frase que se dirige explícitamente a la protagonista: “Kêng-Su, ¿qué obtendrás por tu oscuro crimen?” (Ocampo, 1948, p.22); obviamente, la aparición de una referencia directa a la lectora concreta constituye de por sí un fenómeno de metaficción fantástica. En el libro taoísta se insiste reiteradas veces en el respeto que merecen las criaturas más pequeñas, por ejemplo, las mariposas: “par pitié pour les papillons, n’allumez pas de lampe” (*Le livre des récompenses*, 2011, p.66), ya que la luz atrae a los insectos y causa su muerte. La educación taoísta que Kêng-Su recibió del *Libro de las recompensas y de las penas* se opone diametralmente a la insectofobia de la civilización occidental:

Empêchez sévèrement vos enfants de prendre pour leur amusement des mouches, des papillons ou les petits des oiseaux. Non seulement cette conduite peut blesser les êtres vivants, mais elle allume encore dans leur jeune cœur l’instinct de la cruauté et du meurtre; de sorte que, devenus grands, ils se montrent inaccessibles à tout sentiment d’humanité. (*Le livre des récompenses*, 2011, p. 66).

Según Alejandra Rosarossa, Kêng-Su vive un conflicto cultural que hace oscilar su yo “entre su filiación oriental y su afiliación occidental” (1991, p.131). De hecho, utilizando el alfiler de su padre para martirizar una mariposa, transgrede las normas morales que le enseñó el libro recomendado por su madre y pronto comprende que su acto cruel, sadismo éticamente irrelevante en Occidente, puede tener una trascendencia inesperada en el sistema de valores heredado de sus ancestros que lo considera un crimen abyecto:

Quant au printemps, c’est la saison où les plantes et les arbres commencent à pousser, où les insectes font et élèvent leurs petits. En ce moment, la nature donne à tous les êtres la vie et l’accroissement. Si nous les faisons périr, nous nous révoltons contre le Ciel et nous détruisons une multitude de ses créatures. C’est le plus grand des crimes. (Julien, 2011, p.488)

---

9 Véanse, en la traducción francesa de Stanislas Julien, *Le livre de récompenses et des peines*, las páginas 63 (cita 1 y 2), 67 (cita 3), 66 (cita 4), 211 (cita 5), 24 (cita 6) y 23 (cita 7).

Evidentemente, su amiga occidental, educada para despreciar a los insectos —aunque las mariposas, por bonitas, gozan de cierta simpatía en Occidente, lo que no las salva de ser clavadas con alfileres y expuestas en colecciones entomológicas—, no puede comprender los remordimientos de Kêng-Su. Para la china, sin embargo, el lepidóptero asesinado adquiere rasgos humanos: “ahora cuando recuerdo aquel momento me estremezco como si hubiera oído una pequeña voz quejándose en el cuerpo oscuro del insecto” (Ocampo, 1948, p.19). Quizás su penitencia consista en aplacar la cólera del fantasma vengativo sacrificándose como si fuera ella misma un insecto: si al final Kêng-Su se ahoga nadando hacia la luz de la luna, ¿no se comporta como una mariposa que se quema al acercarse al calor de una lámpara?

La mariposa simboliza el alma en muchas culturas: en la Antigüedad griega (en griego, *psyche* ψυχή significa ‘alma’ y ‘mariposa’; la iconografía helénica suele representar tanto a la muchacha mitológica Psique como a las almas de los muertos como pequeños seres dotados de alas de mariposa), en el cristianismo (la metamorfosis de la oruga a través de la crisálida a la imago significa metafóricamente el ciclo de vida-muerte-resurrección) (Chevalier y Gheerbrandt, 2000, p.728), en Finlandia (las almas adquieren forma de pájaros o mariposas), y también en China: en la historia de *Liang Shanbo* y *Zhu Yingtai*, los dos amantes no pueden casarse debido a la oposición de sus padres; él se suicida, ella muere y es enterrada a su lado: sobre las tumbas aparecen volando, en forma de pareja de mariposas, las almas de los difuntos (Pimpaneau, 1989, p.378). La mariposa de “La red”, ¿es un alma que se venga? Tras el primer ataque de la mariposa en el mar, Kêng-Su dice que ha visto un fantasma, pero los bañistas que la rodean alarmados por sus gritos no la toman en serio:

