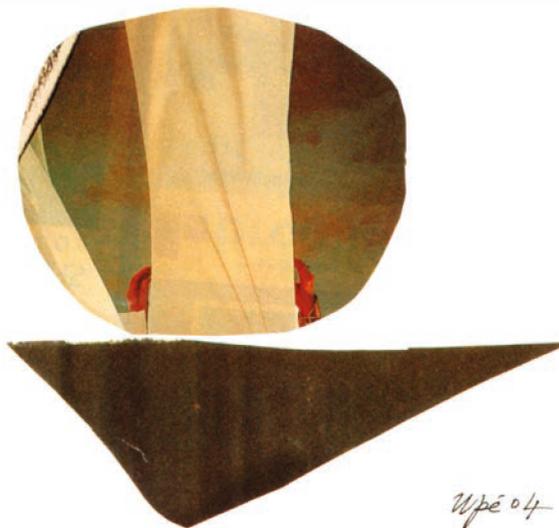


CS



La ronda y el antifaz Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo

Compilación de textos de
Nora Domínguez y Adriana Mancini



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

La ronda y el antifaz

Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo

La ronda y el antifaz
Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo

Compilación de textos de
Nora Domínguez y Adriana Mancini



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Decano
Héctor Hugo Trincheró

Vicedecana
Ana María Zubieta

**Secretaria
Académica**
Leonor Acuña

**Secretaria de Hacienda y
Administración**
Marcela Lamelza

**Secretaria de Extensión
Universitaria y Bienestar
Estudiantil**
Silvana Campanini

Secretario General
Jorge Gugliotta

**Secretario
de Investigación
y Posgrado**
Claudio Guevara

**Subsecretaria
de Bibliotecas**
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario
de Publicaciones**
Rubén Mario Calmels

**Prosecretario
de Publicaciones**
Jorge Winter

**Coordinadora
Editorial**
Julia Zullo

Consejo Editor
Amanda Toubes
Lidia Nacuzzi
Susana Cella
Myriam Feldfeber
Silvia Delfino
Diego Villarroel
Germán Delgado
Sergio Castelo

**Dirección
de Imprenta**
Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes



Edición: Liliana Cometta-Juan Carlos Ciccolella

Colaboración de Ariel Colocero, estudiante de la carrera de Edición, en el marco de la Práctica Profesional en Instituciones Públicas u ONG, bajo la tutoría de Liliana Cometta.

Diseño de tapa e interior: Pica y punto. Magali Canale-Fernando Lendoiro

La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo / compilación de Nora Domínguez y
Adriana Mancini. - 1a ed. - Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de
Buenos Aires, 2009.

348 p.; 20x14 cm.

ISBN 978-987-1450-61-9

1. Estudios Literarios. 2. Crítica Literaria. I. Domínguez, Nora II. Mancini, Adriana, comp.
CDD 801.95

ISBN 978-987-1450-61-9

© Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606, int. 167 - editor@filo.uba.ar

Este libro se imprimió en Docuprint S.A. - Av. Rivadavia 717

(C1002AAF) Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, en septiembre de 2009

Prólogo

Nora Domínguez y Adriana Mancini

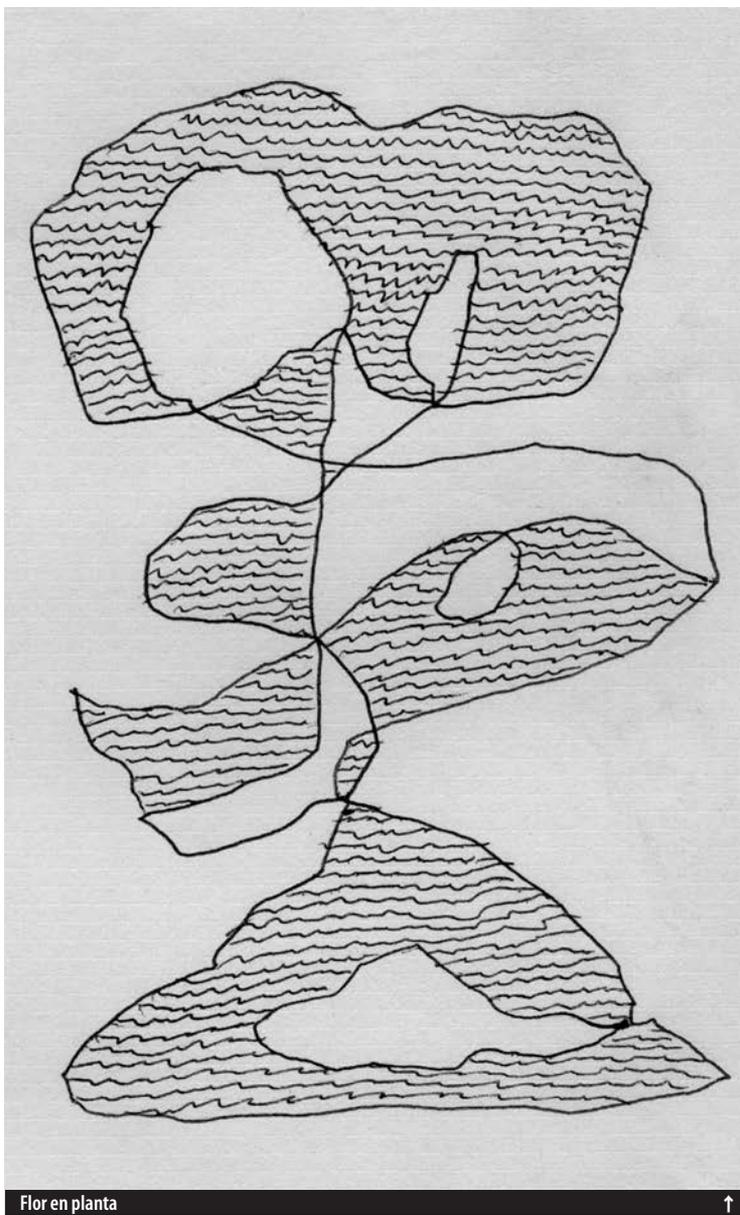
La ronda marca en su andar un espacio; una casa de rai-gambre literaria; un antifaz que muestra los ojos y destaca la voz de anécdotas dispersas, testimonios o líneas de investigación. Incluye, a su vez, las figuras de una firma ensayada a través del tiempo y su dispersión en textos propios y ajenos, o los hitos de una autorepresentación, siempre negada. Silvina Ocampo, su obra y su figura, es el cuerpo visible de ese espacio: una “casa autobiográfica” que este libro se propone recorrer en todas sus dimensiones.

La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo revisa esa propiedad a través de un seguimiento cronológico que despliega fechas familiares y editoriales, opiniones, datos históricos, registros críticos sobre la recepción de su obra o las derivas inesperadas, por momentos escasamente valoradas, que puede adoptar una biografía tan singular como controvertida. Las secciones que componen el libro – Entrada/salida, Figuras, Lugares, Interiores, Relaciones, Salida/entrada– organizan los ensayos críticos aquí incluidos y las imágenes los acompañan. Los títulos agrupan, ubican, disponen las piezas, pero no pretenden señalar direcciones de lectura. Los movimientos dentro del tablero pueden ser otros y reanudarse según diferentes alternativas.

En su conjunto, los artículos proponen una revisión de la obra de Ocampo, interrogan la índole de su permanencia en la literatura argentina, observan la productividad de sus textos en tanto generadores de otras prácticas artísticas e indagan acerca de las polémicas en torno a su figura en el conflictivo mundo de las letras argentinas. Y, a pesar de que Silvina Ocampo secretamente alguna vez haya confesado que *todo lo póstumo* la hartaba, este libro pretende situarse más allá de esos rechazos. Como la lámina frágil que se despliega entre la tela y el antifaz y la piel de un rostro, busca fiarse de las cuerdas que esa perspectiva intersticial ofrece. Quiere labrar desde esa distancia que se arma entre una obra y sus lecturas un circuito-una ronda-amplio de sentidos, un tendido de interpretaciones diversas.

La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo recupera algunos trabajos presentados en las Jornadas sobre la escritora realizadas en agosto de 2003. Un encuentro coorganizado por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Nuestro agradecimiento a Ana Quiroga, Soledad Costantini y Christian Costantini; especialmente a la directora del IIEGE, Dra. Dora Barrancos, y a nuestras compañeras del Archivo Palabras e Imágenes de Mujeres (APIM) dirigido por la Dra. Mirta Lobato por su valiosa colaboración.

Las obras que ilustran este volumen son de Hugo Padeletti. Agradecemos su gentileza y generosidad.



Flor en planta



Cronología

Nora Domínguez y Adriana Mancini

Odio las fechas (será porque la vejez
llega a través de ellas)
Silvina Ocampo

I. 1903-1930

Heredera de “las genialidades” y “la imaginación” que la gota de sangre irlandesa habría aportado a su linaje paterno, Silvina Ocampo atraviesa el siglo XX con el sigilo y la astucia de quienes confían en la trascendencia de su obra.

Nace el 28 de julio de 1903; es la menor de “un surtido [seis] de hermanas inteligentes y lindas” del matrimonio formado por Ramona Aguirre y Manuel Ocampo. Una familia de la alta burguesía, emparentada con apellidos protagonistas de la historia argentina. En su *Autobiografía*, su hermana mayor, Victoria, afirma: “La cosa había ocurrido en casa, o en la casa de al lado, o en la casa de enfrente: San Martín, Pueyrredón, Belgrano, Rosas, Urquiza, Sarmiento, Mitre, Roca, López, (...) Todos eran parientes o amigos”. Por entonces, Julio Argentino Roca cumplía su segundo mandato como presidente de la República [1886-1904]; ya se habían sancionado la Ley de Residencia o de expulsión de extranjeros (1902) y, aunque sostenida en el voto oral, la Ley Electoral (1902), que regularía la elección de Alfredo L. Palacios como primer diputado socialista.