Un señor muy amable me dijo: “Es la primera vez que un hecho así ocurre en esta playa”, y agregó: “Pero no es peligroso. Usted es una gran nadadora. No se aflija”. (Ocampo, 1948, p.29)

Sin embargo, la segunda vez que va a nadar, acompañada ahora por la narradora, no muestra temor:

—¿Crees en los fantasmas?

Kêng-Su me contestaba:

—En una noche como ésta... Tendría que ser un fantasma para creer en fantasmas. (Ocampo, 1948, p.30)

¿Es la mariposa un fantasma que vuelve de la muerte para castigar a su asesina? ¿O es la mariposa el alma de la misma Kêng-Su, concreción insectil de un complejo no superado que se relaciona con su origen familiar chino? ¿Una proyección hacia fuera de una parte oscura de su psique, de una sombra?

Clavar un alfiler, como acuchillar, apuñalar, es una frecuente metáfora del acto sexual, mientras que sacar los ojos, el acto de cegar en general, puede significar 'castración' (verbigracia, la interpretación freudiana del mito de Edipo). La fragilidad de las alas de la mariposa, ¿alude a la virginidad? Cuando Kêng-Su dice que "sentía que ese alfiler, ese recuerdo de familia que se había transformado en el arma adversa, horrible, me pinchaba la cabeza" (Ocampo, 1948, p.28), ¿debe entenderse que el insecto que la "asediaba por todos lados" (p. 28) es, al mismo tiempo, el deseo corporal y su censura por la educación que le ha dado la familia? ¿Se trata de una alegoría erótica? ¿O incluso de una alusión a un incesto, como podrían señalar el alfiler-pene que pertenece a la familia y el anagrama insecto/incesto? De todos modos, el miedo paranoico de Kêng-Su resulta excesivo si tenemos en cuenta la causa nimia de sus remordimientos de conciencia, y sería más probable suponer que la historia de la mariposa enmascara un origen más profundo del problema psicológico de la muchacha.

Se establece una analogía somática entre la muchacha y la mariposa: "La mariposa abría y cerraba las alas como siguiendo el ritmo de mi respiración" (Ocampo, 1948, p.19). El filósofo chino, Chuang Tzu (siglo IV-III a. C.), relata la historia de otra identificación, onírica, con una mariposa: "Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu" (Borges, Ocampo, Bioy Casares, 1983, p.159). ¿Es el nombre de Kêng-Su una deformación fonética de Chuang Tzu? En no pocos textos modernos se comparan los personajes con insectos clavados en alfileres y expuestos a la curiosidad de un entomólogo<sup>10</sup>. También aparecen en la literatura figuras acompañadas de mariposas, como Mauricio

---

10 "Soy una *Melanargia Russiae*. Un alfiler me tiene prendida en un corcho, y me voy desangrando poco a poco, escribí después en su cuaderno, sentada en la mesa de la cocina y mirando a las mariposas que guardaba en la vitrina del armario" (Atxaga, 1990, p.80); "«Eres libre, búscate una identidad, revolotea con ella tras el néctar que te ofrecemos», eso decían los dioses que no existían. Revolotea... y aprende tu objetivo entomológico: un insecto clavado con tenues alfileres sobre una plancha de polispán. Esto no lo decían" (Soriano, 1989, p.133); "Cuando César la descubría mirándole con ojos pensativos, siempre se sentía como un insecto atrapado por las pinzas de un científico. De una entomóloga que sopesaba, calibraba, escudriñaba, analizaba, descuartizaba y a la postre despreciaba a su modesta víctima, que en vez de mariposa era una simple polilla algo panzona. Los ojos de Clara se anegaban entonces de un resplandor opaco, un barniz de nostalgia en el que se reflejaban antiguos élitros tornasolados, bellas alas de lepidópteros añejos, memorias de un pasado insectívoro e inquieto" (Montero, 1988, pp.105-106).

Babilonia, el amante de Meme (Renata Remedios), en *Cien años de soledad* de García Márquez, o Aisha en *The Satanic Verses* de Salman Rushdie, una muchacha cuyo cuerpo desnudo está siempre cubierto por una densa costra de mariposas vivas. Aisha incita a los habitantes de su aldea india a hacer una peregrinación a la Meca: cuando llegan al mar, éste se parte ante sus ojos y los deja pasar, pero desde la tierra firme no se ve el milagro, los peregrinos se ahogan y más tarde sus cadáveres son encontrados en la playa.

Sin embargo, la mayoría de estos textos son posteriores al relato de Silvina Ocampo y sólo nos sirven para ilustrar la difusión del motivo de la mariposa en relación con la muerte, el mar y la psique. Más interesante es el hecho de que Leopoldo Lugones haya tratado el tema en un cuento breve de 1897, “¿Una mariposa?": el adolescente Alberto empieza a coleccionar mariposas para olvidar a su prima Lila que sus padres mandaron a estudiar en un colegio en Europa. Un día, atrapa en su red un ejemplar extraordinario, blanco y con dos puntos violetas en las alas. Clavado en un alfiler el insecto no muere, sino que agoniza durante seis días perdiendo poco a poco todos sus colores, hasta que la abuela se apiada de la mariposa y la libera. En cuanto a Lila, muere misteriosamente de una enfermedad indefinible, siendo lo único que encuentra el médico “en el pecho y en la espalda de la niña muerta dos minúsculas picaduras rojas” (Lugones, 2003, p.100). Diez años después, otro argentino, Atilio Manuel Chiáppori, contó en “La mariposa” (1907) la historia de un hombre que se siente perseguido desde el día en que, cediendo a un impulso “perversamente diabólico” (Chiáppori, 2003, p.155), quemó viva una mariposa negra que lo había molestado en el trabajo. En sus visiones paranoicas la mariposa se le aparece convertido en una especie de vampiro, con ojos humanos, los de la mujer amada a la que dirige la carta en la que cuenta los sucesos siniestros:

Y otra vez se repitió el palmoreo delicado suave. Volví los ojos y de la atmósfera opalina vi surgir una forma alada en cuyo rostro de sombra brillaban dos ojos que eran los tuyos, grandes, negros, criminales. ¡Ojos de locura que me miraban perdidamente, que miraban hasta dentro del cerebro, registrándolo! Después fue un beso frío, un beso que no terminaba nunca; después no sé... A la mañana me hallaste en tierra desvanecido, y viste que mis labios exangües presentaban las cárdenas señales de la mordedura... (Chiáppori, 2003, p.156)

Otra vía de aproximación a la comprensión de las relaciones semánticas es el examen estilístico del texto. El lenguaje del cuento da la impresión de equilibrio armonioso, de regularidad y orden: contribuyen a provocar este efecto tanto la sintaxis pausada, de ritmo lento, como el esmerado trabajo fonético. La sensación de orden se debe en parte a la organización sintáctica de frases o párrafos enteros según principios de sucesión serial anafórica, polisindética o asindética:

a) “[...] penetra *en* todos los objetos, *en* los follajes, *en* los troncos de los árboles de todos los jardines, *en* nuestros rostros y *en* nuestras cabelleras”. (Ocampo, 1948, p.18)

b) “**No es** una flor, *no puedo* colocarla en un florero, *no puedo* darle agua, *no puedo* conservarla entre las hojas de un libro, como un pensamiento”. Pensé: “**No es** un pájaro, *no puedo* encerrarla en una jaula de mimbre *con* una pequeña bañera y un tarrito enlozado, *con* alpiste”. (Ocampo, 1948, p.19)

c) “¿*Por qué no la* encerré adentro de una caja? ¿*Por qué no la* cubrí con un vaso de vidrio? ¿*Por qué no la* perforé con un alfiler más grueso y pesado?”. (Ocampo, 1948, p.20)