Silvina es la única hija que nace en la casa de Viamonte 550; hoy, un edificio de departamentos vecino a la sede del Rectorado de la Universidad de Buenos Aires. Esa casa, celebrada con un poema cuyo título original fue “La casa autobiográfica” (“La casa natal”, de *Lo amargo por dulce*), tenía una cautivante claraboya azul, una enorme escalinata de mármol por donde descendían las hermanas mayores vestidas de novia; y un último piso, dedicado al servicio, en el cual Ocampo encuentra refugio para las tristezas tempranas y afecto. “Yo la descubrí a mi mamá después que quise a varias niñeras” confesó cierta vez la escritora; sin embargo, dos de sus poemas (“El retrato” y “El espejo”, de *Sonetos del jardín*) restauran el sentimiento materno.

Junto con sus padres y todas sus hermanas, viaja a Europa por primera vez en 1908. Fanni, su niñera, las acompaña. Victoria se casa en 1912 y en 1987 la menor de las Ocampo recuerda: “Hubo un episodio de mi niñez que marcó mucho nuestra relación. Victoria me quitó la niñera que yo más quería, la que más me cuidó, la que más me mimó: Fanni. Ella me quería a mí más que a nadie. Fanni sabía que yo la adoraba, pero cuando Victoria se casó y se la llevó con ella, nadie se le atrevió a oponérsele”.

En 1911, con escasos trece años, muere Clara, su hermana inmediata: “...me pusieron un cinturón negro en signo de duelo. Entonces lloré. Pero lloré porque creía que había que llorar, porque había visto llorar a personas alrededor. ¡Me sentía tan sola! ¡Tan sola en este mundo! Acudí al último piso donde se planchaba la ropa, y veía que todas las personas que estaban atareadas con los trabajos de lavar, de planchar, de limpiar, no lloraban. Entonces me acurruqué ahí y no quería bajar, no quería ver a la gente que estaba toda vestida de negro y que lloraba y lloraba. Y sin embargo me hicieron bajar, me hicieron llamar. Ahí empezó mi odio a la sociabilidad.”

En el país, entre 1906 y 1916, se sucedían las presidencias de José Figueroa Alcorta [1906-1910] y Roque Sáenz Peña [1910-1916]. Durante la primera, los festejos del Centenario se tensionaban con el descontento por las desigualdades que iba gestando el nuevo régimen. El asesinato del jefe de la Policía, Ramón L. Falcón, marca una escalada de violencia que determina en 1910 la sanción de la Ley de Defensa Social. Otro instrumento legal para alejar del territorio nacional a todo sujeto sospechoso de alterar el bienestar común. Por ese entonces, en otro orden de cosas, en 1906, en Comodoro Rivadavia, mientras se buscaba agua, se descubre petróleo. Y en Santa Fe, en 1912, se aplica por primera vez la Ley Electoral con las reformas que otorgaban al voto carácter universal, secreto y obligatorio y, a pesar de que desde comienzos de siglo grupos de mujeres se movilizaban a favor de sus derechos civiles, la “universalidad” se restringía a los hombres. El voto femenino se legitimará para las elecciones nacionales de 1951, en las que el peronismo con la fórmula Perón-Quijano gana en todas las provincias. Eva Perón había renunciado a su candidatura a Vicepresidenta presionada por el sector militar. En 1975, cuando la violencia y la falta de garantías acechaban el país, Ocampo afirma no recordar haber votado nunca: “Me pareció tan natural, [el voto femenino] tan evidente, tan justo que no juzgué que requería una actitud especial. (...) Es que yo estaba en un claustro. En uno verdadero. ¡Estuve en tantos!”.

Desde niña, Silvina dibuja, pinta y escribe. Los trazos ensayados suman a la invención infantil materiales de desecho y circunstancias descabelladas. Sus primeras letras fueron escritas con tiza en los escalones de una glorietta: “Si no existiera el punto de interrogación nadie mentiría”. Y merecieron una penitencia. Su primer poema, un “diálogo entre una modista y un maniquí”. Su mejor pintura, una piragua dibujada con un lápiz prestado sobre un papel de panadería, “de esos que se usan para envolver facturas”, coloreada con el jugo de

las hojas y el pasto y un lápiz labial “que froté contra el papel”. Su recuerdo más antiguo, un pedazo de vidrio de botella que “encontré en la orilla del lago de Palermo y creí que era una piedra preciosa”. Su primer cuento, “La mujer inmóvil”.

La cuidada educación que recibe de institutrices extranjeras, el perfecto dominio del inglés y del francés antes que el conocimiento del español, su inclinación al dibujo y a la pintura dan riqueza, pero también dificultades, a su imperiosa necesidad de expresión. Joven, asiste en París a clases de dibujo y pintura. Son sus maestros Léger y de Chirico quien, afirma Bioy, la recordaba “como una de las personas más extraordinarias que había conocido en su vida”. De esa etapa de su formación artística, Ocampo recuerda en la introducción que escribe en inglés para una selección de cuentos –*Leopoldina’s Dream*–, publicados en 1988 en Penguin Books, con traducción de Daniel Balderston: “...en París, luego de sentir que de Chirico me había dado todo lo que podía darme, fui a la academia de Léger; un gigantesco galpón transformado en un enorme *hall* lleno de talleres (...) y en el cual una modelo desnuda con mirada triste esperaba, sentada en una plataforma, que alguien la dibujase. De él me quedó la preferencia por el dibujo (...) Lo único que me interesaba de Léger eran los dibujos bajo sus pinturas, perdidos entre los infinitos colores y pinceladas que ningún otro artista lograba imitar.

Me enojé con Giorgio de Chirico y le dije que él sacrificaba cualquier cosa por el color. Me contestaba: ‘¿Y qué hay aparte del color?’. ‘Tiene razón. Pero los colores me molestan. No se pueden ver las formas bajo la confusión de tantos colores’. Así que me empecé a desilusionar. Me alejé de una pasión que también me resultaba una tortura. ¿Qué me quedaba? ¿Escribir? ¿Escribir?’.

Aunque la pintura acompaña e incide en toda su obra literaria, el impulso hacia la escritura se sostiene en razones vitales: “La búsqueda de un orden diferente, la inclinación

a callar. Ideas elementales de suicidio. Una imagen indescifrable que perdura desde la infancia”. Los motivos se multiplican y Ocampo se confunde con sus criaturas y, a la vez, se libera: “Escribo para poder quedar en el lugar donde viven mis personajes (no hay que ponerse un antifaz ni disfrazarse). Escribo para ser libre”.

La lectura y la música diseñan para Ocampo otros “claustrós”, y en ellos sus preferencias son nítidas: “Marvell, Ronsard, Shakespeare, San Juan de la Cruz, Yeats, entre otros poetas; Proust, Kafka, Akutagawa; pero no Faulkner, cuya obra es uno de los motivos de sus diálogos epistolares con Bianco. En una carta de febrero de 1941 escribe: “Estoy leyendo *Wild Palms*. No necesitaba leerlo: mi opinión no ha variado. Me molestan, te lo repito, los libros tan desordenados, tan poco pensaditos, ‘construidos’. El orden que pone Faulkner en sus novelas o cuentos es parecido al orden que yo pongo en las cosas que quiero ordenar. Un orden superficial, falso”.

De la música, elige “Chopin, Fauré, Debussy” en la infancia; “y luego para siempre, fueron Brahms, Chopin y Fauré”. A veces, también “el canto de una rana”.

Entre 1916 y 1930, aparece en el escenario político del país Hipólito Yrigoyen, quien gobierna de 1916 a 1922 y de 1928 a 1930. En el primer período, con el marco de la crisis de posguerra, el presidente radical enfrenta serios conflictos gremiales reprimiéndolos con rigor. Los hechos más notables son los de la llamada Semana Trágica (1919) y la huelga de los peones en la Patagonia (1921). En 1918, en Córdoba llega a buen término la Reforma Universitaria. El segundo período de Yrigoyen fue interrumpido por el golpe militar que encabeza Uriburu el 6 de septiembre 1930. La década del veinte se cierra con una herida que la historia argentina no logrará suturar. Entre ambos mandatos, Marcelo T. de Alvear logra un gobierno con cierto equilibrio y una promesa de esplendor: la *belle époque* para un país cuya población

se dividía entre “los que tiraban manteca al techo” y otros, muchos de ellos inmigrantes o sus hijos, que luchaban para no ver desvanecer el sueño de “hacerse la América”.

En estos años aparecen los primeros movimientos de vanguardia con sus renovaciones estéticas y su irreverencia. Manifestaciones diversas señalan nuevas formas de apropiación cultural. Otros modos de ver y de sentir en la cultura argentina, marcados fundamentalmente por el cine, pero también por expresiones de la cultura popular como el tango o el teatro. El grupo martinfierrista –Girondo, Borges, Evar Méndez, Macedonio, Güiraldes, etc., que serán “los de Florida”– avanza con su desparpajo y libertad estética por una senda en la que la polémica, la parodia, la ironía indican el afán de transgredir lo heredado. Frente a ellos, se perfilan los primeros escritores “sin muertos en América”, autodidactas, desconfiados de las veleidades de la vanguardia que proponen democratizar y politizar la cultura, dando espacio en el arte a personajes que, como ellos, provenían de los márgenes –costureritas, prostitutas, rufianes melancólicos, escritores fracasados, dactilógrafas, tuberculosos–. Estos escritores serán los de Boedo; entre ellos Castelnovo, Barletta, Mariani, y también, en un lugar más impreciso, pero con el mismo deseo de poseer el futuro por “prepotencia de trabajo”, Arlt, Olivari, los hermanos González Tuñón.

Los cambios ofrecen un lugar a las mujeres; Alfonsina Storni, madre soltera, trabajadora y poeta, se defiende y defiende la independencia de la mujer a través de sorprendentes notas que desde 1919 publica en *La Nación* y en la sección femenina de medios dominados sobre todo por hombres –*Fray Mocho, Revista del Mundo, La Nota*–; y en el otro extremo social también hay un lugar para Delfina Bunge con su poesía para los niños y el corazón y para Norah Lange, protagonista principal de la fiesta vanguardista.

Mientras tanto, la ciudad se moderniza vertiginosamente; seduce, horroriza y se transforma en objeto de representación.

Girondo, González Tuñón, Borges, Arlt, cada uno toma un pedazo de Buenos Aires y ve quioscos antropófagos desde un tranvía o los azules de metileno en la atmósfera, o escucha los chirridos de las grúas y montacargas, o pone monedas para ver la vida color de rosa o se pierde por barrios para escribir cómo hubiera deseado que fueran. Los personajes experimentan formas para el *batacazo*, practican una nueva moral, disfrutan de la libertad en la moda, prueban nuevos oficios. Entre los debates, Quiroga –fascinado tanto por los estragos de las *vamps* a los espectadores como por los de la naturaleza a los débiles–, bregaba por la profesionalización del escritor. Girondo, en el treinta y dos, paseaba por Florida su famoso y fúnebre espantapájaros para promocionar su libro.

La escolaridad y los medios habían ido diseñando un nuevo público que, atento a su formación, consume los grandes discursos de la modernidad divulgados masivamente. Sexología, psicoanálisis, mecánica popular, traducciones piratas, correo sentimental, moda, deporte, entretenimientos, ciencias ocultas y de ficción, suplementos multicolores, la revista semanal. Todo al alcance en el quiosco de la esquina: *la Biblia y el calefón*. “Cambalache”, el tango de Enrique Santos Discépolo, es de 1935; “Uno”, del mismo autor, es de 1943.

En 1925 se construyen la avenida Costanera y las diagonales; en 1936, el obelisco; Corrientes era angosta. En 1941, se termina la avenida General Paz y la ciudad empieza a extenderse hacia sus bordes. Surgen nuevos barrios y las primeras *villas miseria*. Desde 1933, la ciudad se lucía con el cine sonoro y el Broadway, el Gran Rex, el Ideal y el Ópera –con su nubecilla itinerante y su cielo estrellado– la homenajearan. Buenos Aires tentaba los pasos de sus habitantes.

Las caminatas a barrios ajenos –también los versos repetidos con “monótonas inflexiones de voz” en las cenas cotidianas– eran “los lazos más seguros” para la amistad entre Ocampo y Borges. “–Esta noche tenemos que perdernos –me dijo Borges. Caminábamos por las calles de Buenos Aires,

como un laberinto. (...) ¡Ay!, porque después de media hora de caminata, de repente, nos encontramos frente al puente de Constitución, de donde habíamos partido. Borges ama los puentes. Durante años nos hemos paseado por uno de los lugares más sucios y lóbregos de Buenos Aires: el Puente Alsina. Caminábamos por las calles llenas de barro y de piedras. Allí llevábamos a escritores amigos. (...) No había nada en el mundo como ese puente. A veces por el camino, una vez cruzado el puente, como en una especie de sueño, encontrábamos caballos, vacas perdidas como en el campo más lejano. –Aquí tienen el Puente Alsina –decía Borges cuando nos acercábamos a los escombros, la basura y la pestilencia del agua. Entonces Borges se regocijaba, pensando que nuestro huésped también se alegraría.”

II. 1930-1945

El 18 enero de 1930 muere Manuel Ocampo. El poema de *Divagaciones*, “Muerte de mi padre” –otro “acto de amor”– eterniza la pena.

En 1931, Victoria Ocampo funda *Sur*, una revista que mantendrá su publicación regular hasta 1970. Allí, aparecen los primeros cuentos, poemas y traducciones de su hermana menor. Allí, se configura un grupo sólido de escritores que además arma el privilegiado y estrecho círculo de afinidades electivas de Silvina: Borges, Bioy, Wilcock, su entrañable amigo Pepe Bianco, redactor de la revista durante casi treinta años [1938 a 1961]. Al grupo se irán uniendo otros más jóvenes: Enrique Pezzoni, Juan José Hernández, Alejandra Pizarnik, Sylvia Molloy. En *Sur* aparecen las reseñas bibliográficas a sus libros de cuentos y a sus poemas. Severas son las que recibe *Viaje olvidado*, un libro de comienzos de cuya escritura su autora dirá muchos años más tarde: “Cuando yo escribía *Viaje olvidado*, escribía de cualquier manera. De

pronto, ese ‘cualquier manera’ tenía ciertos hallazgos en las frases, que aún hoy me gustan, pero que escandalizan, porque es una mala manera de escribir”.

Tiempo después, ya consolidado su peculiar estilo, *Sur* también da espacio para las lecturas críticas que establecen las líneas básicas de una poética que, desde todas las perspectivas, es excesiva. Son pioneras la nota de Eugenio Guasta (n° 264, mayo-junio de 1960), donde por primera vez se destaca en los cuentos de Ocampo la lograda estilización de los distintos registros de hablas y, fundamentalmente, las certeras hipótesis sobre la estética ocampiana de los artículos “Dominios ilícitos”, de Alejandra Pizarnik (n° 311, abril de 1968), y “Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje”, de Sylvia Molloy (n° 320, octubre de 1969).

A su vez, en el n° 71 de agosto de 1940, aparece una de las escasas alusiones a Ocampo como pintora. La nota está firmada por Julio E. Payró y da cuenta de una muestra en Amigos del Arte, en la que exponen Norah Borges, Xul Solar y Silvina Ocampo. La obras de Ocampo, subraya el crítico, se lucen por “el dominio de la forma, la fuerza de los óleos, el vigor de los carbones, la simplicidad de las acuarelas, la sugestión de los desnudos”. Asimismo, la crónica no se priva de reprochar a Ocampo por su infiel compromiso con la pintura a favor de la escritura. Los desnudos de Ocampo ya habían despertado el interés de Emilio Pettoruti, quien le habría propuesto realizar una muestra de dibujos de desnudos de grandes dimensiones en París. Ramona Aguirre, su madre, se opone terminantemente a una idea tan osada y Silvina, por no contradecirla, rechaza el proyecto. En 1935, una mañana de diciembre, muere Ramona Aguirre.

Desde 1933, la Editorial *Sur* acompaña y apoya la revista. En ella fueron publicadas las primeras ediciones de los libros de cuentos de Silvina Ocampo: *Viaje olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia y otros cuentos* (1959) y los libros de poemas *Enumeración de la patria* (1942), *Espacios métricos*

(1945), *Los sonetos del jardín* (1946). De estas publicaciones, *Espacios métricos* recibe el Premio Municipal de Poesía en 1945. De su obra poética fueron distinguidos, además, *Los nombres* (1953) con el segundo Premio Municipal de Poesía y *Lo amargo por dulce* (1962) con el primer Premio Nacional. *La furia y otros cuentos*, en cambio, no habría sido galardonado con el Premio Nacional por la crueldad que emanaba de muchos de sus relatos. “Les habrá parecido inmoral”, concluye la autora y, pensando en cuentos como “La boda” o “La casa de los relojes”, confiesa que “Los actos más crueles que hay en mis cuentos fueron sacados de la realidad”.

En 1959, por decreto de la Municipalidad de Buenos Aires, *Lolita* de Nabokov, publicada por Sur, fue secuestrada por inmoral. La movilización de muchos intelectuales extranjeros y argentinos logró que se levantara la censura. Tal circunstancia motivó, en el n° 260 de la revista, una sección –“Crónicas. El caso *Lolita*”– en la que destacados escritores responden una encuesta. Silvina Ocampo responde: “¿Cómo podría creer que un poder político deba censurar obras literarias? Para arbitrariedades, basta con los premios. Lectores: algunos de los cuentos más famosos no fueron censurados; sin embargo, hay en ellos bestialidad e incesto. (...) Que Nabokov estuviera cazando mariposas en el tiempo que escribió *Lolita*, no me sorprende: sus descripciones brillantes y vívidas, aun en las páginas más dolorosas y sórdidas, se asemejan un poco a esos paisajes hechos con alas de mariposas, tan bonitos y artificiosos y de pronto tan monstruosamente reales y sobrecogedores”. Ante estos temas Ocampo no duda, opina con un saber que proviene de la idea de que “no hay ternura sin crueldad”.

Alrededor de 1933, seducida por la experiencia con títeres que desarrollaba Horacio Butler, Silvina Ocampo, junto con su prima Julia Bullrich de Saint, se pliega al proyecto. El resultado fue un espectáculo para niños, “Los títeres de la Sirena”, en el que las dos mujeres decidieron los textos

(*Barba Azul, La Bella y la Bestia*) y la música (Erik Satie y Maurice Ravel) y Butler imaginó un *sketch* con carácter de pantomima. Después de un reducido número de funciones, el espectáculo se levantó por falta de público.

Por esta época, Silvina conoce a Adolfo Bioy Casares, “el ABC de mi vida”. Los detalles del encuentro son, para Ocampo, inefables: “No podría [contarlos], sucedió en la oscuridad: la oscuridad de la sombra cuando deslumbra el sol”. Para Bioy, “Fue un flechazo”.