En la primera serie citada (a), asindética, los segmentos encadenados se introducen siempre con la preposición anafórica *en*; el primer sustantivo, “todos los objetos”, contiene ya los que se enumeran en seguida.

La segunda serie (b), igualmente asindética, es más compleja: sus dos partes empiezan con la fórmula {No es + artículo indeterminado + sustan-tivo X/Y}, a la cual se subordinan semánticamente los segmentos formados según el modelo {No puedo + (infinitivo + pronombre enclítico) + complemento}, siendo éste de tipo preposicional (*en, entre*) y referido a un recipiente que no puede contener X/Y; los verbos (*colocar, conservar, encerrar*) tienen todos un significado semejante, relacionado con la idea de poner algo dentro de otra cosa para protegerlo, salvo en “no puedo darle agua”, que no corresponde a esta regla de construcción. La serie se remata con una pareja de segmentos que comienzan con la preposición *con*: el primero consta de dos partes equilibradas de estructura especular, “una pequeña bañera y un tarrito enlozado” {art. indet. + adj. + sust. y art. indet. + sust. + adj.}; el segundo, más corto, funciona como freno de la cadencia anterior (igual que, más arriba, el final de frase “como un pensamiento”).

No es X	→ no puedo + inf.1 + compl. 1 → no puedo + inf.2 + compl. 2 → no puedo + inf.3 + compl. 3 (+ remate)
No es Y	→ no puedo + inf.4 + compl. 4 → con A y B → con C (remate)

Además, hay dos figuras etimológicas en el pasaje citado: se repite la raíz de las palabras en *flor/ florero* y *pensamiento/ pensó*.

La tercera serie (c) es polisindética, pues el elemento anafórico es aquí una conjunción causal interrogativa: {por qué + adv. neg. (no) + pron. (la) + pasado indefinido 1.<sup>a</sup> sing.}.

Cabe destacar que estas series (y muchas otras frases) terminan con un segmento bimembre, creando así un equilibrio final que impide la aceleración indeseada del texto: “en nuestros rostros y en nuestras cabelleras”, “trayendo en sus pliegues azules y verdes algo más que el aire y que el espectáculo diario de las plantas y del firmamento” (Ocampo, 1948, p.18). Se nota una clara preferencia por el isocolon (parísisis), es decir, la equivalencia, en longitud y en estructura sintáctica, de los periodos, de las frases y sus miembros.

En cuanto a la sonoridad del texto, predominan las vocales que evocan tonos oscuros<sup>11</sup>, la /a/ y la /o/, sobre todo en posición tónica y en las palabras claves del texto: *mar, agua, fantasma, alas anaranjadas, nadar, clavar, cara, alma; ojo, rostro, oro, flor; sombra*, etc. Las numerosas aliteraciones demuestran la particular atención que se concede al signifiante: muy a menudo se repiten las consonantes iniciales de las palabras en el mismo contexto, p. ej. “con algunos párrafos marcados con pequeños puntitos que parecían hechos con un alfiler” (Ocampo, 1948, p.21), como si la aliteración de la oclusiva /p/ hiciera resonar las picaduras, o bien la misma sílaba en el interior de las voces: “cuando recuerdo aquel momento **me** **estremezco**” (p.19). El sintagma “La mariposa se **posó**” es un ejemplo de otra figura retórica basada en la repetición de elementos fónicos, el homotéleuton, es decir, la terminación igual o semejante de las palabras. Dada tanta insistencia en los efectos fonéticos, no puede ser casual que el cuento empiece narrando que, un día de diciembre cuya luz anticipaba el mes de marzo, cuando se sentía

---

11 Cf. el poema “Voyelles” de Rimbaud (1984, p.91): “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles/ Je dirai quelque jour vos naissances latentes”.



la cercanía del mar, “[e]sta sonoridad [...] [t]rajo una mariposa amarilla con nervaduras anaranjadas y negras” (p.18).