En 1936, Borges y Bioy Casares fundan la revista *Destiempo*; el título, explica Bioy, “indicaba nuestro anhelo de sustraernos a supersticiones de la época. (...) Creíamos que los preciosos antecedentes de una escuela eran a veces tan dignos de olvido como las probables, e inevitables, trilogías sobre el gaucho, la modista de clase media (...). *Destiempo* reunió en sus páginas a escritores ilustres y llegó al número tres”. Silvina Ocampo publica en el n° 1 “Los funámbulos”, después recogido en *Viaje olvidado*; en el n° 3, de diciembre de 1937, el cuento “La mujer inmóvil”, y en el n° 2 aparece con su firma “Tres films”, un breve comentario sobre *Furia, Infamia y El desconocido*. En el último número, Macedonio Fernández, en una nota dedicada a Silvina Ocampo, propone reemplazar el término Bellas Artes por el de “Duda-artes”, para exaltar las “obras de arte dudado, hoy únicas garantías de la esperanza de lo artístico”.

En 1937, una serie de escenas van forjando una cofradía que dará sustento a un proyecto literario y a un nuevo modo de representación. Una de ellas tiene lugar “en el comedor de la estancia, en cuya chimenea crepitaban ramas de eucalipto, bebiendo cacao, hecho con agua y bien cargado”. Borges y Bioy, juntos, redactan un folleto científico sobre la leche cuajada y el yogur para La Martona. La ocasión, “bien paga” para ambos, instituye una amistad y una sociedad de escritura que persistirá en el tiempo y dejará una considerable obra en conjunto. Borges recordará en sus notas

autobiográficas: “todas las noches, en su casa, [de Bioy –y Ocampo–] después de comer nos sentábamos a escribir (...) hemos engendrado una tercera persona que es diferente de los dos (...). Si alguien nos pregunta si este o aquel adjetivo o esta o aquella frase fue de Bioy o mía, no lo sabemos”.

En el mismo año, Borges escribe en *Sur*, n° 39: “Nuestra literatura es muy pobre de relatos fantásticos. La facundia y la pereza criolla prefieren la informe *tranche de vie* o la mera acumulación de ocurrencias”. Bioy, por su parte, y casi como para saldar la falta en la literatura argentina que su amigo resalta, publica *Luis Greve, muerto*, y con el “propósito de que [este] fuera el último de sus libros malos” comienza a escribir la que será una de sus mejores novelas, *La invención de Morel*, publicada en 1940. Ocampo ya había hecho lo suyo con *Viaje olvidado*, y Pepe Bianco, sagazmente, en el comentario bibliográfico para *El hogar*, del 24 de septiembre de 1937, había señalado rasgos incipientes de un modo fantástico en ciernes para la representación en la literatura argentina. La opinión de Ocampo sobre la relación entre literatura fantástica y realidad se hace esperar y viene de soslayo. En “Algo inolvidable”, un cuento de *Y así sucesivamente*, su personaje, una anciana, otrora escritora, mientras sus manos tejen, trasmite a un joven que aparece sorpresivamente en el relato su personal visión sobre el tema: “Al demostrar que la realidad puede ser fantástica, desperté el odio de los que se habían dedicado a las obras de ficción”.

La primera ficción borgeana, “Pierre Menard autor del Quijote”, aparece en 1939, en el n° 56 de *Sur*, una pieza sin par de la literatura argentina. El cuento está dedicado a Silvina Ocampo.

Fiel a su desdén por las fechas, Ocampo afirma no recordar su primer encuentro con Borges: “no sé cuándo, ni dónde lo conocí. Me parece que lo conozco desde siempre, como ocurre con lo que se ama. Tenía bigotes y grandes ojos

sorprendidos. Hace mucho que lo conozco, pero mucho más que lo quiero. A veces lo he odiado; lo odié por causa de un perro, y el me odió a mí, supongo, por causa de un disfraz. (...) Cenar con Borges es una de las costumbres más agradables de mi vida. Me permite creer que yo lo conozco más que mis otros amigos porque la hora de la cena es más que nada la hora de la conversación”.

Son escasos los retratos de Borges con bigote. Los luce en un banquete cuya mesa preside Lugones y Borges posa junto a destacados escritores de la época. Era el 31 de octubre de 1928 y, en esa ocasión, el historiador Rómulo Zabala propone organizar la Sociedad Argentina de Escritores.

En 1939 estalla la Segunda Guerra Mundial y la Argentina, a pesar de su simpatía por Gran Bretaña y la presión de grupos filonazis, se mantiene neutral.

El 15 de enero de 1940, después de algunos años de convivencia, Silvina se casa con Bioy Casares. “Me casé con Adolfo porque estaba enamorada de su perro Áyax. Era un perro tan hermoso, tan inteligente, tan noble. Una vez casi se suicidó de amor por él”, dice Ocampo en 1987.

“El casamiento fue una idea de Silvina”, afirma Bioy en 1995. “Fue en Las Flores, y los testigos fueron Pardo, Drago Mitre y Borges. Ese día, en el estudio fotográfico Vetere, de aquella ciudad, nos fotografiamos. A veces me he preguntado a lo largo de la vida si no he sido muchas veces cruel con Silvina, porque por ella no me privé de otros amores.”

El peculiar pero sostenido amor que se han profesado ambos escritores incide en sus decisiones literarias: “no he abusado de la proximidad de Silvina, pero no he publicado nada sin mostrárselo”, dice Bioy en 1988. Y Ocampo en 1987: “En general, sigo sus observaciones: pero a veces, cuando él me dice que debería eliminar un pasaje o contar algo de otro modo, lo dejo tal cual, y a menudo tengo razón”.

La imagen de la felicidad para Silvina y Adolfo era una casa rodante, “llevar la casa a cuestas”. Jóvenes, entusiastas,

compraron una y, junto a Áyax, emprendieron un viaje a Córdoba. La casa con ruedas tuvo serios inconvenientes, el viaje a Córdoba fue larguísimo y tedioso. La experiencia deja para Bioy una moraleja: “no había que confundir las imágenes de la felicidad con la felicidad misma”; para Silvina, un poema:

Desde la infancia quise vivir / en una casa sobre ruedas, /
porque no se me ocurrió con alas. / (...) ¡Cuántos sueños
se pueden gastar / para una casa sobre ruedas! / (...) Con
ruedas todo gira, / todo rueda, todo vuela. / El aire parece
ordenar las cosas, / la velocidad el tiempo. / Una mañana
nublada salimos a las once. /
/ [*****] Tengo las ruedas. / No tengo la casa. / El guardián
huyó. ¿Dónde estará? / ¿Dónde estará aquél ángel / vestido
de perro? / ¿Un día lo sabré?
(Inédito)

En los primeros años de la década del cuarenta, la guerra conmueve. Perturba la vida, los sueños, la literatura. “Escribo en julio de 1940: cada mañana la realidad se parece más a una pesadilla. Sólo es posible la lectura de páginas que no aluden siquiera a la realidad: fantasías cosmogónicas de Olaf Stapledon, obras de teología o de metafísica, discusiones verbales, problemas frívolos de Queen o de Nicholas Blake”, confiesa Borges, en un artículo para la revista *Sur*, n° 70. La *Antología de la literatura fantástica* de Bioy, Borges y Ocampo, un referente indiscutible sobre el género, aparece ese mismo año. Con relación al proyecto en común, Silvina recuerda: “Yo me entusiasmé con las antologías de cuentos de horror, cuentos policiales y fantásticos que existían en la literatura inglesa. Había muchísimas cosas de fantasmas... y yo dije ¿por qué no hacemos una antología de cuentos fantásticos aquí, que no existe?”. “Si hay un libro que nos salió bien fue esa antología”, opina Bioy.

El 8 de abril de 1941, desde Mar del Plata, Silvina le escribe una carta a Bianco en la que responde a la declinación de su amigo para pasar las Pascuas juntos. Las cartas combinan la expresión de sus afectos, sus reclamos, el registro de actos cotidianos –“...siento infinitamente que no vengas: habíamos contado contigo y nos haces mucha falta! Te extraño tanto. (...) Mar del Plata está desierta...”– y también la incertidumbre por un mundo que se derrumba: “Hoy he visto noticias muy malas en los diarios. No puedo pensar en otra cosa! Es como una constante y horrible sorpresa la que tenemos todos los días ante la historia actual del mundo. (...) Entre otras noticias: han prohibido que se toque Chopin en Polonia. ¡Cómo puede triunfar en el mundo la vulgaridad y la bajeza tan meticulosamente manejada! ¡Pobre Virginia Wolf tal vez hizo bien en suicidarse! Quien sabe lo que tendremos que ver nosotros, si las cosas siguen así en Europa. No tengo hijos, ni oigo sirenas imaginarias como Kike pero estoy bastante pesimista. ¡Qué lástima que no vengas! (...) Tal vez prefieras quedarte lejos de las playas, las bicicletas, y lejos sobre todo de los que más te quieren. Silvina”.

III. 1946-1955

En 1946, fue editada por Sudamericana *Los que aman odian*, una novela policial escrita por Ocampo y Bioy. La trama se origina a partir de recuerdos y hechos reales: los canchales de la boca del Salado, por donde Bioy habría pasado en su infancia; un hotel parcialmente sepultado por una tormenta de arena en un paisaje inhóspito; un balneario perdido en la por entonces desolada Costa Atlántica. La muerte se instala cómodamente en ese escenario en el que la pareja trabaja a cuatro manos con fruición. “Nunca escribimos un libro tan rápidamente. En menos de un mes ya estaba casi terminado.”

En 1948, Silvina Ocampo conoce a la que será su asistente durante muchos años, Jovita Iglesias, quien junto a Elena Ivulich, su secretaria, evocan su trabajo junto a la escritora en el documental *Las dependencias*.

En 1949, cuando los estragos de la guerra aún teñían el paisaje, Silvina Ocampo viaja a Europa junto con Bioy y Silvia García Victorica. En Londres, encontraron edificios derruidos, escasez y pesadumbre. Los restaurantes mentían apetitosos menús con carne y, ante la imposibilidad de acceder a la preciada proteína, Silvina, que temía que una alimentación deficiente incidiera en su salud, se preparaba en un calentador Primus, escondido diligentemente debajo de la cama del distinguido hotel, “espesas sopas” con el Quaker que recibía por encomienda desde Buenos Aires. Y recuerda Bioy, “derramando lágrimas ante la sola idea de tener anemia, [Silvina] las devora”. En Londres, además, los viajeros rinden homenaje a Johnson; en Edimburgo, a Stevenson; en Grasmere, a De Quincey y a Wordsworth, en Lichfield. Ese mismo año, en 1949, Sudamericana publica *Poemas de amor desesperado*.

Mientras tanto, el golpe de 1943, el ascenso de Perón y sus sucesivos gobiernos, de 1946 a 1955, afectan a este grupo literario decididamente antiperonista. Los discursos viscerales de Eva Perón contra la oligarquía, la presencia de los “cabecitas negras” en las calles, las grandes movilizaciones eran datos que ponían, por primera vez, en el centro, un poder que los ofendía como clase. Borges es trasladado de su puesto municipal en la Biblioteca Miguel Cané al cargo de inspector de aves y conejos en los mercados municipales. La madre de Borges, “que andaba por los setenta”, estuvo bajo arresto domiciliario; su hermana, Norah Borges, y uno de sus hijos pasaron un mes en la cárcel y “Yo mismo [Borges] tenía un agente pisándome los talones”. El 8 de mayo de 1953, Victoria Ocampo es arrestada en su casa de Mar del Plata y trasladada a la cárcel del Buen Pastor en Buenos Aires, donde permanece hasta el 2 de junio del mismo año.

El 26 de julio de 1952 muere Eva Perón. Un breve texto de ficción de Borges, “El simulacro”, puede leerse como expresión de la perplejidad de este grupo ante la magnitud que alcanzó la figura de “esa mujer” en la sociedad argentina.

En el mismo año, 1952, muere Marta Casares, artífice del encuentro de Bioy con Silvina. Años atrás, la madre había sugerido a su hijo conocer a quien consideraba “la más inteligente de las Ocampo”.

En 1954, nace Marta Bioy, una hija que sella el libérrimo pacto de amor que sostuvo por vida la singular relación entre dos grandes escritores de la literatura argentina. Ese mismo año, la pareja se muda al quinto piso del edificio de la calle Posadas 1650, que había sido construido por el arquitecto Alejandro Bustillo en 1932 por encargo de Manuel Ocampo para residencia de sus hijas. Silvina y Adolfo Bioy Casares vivieron allí los restantes cuarenta y cinco años de su vida.

Madre solícita, en cierta oportunidad, Silvina Ocampo escribe una redacción para ayudar a su hija en la tarea escolar. La composición, que no alcanzó una buena calificación, deviene un cuento –“La cabeza de piedra” de *Y así sucesivamente*– que atestigua la malograda intención materna con el siguiente epígrafe: “composición que escribí para darle ánimo en el colegio a mi hija, que mereció un cinco”.

En 1955, Ocampo lega a su hija un poema –“Testimonio para Marta”– que aparece en el número especial que la revista *Sur*, n° 237, titula “Por la reconstrucción nacional”. Todos los artículos de la revista tienen como eje los acontecimientos políticos del momento y los versos finales del poema de Ocampo son acabada muestra del lugar de su autora frente a los hechos: “Que me escuchen los Dioses más misericordiosos: / Que no renazca el sol, que no brille la luna, / si un tirano como éste siembra nueva infortuna / engañando a la patria. Es tiempo ya que muera / esa raza maldita, esa estirpe rastrera. / Que sólo en los museos estén los dictadores / como remotos saurios y no como señores”.

IV. 1955-1993

En el convulsionado escenario de los años cincuenta, un grupo de jóvenes universitarios “alza su voz” dispuesto a intervenir en el espacio político y cultural de la época, signado por bandos antagónicos (peronistas, antiperonistas, nacionalistas, liberales, oportunistas). Escudados en un *nosotros* que señala ineludiblemente a un *ellos*, los hermanos Ismael y David Viñas, Ramón Alcalde, León Rozitchner, Noé Jitrik, Adelaida Gigli, Adolfo Prieto, Oscar Masotta, entre otros, fundan la revista *Contorno* cuyo primer número aparece en noviembre de 1953. David Viñas, uno de los grandes pensadores contemporáneos de la literatura y la política argentina, recuerda los comienzos: “Ivanishevich, el ministro de Educación, y Eduardo Mallea, de *La Nación*, eran ‘las bestias negras’ de la gente de *Contorno* allá por 1953. (...) esos dos prohombres de la cultura se nos aparecían como los emblemas mayores de todo lo autoritario o convencional que había que ir cuestionando. (...) Pragmático a su modo el Ministro, y neoplatónico sin saberlo el novelista, los dos eran, trascartón, un par de melancólicos ejemplos de lo que Sartre llamaba *almas bellas*. En eso consistió, me parece, la primera aproximación de la gente de *Contorno* al autor de *La náusea*”.

Si bien el grupo Sur estaba dentro de ese “ellos” frente a quienes se definían estos jóvenes impetuosos –Mallea había sido el primer secretario de redacción de *Sur*–, el tono de la confrontación se atenuaba por el hecho de que ambos tenían al peronismo como el enemigo común. Sin embargo, *Contorno* establece firmemente las diferencias en un artículo de Masotta, “‘Sur’ o el antiperonismo colonialista”, aparecido en *Contorno* n° 7/8 de julio de 1956, precisamente como respuesta a esa edición especial de la revista *Sur* en la que aparecía “Testimonio para Marta”. Escribe Masotta: “Frente a la hemorragia de espiritualidad del grupo Sur es

necesario que nosotros a nuestro turno comencemos por decir que contra el espíritu, nada tenemos. Ya un y si tuviéramos aquí lugar para adentrarnos en una crítica estrictamente estética, creo que sería fácil demostrar el bajo nivel cultural de los artículos que componen ese número. (...) Por más conmovido que tuviéramos el ánimo, por más levantado que estuviese nuestro pundonor moral, nos cortaríamos las manos antes de suscribir, por ejemplo, la poesía de Silvina Ocampo. Pero eso poco importa”.

A pesar de que Ocampo, en 1982, reconoce su indiferencia frente a los hechos que conmovieron el país –“Ah! Si la historia hubiera sido escrita por mí, qué ignorante sería la gente”–, los años que siguen al gobierno *de facto* de Aramburu [1955-1958] obligan a una toma de partido y se expande el espíritu de confrontación. En los últimos años de la década del cincuenta, la Revolución cubana inicia un período de alineamientos políticos e intelectuales de diverso tipo y despierta los ánimos juveniles que se embanderan detrás de la idea de expandir la revolución a otras zonas del continente. La formación de los grupos guerrilleros responde a esta situación. El 8 y 9 de marzo de 1965, las primeras tropas norteamericanas desembarcan en Vietnam. En la Argentina, a partir de 1958, los gobiernos electivos de Frondizi [1958-1962] e Illia [1963-1966], que asumen con la proscripción del peronismo, son interrumpidos por gobiernos militares. El golpe de Onganía de 1966 viola la autonomía universitaria al decidir el ingreso de la policía a las facultades el 28 de junio de 1966 –“la noche de los bastones largos”–, obligando a un número considerable de científicos e intelectuales a emigrar. El 9 de octubre de 1967, el *Che* Guevara es asesinado en Bolivia y en Norteamérica, al año siguiente, también lo es el líder pacifista Martin Luther King. En 1969, en la Argentina, el malestar estudiantil y obrero estalla en Córdoba: el “cordobazo” señala un hito en la historia de las luchas populares.

La revolución sexual, las discusiones sobre el amor libre, la aparición de la pastilla anticonceptiva marcan cambios radicales en las prácticas de la pareja. Son los años del Instituto Di Tella y de los *happenings*. Las últimas formas de las vanguardias artísticas cruzan el horizonte cultural. Se expande el mercado editorial. Las escritoras profesionalizan su actividad. Silvina Bullrich, Marta Lynch y Beatriz Guido conforman el “trío más mentado” de la literatura argentina. Son también los años del *boom*.

En 1956, la editorial Losange publica *Los traidores*, la obra de teatro que Ocampo escribe en colaboración con Juan Rodolfo Wilcock. Ya pesar de que “el mundo que crea Ocampo con su poesía es más extraño que el que crea Wilcock, que es un heredero de los románticos alemanes e ingleses”, Ernesto Schoo considera que hay una marcada afinidad entre ambos escritores. Wilcock, para quien Silvina, Borges y Bioy configuraban una especie de *Trinidad divina*, sostenía a Ocampo como una de las grandes escritoras de las letras argentinas; entre amigos habría comentado: “Silvina es un Borges”. Una edición de poetas líricos ingleses –entre ellos Chaucer, Donne, Marvell, Pope, Browning– con un extenso estudio preliminar de Silvina Ocampo y traducción en colaboración con J. R. Wilcock, publicada en Buenos Aires en 1952 por Clásicos Jackson, sella las afinidades entre ambos escritores.