Todas estas observaciones justifican la calificación del lenguaje de este cuento como altamente poético. Según Roman Jakobson (1979), la función poética del lenguaje proyecta las relaciones del eje paradigmático sobre el eje sintagmático. Existen varios tipos de paradigmas posibles: la asociación de palabras etimológicamente emparentadas (pertenecientes a la misma familia léxica, formas conjugadas de un verbo, etc.), palabras semánticamente relacionadas (sinónimos, antónimos, metáforas) o palabras fonéticamente semejantes.

Las primeras frases del relato de Kêng-Su pueden leerse como una alusión a la autorreferencialidad lingüística: la anticipación del mes de marzo hace sentir la presencia del *mar* que “penetra en todos los objetos” (Ocampo, 1948, p.18). Limitándonos al significante exclusivamente, el grupo de fonemas /-mar-/ está presente dentro de la palabra *marzo*, pero también en “*mariposa amarilla*”. El mes, el color, el insecto y el mar, tan estrechamente ligados en el nivel del significado, se asocian en la forma fónica del significante. El grupo fonético -*mar*- está además en otras expresiones importantes que se relacionan todas en una red en torno a la mariposa: el *marco* del espejo en el que se posa la mariposa (p.19), el *armario* donde se guarda el libro en el que Kêng-Su descubre párrafos marcados (pp.21, 22, 26), la mariposa terrible que es *maravillosa* (p. 30), y por supuesto el color *amarillo* de la luna (p.31) o del papel con el ídolo pintado que Kêng-Su se metió en el pelo para que la protegiera del acoso fantasmal. En palabras de Jakobson, se proyectan las relaciones del eje vertical, paradigmático, asociativo, sobre el eje sintagmático, lineal, secuencial, de la cadena de significantes que forman el texto, para acentuar y reforzar así los vínculos semánticos entre las palabras. El mismo procedimiento se observa en el estilo del cuento, por ejemplo, cuando se dice que “la mariposa se posó” o al hablar de los “dedos delicados” de Kêng-Su. En el primer caso, la forma verbal *posó* recuerda las últimas dos sílabas de *mariposa*, no dotadas de un significado propio en este lexema, y sugiere que la selección del verbo es motivada por la imagen acústica del sustantivo; en el segundo ejemplo, el adjetivo es más sugestivo que sus sinónimos (como *finos*) puesto que su significante incluye el nombre calificado: dedos *de(lica)dos*. La palabra central del cuento, *mariposa*, contiene pues, fonéticamente, el *mar* donde morirá la muchacha y una forma del presente de indicativo del verbo *posar*. Entre *mar* y *posa*, la *i* se clava en el cuerpo de la palabra como un alfiler con

una turquesa (el punto sobre la i). La /i/, aguda, violenta, estridente, está clavada en medio del cuerpo del significante *mariposa* del mismo modo que el alfiler de oro está clavado en el insecto misterioso del cuento, “como un órgano artificial pero definitivamente adherido” (p.27):

marca de mis labores  
marcado  
marco del espejo  
maravillosa  
marario  
mar  
marillo                      posarse  
marzo                        posó

mar **í** posa

Esta es una lectura no sólo poética, sino incluso fonéticamente fantástica del cuento, pues procede según los mismos principios de la analogía omni-inclusiva con interrelación de todos los elementos, de modo que nada es casual y todo motivado, también las semejanzas fónicas entre las palabras que forman una red de relaciones significativas:

Le pan-déterminisme a comme conséquence naturelle ce qu'on pourrait appeler la «pan-signification»: puisque des relations existent à tous les niveaux, entre tous les éléments du monde, ce monde devient hautement signifiant. [...] Plus même: au-delà du sens premier, évident, on peut toujours découvrir un sens plus profond (une surinterprétation). (Todorov, 1970, p.118)

## CONCLUSIÓN

Si intentamos aplicar a los dos cuentos comentados la tipología que propone Daniel Sangsue (2011), la mariposa de “La red” correspondería a una combinación del animal fantasmal “revenant en corps” (p.58), pues así lo percibe la protagonista, con el fantasma interior que apenas tiene estatus de aparición ya que sólo es visible para Kêng-Su, pero no para la narradora de primer grado ni para otros personajes, y que, por consiguiente, podría

ser una alucinación o “la production d’un cerveau troublé par la folie, la drogue, l’alcool, ou hanté par le remords, la culpabilité, etc.” (p.36). En “La casa de azúcar” ni siquiera se manifiesta Violeta en forma fantasmal, sino que lo que percibe el narrador son los cambios en su mujer que atribuye a la siniestra influencia del espíritu de la moribunda/muerta. Dado que los remordimientos de conciencia y la culpabilidad desempeñan un papel importante en la psique del marido, también aquí podemos hablar de un fantasma interior, sobre todo si suponemos que lo que realmente ocurre no es lo que el narrador cree. Si, al contrario, aceptamos como realidad la progresiva posesión de Cristina por el alma de otra, se trataría de una variante de la metempsicosis que Sangsue (2011) llama “morts réincarnés” (pp.49-52), o sea, del desplazamiento del alma a un cuerpo nuevo, con la particularidad de que el proceso de transmigración empieza antes del fallecimiento de Violeta y que esta se queja de lo que para ella es una apropiación ilícita por parte de Cristina.

Los dos cuentos presentan historias que podríamos considerar como ejemplos de lo fantástico puro (Todorov, 1970, p.49) porque se cuentan mediante estrategias narrativas que hacen muy probable que la duda de los lectores en cuanto a la realidad de los sucesos narrados persista más allá del punto final. Pero también constatamos una fuerte tendencia hacia lo fantástico-maravilloso (la aceptación final del fenómeno sobrenatural, es decir, el cambio de identidad de Cristina y del hostigamiento por la mariposa monstruosa que sufre Kêng-Su), tanto por parte de los narradores (sobre todo el de “La casa de azúcar”) como por las estudiosas de la obra ocampiana que los han comentado. Las lecturas fantásticas y maravillosas son, por supuesto, legítimas y coherentes, y sin afán de invalidarlas hemos puesto aquí el acento sobre posibles (sobre-) interpretaciones divergentes de la lectura dominante, inclinándonos más hacia lo fantástico-extraño (la explicación racional de los sucesos insólitos como fantasmagoría a causa de los celos y un complejo de culpabilidad) en el caso de “La casa de azúcar” y hacia lo alegórico y poético en “La red”. Lo uno y lo otro, si pudiéramos refutar con pruebas textuales las demás interpretaciones, aniquilaría por completo lo fantástico, ya que, según Todorov (1970), la incredulidad total —y también la fe absoluta!— nos llevaría fuera del ámbito de lo fantástico que, además, dejaría de serlo si lo leyéramos de un modo poético o alegórico (p.37). No ha sido éste nuestro propósito: sólo queremos reforzar los contrapesos que fueron descuidados en la mayoría de los estudios sobre estos dos cuentos a fin de equilibrar la balanza entre lo maravilloso y lo extraño, por un lado, y entre la interpretación poética y la lectura literal, por otro.