Una obra de teatro para niños, *No sólo el perro es mágico*, estrenada en 1958, y la edición de *La furia y otros cuentos*, de 1959, inician una serie de publicaciones que consagran a Ocampo como cuentista y como poeta en el reñido espacio literario del país. Los cuentos de *Las invitadas* (1961) y de *Los días de la noche* (1970) y los poemas de *Lo amargo por dulce* (1962) y de *Amarillo celeste* (1972) afianzan en ambos géneros una estética que se perfilaba audaz para abordar temas igualmente audaces.

En 1973, Silvina Ocampo conoce personalmente a Cortázar. En 1984, el 19 de febrero, como homenaje póstumo

a un escritor cómplice, Ocampo escribe: “Nuestros encuentros con Julio fueron casi siempre fortuitos. Si llegábamos a París, Julio acababa de irse de París. Cuando venía a Buenos Aires, no podíamos comunicarnos con él (...). Sin embargo eran encuentros y no desencuentros los nuestros. Hace muy poco tiempo le mandé un libro pensando que estaba en París con una dedicatoria: ‘Para Julio cuando era chico’. Me arrepentí del ‘sea’ y le puse ‘era’. Nunca supe si le llegó el libro, porque adolecía probablemente del mismo hábito de los encuentros fortuitos. Julio era un escritor muy extraño y personal, libre de manías o de aceptación, lleno de ideas nuevas y muy sensible. Ha tenido o tiene gran influencia sobre nuestra literatura. En el manejo de la primera y tercera persona me ha influenciado, lo que me está causando un gran alivio. La muerte de Julio me parece una incongruencia, sus ojos tan separados el uno del otro tenían sin embargo una nostalgia (aunque se hablara de cosas materiales) de otro cielo, de otra literatura, de otro mundo casi palpable (...). Para Cortázar, “La casa de azúcar” era uno de los mejores cuentos de la literatura argentina.

En agosto de 1973, Silvina le escribe a Manuel Mujica Láinez desde París, refiriéndose a la edición de *Porfiria* de Einaudi: “Mi libro salió en Italia, lo recibí. Un libro lujoso con espléndido papel, deslumbrante tipografía, encuadernado pero, no sé si me da alegría. Me parece que recibí un juguete de esos que pronto se gastan en la infancia y que dejan la melancolía de la ilusión”. Unos meses después, en otra carta anuncia el éxito del libro, un éxito que no la satisface del todo: “¿Por qué tengo tan poco éxito en mi país? ¿No es injusto?”. En una tercera carta expresará: “Te confieso que no me desagradaría ser vendida en los quioscos como lo fui en Italia. Por ejemplo, me encantaría que un perro me lea de vez en cuando y moviera la cola como cuando devora algo que le gusta”.

La convulsión política y social de los años setenta tiene un escaso reflejo en los relatos del grupo y en las crónicas de

época que los incluyen. En sus *Diarios íntimos*, Bioy registra entre 1972 y 1975 un estado de ánimo melancólico porque tiene que tragar el “inaceptable ladrillo de la propia vejez”. Y en la entrada del 3 de marzo de 1976 anota un encuentro casual en el vestuario del Jockey Club con el presidente de la Corte quien expresaba su temor a un posible secuestro. El miedo de clase es una conversación que no cesa y les justifica la necesidad de andar armados: “conversó con otros socios acerca de qué revólver le conviene”.

Entre 1973 y 1980 nacen los tres nietos de Ocampo y Bioy. Ernesto Schoo subraya la calidez y el afecto que la abuela Ocampo les prodigaba: “Una vez entré al comedor y había tres televisores encendidos. ¡Cada nieto quería ver un programa distinto a la hora de comer!”.

De este mismo período data su obra infantil: los libros de cuentos, *El cofre volante* (1974), *El tobogán* (1975), *El caballo alado* (1976), *La naranja maravillosa* (1977) y el libro de poemas *Canto escolar* (1979).

En Francia, en 1974, Gallimard edita una antología de cuentos con prólogo de Borges e introducción de Italo Calvino, *Faits divers de la terre et du ciel*; y en 1979, se publica *Árboles de Buenos Aires*, en una edición cuidada de poemas con fotografías de Aldo Sessa.

El 27 de enero de 1979, en la casona de San Isidro, Villa Ocampo, muere Victoria. Por ese entonces, a fines de la década de los setenta, Manuel Puig, otro escritor cómplice que con picardía llamaba a Silvina “¡Oh field!”, adapta para el cine el cuento “El impostor”; guión que él publicará en 1985 con el título “La cara del Villano”. Puig, que a pedido de Arturo Ripstein había hecho la adaptación de la novela de José Donoso *El lugar sin límites*, le propuso al realizador adaptar el cuento de Ocampo. Puig sostenía que, a diferencia de sus novelas, que pretenden “una construcción directa de la realidad”, estos dos relatos, el de Donoso y el de Ocampo, “eran alegorías, historias poéticas”, sin pretensiones realistas,

aunque “se refieren a problemas humanos muy definidos”. La película de Ripstein se llamará *El otro* y se filma en 1984. El mismo cuento y un proyecto original de María Luisa Bemberg son el origen de *El impostor*, film de Alejandro Maci, realizado en 1995, en cuya adaptación colabora Ricardo Piglia. Sus relatos “La casa de azúcar”, “El vestido de terciopelo” y “Anillo de humo”, también fueron adaptados.

La década del ochenta es más generosa con publicaciones y distinciones. En cierto modo empieza a suceder con su obra aquello que para Ocampo también podía suceder con la vida: “Esperar que otro descubra un milagro que uno no vio”.

Después de *El pecado mortal* (1966) antología a cargo de José Bianco y el *Informe del cielo y del infierno*, (1970) una selección de cuentos con introducción de Edgardo Cozarinsky, en 1981 el Centro Editor de América Latina dedica a Silvina Ocampo un fascículo –Capítulo 82– de *La historia de la literatura argentina*. La edición a cargo de la crítica Noemí Ulla se acompaña con una antología de cuentos y poemas y, destinada a un público masivo, se distribuye en los quioscos de Buenos Aires. En 1984, la autora hace una selección de su obra, *Páginas de Silvina Ocampo* (Celtia), edición que cuenta con un estudio preliminar de Enrique Pezzoni. En 1991, Matilde Sánchez está a cargo de la selección de cuentos, prólogo y comentarios para *Las reglas del secreto*, edición del Fondo de Cultura Económica.

En 1984, Ediciones de Arte Gaglianone publica *Breve santoral*, un libro de poemas ilustrados por Norah Borges y prologado por Jorge Luis Borges. Y en 1987 y 1988, Editorial Tusquets edita en Barcelona los que hasta el presente son sus dos últimos libros de cuentos: *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*.

En 1985, Francia la condecora con la Orden de las Artes y las Letras; en 1989, Gente de Letras le otorga el Premio Esteban Echeverría; en 1990, la Municipalidad de Buenos Aires la nombra Ciudadana Ilustre y en 1992 recibe el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores.

Silvina Ocampo muere el 14 de diciembre de 1993, después de haber padecido una enfermedad que había afectado su lucidez durante los últimos años de su vida.

“...aunque todo lo póstumo me harte”

Silvina Ocampo

En 1997, se estrena en la Casa de Cultura de Bobigny, en París, *Lluvia de fuego*, obra de teatro escrita en colaboración con Juan José Hernández, puesta en escena por Alfredo Arias, con la actuación de Marilú Marini.

En 1998, Emecé reedita *Viaje olvidado*, con prólogo de Noemí Ulla, y en 1999 publica sus *Cuentos completos I y II*. Ese año se estrena *Las dependencias*, film documental realizado por Lucrecia Martel.

En 2001, Emecé publica una edición a cargo de Mercedes Güiraldes y Daniel Gigena, *Antología esencial*, preparada para su distribución en quioscos por *La Nación* y *Poesía inédita y dispersa*, selección, prólogo y notas de Noemí Ulla. En 2002, se publica *Poesía completa I* y en 2003 *Poesía completa II* y se pone en escena una adaptación de cuentos de Silvina Ocampo, *Cortamosondulamos*, con dirección de Inés Saavedra.

En 2003, tiene lugar el Homenaje a Silvina Ocampo, realizado por la Universidad de Buenos Aires y el MALBA con motivo del centenario de su nacimiento.

A partir de 2006, Sudamericana ha concretado un proyecto de ediciones de textos inéditos y reediciones de sus libros de cuentos. Han sido publicados *Invenções del recuerdo*, *Las repeticiones y otros relatos inéditos*, *La torre sin fin* y *Ejércitos en la oscuridad*; entre las reediciones, *La furia y otros cuentos*, y ha prometido *Cornelia frente al espejo*, último libro que Silvina Ocampo nos ha legado en vida. En el Teatro Mun. Pte. Alvear se estrenó el 30 julio de 2009 la obra *Invenções*, una representación de Marilú Marini a la adaptación de Alejandro Maci del poema autobiográfico *Invenções del recuerdo*.

Julio de 2009

Bibliografía

Las citas y los datos utilizados en esta cronología refieren a los siguientes textos:

Bianchotti, H. 1998. “Juan Rodolfo Wilcock. La felicidad del poeta”, en *La Nación*, 1 de febrero.

Bioy Casares, A. 1994. *Memorias*. Tusquets. Barcelona.

———. 2001. *Descanso de caminantes*. Sudamericana. Buenos Aires.

Borges, J. L. 1999. *Autobiografía*. El Ateneo. Buenos Aires.

Butler, H. 1966. *La pintura y mi tiempo*. Sudamericana. Buenos Aires.

E. J. M. 1961. “Diálogo con Silvina Ocampo”, en *La Nación*, 26 de noviembre.

Iglesias, J. y Arias, S. R. 2002. *Los Bioy*. Tusquets. Buenos Aires.

King, J. 1989. *Sur*. FCE. México.

Lobato, M. Z. y Suriano, J. 2000. *Nueva Historia Argentina*. s/d. Buenos Aires.

Montequin, E. 1998. “Wilcock: un escritor de dos mundos”, en *La Nación*, 1 de febrero.

Ocampo, S. 2002. “Imágenes de Borges”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 602, abril. Escrito originalmente en francés para *Cahiers de L’Herne*, 1964.

———. 2002. “¿Qué quedará de nosotros?”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 602, abril. Originalmente en inglés, para Introducción de la autora a *Leopoldina’s dream*, 1968, Penguin Books. Marcos Montes (trad.).

Ocampo, V. 1979. *Autobiografía*, tomos I-VI. Sur. Buenos Aires.

- Pichón Rivière, M. 1995a. "Adolfo Bioy Casares", en *Confesiones de escritores latinoamericanos*. El Ateneo. Buenos Aires.
- . 1995b. "Jorge Luis Borges", en *Confesiones de escritores latinoamericanos*. El Ateneo. Buenos Aires.
- Sorrentino, F. 1992. *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Sudamericana. Buenos Aires.
- Ulla, N. 1982. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Editorial Belgrano. Buenos Aires.
- Vázquez, M. E. 1991. *Victoria Ocampo*. Planeta. Buenos Aires.
- Viñas, D. 1992. "Contorno de una presencia", en *Página/12*, 6 de diciembre.

Reportajes

- Beccacece, H. 1987. "Genial, tierna, tímida, imprevista, imaginativa,... 'Y así sucesivamente': Silvina Ocampo", en *La Nación*, 28 de junio.
- Forero, C. 1975. "Silvina Ocampo", en *El Cronista*, 13 de septiembre.
- Torres Fierro, D. 1975. "Correspondencia con Silvina Ocampo. Una entrevista que no osa decir su nombre", en *Plural*, n° 50, noviembre.
- Ulla, N. 1981. "Silvina Ocampo: escribir toda la vida", en *Vigencia*, n° 49, junio.

Entrada / Salida

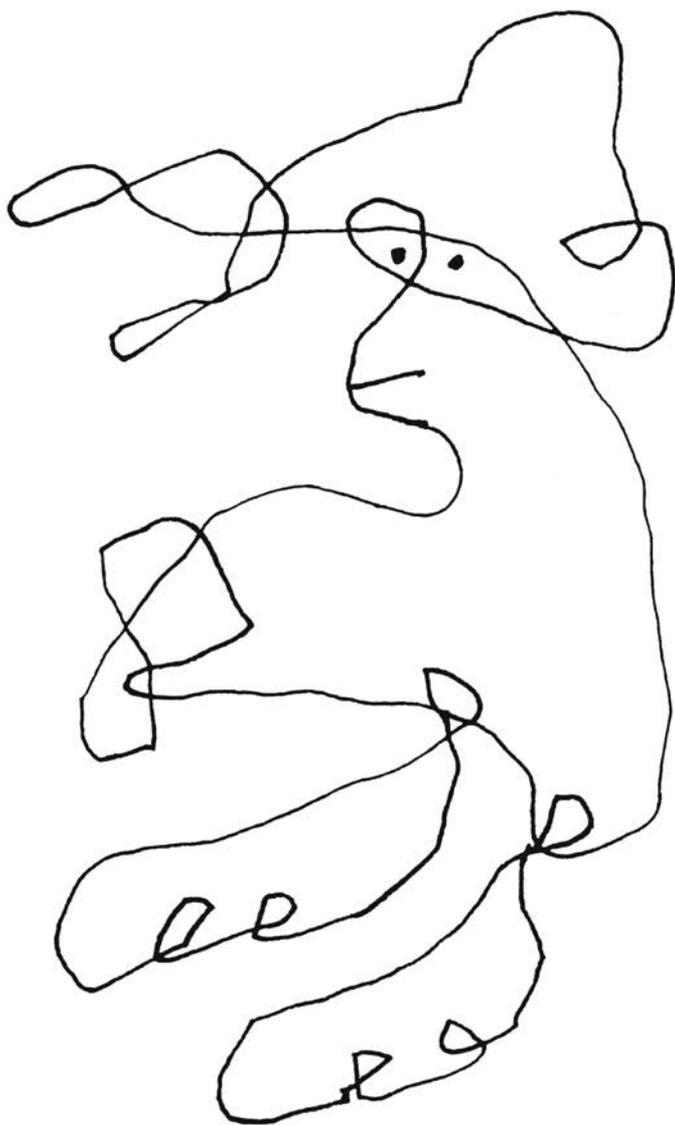
Una entrada puede merodear sobre la espera mientras ensaya una promesa. La crítica literaria impulsa esta doble actividad: propone lecturas mientras revela el manual de herramientas que pone en funcionamiento para abordarla. Atrapada en el espacio-tiempo ambiguo de la entrada, la crítica asume una dirección, una invitación a pasar a otro lado, un convite a dejarse llevar por los movimientos de saber que un autor y su obra originan.

El texto de Sylvia Molloy responde a este llamado. Constituye una entrada al edificio Silvina Ocampo, a sus zonas de irradiación, a su casa de escritura. Es una muestra de la multiplicidad de sentidos que sus paredes liberan; pero, también, una puesta en marcha de los estratos de experiencia que sus libros movilizan y alimentan.

Como el personaje de Kafka, estamos ante un edificio compacto, espeso. Sin duda menos sólido y despiadado que el de una ley que antepone sus mayúsculas y que reclama esperas descabelladas o instauro un sinfín de preguntas sobre la lógica que gobierna su acceso. No estamos “ante la ley” sino ante un mundo que desdeña las normas y prefiere los puntos de su clandestinidad, su crueldad o su exageración.

En el espacio Ocampo que aquí se abre no hay pórticos sino mirillas, no hay centros sino puntos mínimos, no hay gritos sino voces sinuosas, entonaciones y miradas femeninas, declives melancólicos o “excesos de lo imaginario”. Las líneas van y vienen de la anécdota a la escena de ficción disparatada, de la risa a la construcción meticulosa del humor de sus cuentos, del relato de un encuentro personal de lectura al descubrimiento de una “inteligencia estética”, de una evocación al recuerdo del dicho impertinente que la acompaña. Se debaten entre la dirección de la mirada y la punción de una escucha, entre el testimonio y el pliegue sutil de un saber “ocampo”.

Para entrar a esta morada se precisa el reconocimiento de que allí hay verdaderamente una casa o un campo, o una ciudad o un mundo. Es decir, otra dimensión, un hábitat especial que impulsa a atravesar sus redes textuales en prosa o en verso pero, siguiendo en todo momento, el registro tenaz y fiel de que se trata de una experiencia de escritura. Un viaje de entrada, un “viaje iniciático”, un pasaje a esa otra realidad que es la literatura y su capacidad de recibir y sorprender a sus “invitados” ya sea con ropajes de terciopelo, “vestiduras peligrosas” o un “detallado grotesco de entrecasa”.



Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo

Sylvia Molloy

Poco antes de publicar mi primera novela tuve una conversación con Silvina Ocampo. La llamé en cuanto llegué a Buenos Aires, como de costumbre, y me invitó a tomar el té a su casa al día siguiente. Cuando toqué el timbre la mucama que me atendió me miró extrañada. Era claro que no se me esperaba y que Silvina se había olvidado. La mucama me hizo esperar en el vestíbulo y desapareció en la cocina. Desde allí me llegaron fragmentos de una conversación agitada, en la que reconocí la voz de Silvina, “vos entrá dentro de diez minutos y decí que me busca una persona”. Planeaban la estrategia para deshacerse de mí. Luego cesó la conversación y entró Silvina, distraída. Al verme le cambió la cara, “¡Ah! Pero eras vos”, me dijo casi con tono de reproche, como si yo tuviera la culpa de la mistificación que acababa de tramar. Y luego, en dirección a la cocina, “Está bien, no hay que hacer nada”.

Durante la hora y pico que permanecí en esa casa de paredes descascaradas y grandes manchas de humedad, inolvidable, tuvimos una más de esas conversaciones en apariencia desordenadas, *à bâtons rompus*, como hubiera dicho su hermana o acaso

ella misma, pero que, recordadas retrospectivamente, adquieren –como todo lo que tocaba Silvina– un profundo e inesperado orden, una innegable *razón de ser*. Le conté a Silvina que estaba por salir mi novela y me preguntó, con esa inconfundible enunciación suya a la que volveré: “¿Cómo se llama?”. “*En breve cárcel*”, le dije. Se quedó pensando, ladeando la cabeza con un gesto muy suyo: “No me gusta”, fue el dictamen. Molesta, le contesté que a mí sí me gustaba y que además era demasiado tarde para cambiarlo. Por otra parte, le dije, pretenciosa, es una cita de Quevedo. “¿Cómo me dijiste que era el título?” me dijo al rato. “*En breve cárcel*”, le contesté secamente, ya bastante irritada. “¡Ah! –me dijo–, yo había entendido ‘*En breve cáncer*’”.