## REFERENCIAS

- Atxaga, B. (1990).** *Obabakoak*. Barcelona, España: Ediciones B.
- Bellemin-Noël, J. (1972).** Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier). *Littérature*, 8, 3-23.
- Benjamin, W. (1977).** Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. En *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main, Alemania: Suhrkamp, 170-184.
- Borges, J. L., Ocampo, S. y Bioy Casares, A. (eds.) (1983).** *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona, España: Edhasa.
- Chevalier, J. y Gheerbrandt, A. (2000).** *Dictionnaire des symboles*. Paris, Francia: Robert Laffont.
- Chiáppori, A. M. (2003).** La mariposa. En Phillipps-López, D. (ed.). *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid, España: Cátedra, 153-157.
- Cortázar, J. (1994).** El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica. En *Obra crítica*, vol. 3, ed. por Saúl Sosnowski. Madrid, España: Alfaguara, 89-111.
- Duncan, C. (1991).** Double or Nothing? The Fantastic Element in Silvina Ocampo's “La casa de azúcar”. *Chasqui*, 20, 64-72.
- Espinoza-Vera, M. (2003).** *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*. Madrid, España: Pliegos.
- Habra, H. (2005).** Escisión y liberación en “La casa de azúcar” de Silvina Ocampo. *Hispanófila*, 145, 47-59.
- Izaguirre Fernández, B. (2016).** La mujer toma el mando: la exhibición del poder de los personajes femeninos de Silvina Ocampo. *Les ateliers du SAL*, 8, 77-88.
- Jakobson, R. (1979).** Linguistik und Poetik. En *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt am Main, Alemania: Suhrkamp, 83-121.
- Julien, S. (trad.) (2011 [1835]).** *Le livre des récompenses et des peines*. Paris, Francia: Crapelet. <https://www.chineancienne.fr/traductions/le-livre-des-recompenses-et-des-peines-trad-st-julien/>
- Lugones, L. (2003).** ¿Una mariposa? En Phillipps-López, D. (ed.). *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid, España: Cátedra, 97-101.
- Mancini, A. (2003).** *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires, Argentina: Norma.

- Masciotto, M. (2018).** Gusto, propiedad e intrusión. Algunos aspectos de la cultura de masas en tres cuentos de Silvina Ocampo (1959-1970). *Cuadernos de literatura*, 22-44, 204-222.
- Montero, R. (1988).** *Amado Amo*. Madrid, España: Debate.
- Nuti, M. (2009).** *Metamorfosi del sogno: fantasmagorie e deliri onirici in Maupassant, Proust, Baudelaire, Breton e Michaux*. Fasano, Italia: Schena Editore.
- Ocampo, S. (1948).** La Red. En *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires, Argentina: Sur, 18-31.
- Ocampo, S. (1982).** La casa de azúcar. En *La furia y otros cuentos*. Madrid, España: Alianza, pp. 49-58.
- Pezzoni, E. (1982).** Silvina Ocampo: La nostalgia del orden. En Ocampo, S. *La furia y otros cuentos*. Madrid, España: Alianza, 9-23.
- Pimpaneau, J. (1989).** *Histoire de la littérature chinoise*. Paris, Francia: Philippe Picquier.
- Real Academia Española (2014).** *Diccionario de la lengua española*. Barcelona, España: Espasa.
- Rimbaud, A. (1984).** *Poésies complètes*. Paris, Francia: Librairie Générale Française.
- Rosarossa, A. (1991).** Espacio y acontecimiento en la focalización de “La red” de Silvina Ocampo. En Domínguez, Mignon (ed.). *Estudios de narratología*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Sangsue, R. (2011).** *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*. Paris, Francia: José Corti.
- San Román Erburu, V. (2013).** “La casa de azúcar” de Silvina Ocampo: los agridulces cimientos de la identidad femenina. En Soler Gallo, M., Navarrete Navarrete, M. T. *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*. Roma, Italia: Aracne, 167-176.
- Soriano, M. (1989).** *Historia de no*. Madrid, España: Alfaguara.
- Todorov, T. (1970).** *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Francia: Seuil.
- Tomassini, G. (1995).** *El espejo de Cornelia: La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Argentina: Plus Ultra.