Recurro a la anécdota porque es una manera de celebrar una amistad que me marcó memorablemente. Pero sobre todo recurro a ella porque me recuerda a la Silvina que admiro como escritora, la Silvina que para mí era ejemplo, como pocos, de saludable desdén por la norma, de impertinencia creadora, en suma, de libertad intelectual. En aquella visita y subsiguiente conversación la que salía mal parada era yo. Yo, a quien la susurrada conversación había hecho notar cuán prescindible era; yo, con mis afectaciones críticas, que tenía que acudir a autoridades como un pedante cualquiera para justificar un título: “Es una cita de Quevedo”. Para Silvina, en cambio, las cosas eran más simples, inquietamente simples. Al oír *En breve cáncer* había aceptado el título tal cual (recuérdese que se trataba de quien tituló uno de sus libros de cuentos *Y así sucesivamente*). No es que *En breve cáncer* le pareciera un disparate; simplemente no le gustaba, como acabó no gustándole su propio *Espacios métricos* (Ulla, 1982: 89). Y me lo decía. Había logrado desinflar tanto mi ego como mis pretensiones literarias, no para “ponerme en mi lugar”, como se dice vulgarmente –las maniobras autoritarias eran del todo ajenas a Silvina–, sino para hacerme ver otras posibilidades, nada más, con esa simplicidad que era una de las formas

más complicadas, acaso la más implacable, de su irreverente inteligencia.

Nunca me atreví a preguntarle a Silvina si el título real de la novela, *En breve cárcel*, le gustaba. Tampoco me atreví a preguntarle cómo imaginaba una novela que se titulara *En breve cáncer* (¿acaso como anuncio de un acontecimiento, como se anuncia un espectáculo, por ejemplo: “En breve: Cáncer”?). Nunca se lo pregunté, repito, porque temblaba ante los argumentos que se le hubieran ocurrido, disparatados, geniales, llenos de hallazgos, que quizás me hubieran hecho arrepentir de haber escrito la novela que escribí y no otra. Lo cierto es que desde entonces, cuando pienso en el título de mi novela, se me aparece para siempre contaminado con el que Silvina creyó oír (o hizo como si oyera); contaminado fecundamente, con ese rechazo de monumentalidad y falsa seriedad, esa invitación a ver el otro lado, los posibles otros lados de las cosas, que eran tan típicos de Silvina Ocampo.

Alguna vez dije que Silvina Ocampo era uno de los escritores que más influencia habían tenido en mí, a pesar de que lo que escribo se parece poco, muy poco, a su obra. Y sin embargo me ha marcado, a su manera, enseñándome a ver y a oír de otro modo, al sesgo de las cosas, como si ese otro modo fuera lo más natural del mundo. Esa abundancia, que alguna vez he llamado exageración y hace que su obra escape a la verosimilitud narrativa, hizo de ella, en vida, una figura al margen. No solo porque otras figuras centrales – Borges, Bioy, su hermana Victoria– la desplazaban, sino porque sus textos (y acaso su persona) resultaban incómodos: no se sabía cómo leerlos. Para resolver el dilema y ubicarla se la calificó de excéntrica: era una manera de ponerla, por lo menos, en un no lugar. No se sabía el favor que se le estaba haciendo: la excentricidad no es una exterioridad inocua sino un llamado de atención permanente: no hay, mientras ronde el excéntrico, la posibilidad de un centro tranquilo.

El nombre, la máscara

Evocarla es difícil. Quedan las anécdotas, muchas anécdotas como la que he contado, todas representativas de lo que llamaré la sabiduría de Silvina Ocampo, pero esas anécdotas operan como máscaras o íconos: tanto la revelan que terminan por esconderla. Cuenta Silvina Ocampo cómo una vez despertó la angustia de Borges cuando se le apareció disfrazada y él no la reconoció. Cuenta cómo Borges, experto sin embargo en máscaras, se enfureció y, abrazándose a un árbol, empezó a gritar: “¿Y este también está disfrazado?” (Ocampo, 1964: 27). En las fotografías (las suyas, no las del cuento del mismo nombre) donde está sola, Silvina aparece a veces tapándose la cara, a manera, por cierto, de antifaz. La mano le cubre la boca, parte del rostro: no se deja ver, o no se deja ver del todo. En una fotografía, notablemente, extiende la mano resueltamente hacia la cámara, menos en gesto de rechazo que a manera de límite. Decía de sí que era fea pero se comportaba como si no lo fuera: tenía ademanes, coqueteos de seductora avezada.

Silvina comparte esa compleja relación con su propia imagen –es decir, con la imagen como revelación, como testigo de una identidad fija– con otro escritor a quien también ponían nervioso las fotografías, Felisberto Hernández. Lo que Felisberto llamaba el “no estar del todo”, y que Silvina llama “ese no saber en dónde está” (Ulla, 1982: 67), se da en sus cuentos junto con la necesidad, quizá la añoranza, de las señas de identidad, la necesidad de un nombre reconocible. Leo en “El pasaporte perdido” de *Viaje olvidado*: “No tengo que perder este pasaporte. Soy Claude Vildrac y tengo 14 años. No tengo que olvidarme; si pierdo el pasaporte ya nadie me reconocería, ni yo misma” (1999a: 28). A modo de pasaporte operan, en la obra posterior, los nombres de los personajes de Ocampo. No hay autor argentino que haya cultivado los nombres con más pasión, ironía y casi cariño que Silvina. “Que algo no tenga nombre a mí me parece una

desdicha” (Ulla, 1982: 84). Sus personajes no solo tienen nombre, tienen nombre y apellido y además, a veces sobrenombre, como una redundancia apelativa. Eladio Esquivel, Valentín Brumana, Amelia Cicuta, Camila Ersky, Samuel Ortiga, Edimia Urbino, Darío Cuerda, Celestino Abril, la inolvidable Porfiria Bernal. Esa redundancia apelativa es tanto más notable cuanto que parecería querer apresar, dar solidez o consistencia, a las partes encontradas que conviven desordenadamente (aunque no de modo infeliz) dentro de estos personajes. Atentos a reglas que poco tienen que ver con las de la estrecha realidad que a veces rozan, estos personajes de nombre y apellido ignoran toda verosimilitud psicológica. El pasaporte o el nombre y apellido en vano prometen una identidad: la capacidad de ser reconocido, la capacidad de reconocerse. Pero en verdad, como Silvina jugando a las mascaritas con Borges, los nombres, los pasaportes nos vuelven irreconocibles. “Ah, yo me aparto de la realidad”, contesta Silvina Ocampo en una entrevista. “Aunque para dar realismo tengo que volver a ella. Pero yo me aparto, ni me fijo en ella. Y después vuelvo.” (Giardinelli, 1988: 5)

La niñez, la “pánica soledad”

“Yo pienso que era muy inteligente cuando era chica, mucho más que ahora. La vida me ha deformado mucho” (Ulla, 1982: 21). Esa inteligencia perdida, o deformada, objeto de nostalgia en Silvina Ocampo, no remite a un idealizado estado prelapsario. Antes bien, remite a un más acá concreto, el de una niñez consistentemente descrita en entrevistas como solitaria, dolorosa, precavida, aunque también lúcida, deslumbrantemente inquisidora, sabia en su melancolía. Una niñez que *sabe ver* más allá de los límites del mundo adulto, subrayando sus hipocresías, comprobando la fragilidad de su ideología:

Cuando uno era chico, era mal visto ser comunicativo. Me parecía que yo tenía que mentir, pero yo no comprendía por qué uno está obligado a mentir todo el tiempo. Esas dos cosas tan dispares me hacían sufrir mucho. Por un lado, “es pecado mentir” y del otro, si decía la verdad, era horrible (Ulla, 1982: 21).

La infancia, en Ocampo, es un largo aprendizaje de autoprotección, el que permite la composición de lugar al margen. “Estoy encerrada en el cuartito oscuro de mis manos y por la ventana de mis dedos veo”, observa la protagonista de “La calle Sarandí”. Más tarde dirá Silvina Ocampo de su nieta: “También Lucila se tapa la cara y cree que no está” (Ulla, 1982: 145). Desde ese creer que no se está, esa “pánica soledad”, como la llama la protagonista de “El pecado mortal”, la infancia imagina, se imagina a sí misma, imagina un mundo: “La imaginación me carcomía, las cosas me presionaban mucho. Yo las estudiaba, las memorizaba, les agregaba cosas. Con la muerte, por ejemplo.” (Ulla, 1982: 18)

El exceso, el detalle

El hacinamiento (ese *agregar cosas* que marca la ficción de Silvina Ocampo) caracteriza tanto al Cielo como al Infierno, que contienen “en sus galerías hacinamientos de objetos que no asombrarán a nadie, porque son los que habitualmente hay en las casas del mundo” (1999a: 303). He oído decir que cuando levantaron la casa de la calle Posadas, la de las paredes descascaradas y grandes manchas de humedad, encontraron baúles llenos de ropa y de objetos traídos de vuelta de Europa, baúles que nunca habían sido abiertos, boletos de viajes transatlánticos que no habían sido utilizados. Ese efecto de exceso, de *trop*

plein, como en los cuadros barrocos, es en Silvina Ocampo rasgo vital, dinámico (valga la paradoja): el derroche de detalles, lejos de detener su anécdota, la hace avanzar. Lo mismo ocurre con la abundante circulación de objetos, no tanto prestigiosos como curiosos; lo mismo con el exceso de su sintaxis misma. Acaso el ejemplo que prefiero está en “La propiedad”: “Bonita como nadie, yo salía esos días y bajaba a la playa, con el kimono y las sandalias puestas; no llevaba ninguna uña sin barniz, ninguna pierna sin depilar” (1999a: 220). Los títulos mismos de los cuentos de Silvina Ocampo (volvemos a los títulos) son como piezas de un extraño inventario o de un desván donde se acumulan cosas sin ton ni son: “Las fotografías”, “La propiedad”, “La boda”, “La piedra”, “Los objetos”, “El asco”, “Los grifos”, “La muñeca”, “La red”, y así sucesivamente. De continuar la lista, acabaríamos con una enumeración semejante a la de los libros de idioma, donde se rozan sin peligro el chaleco y el paraguas, la lapicera y el pizarrón. Pero los inventarios de Silvina Ocampo son menos inocuos que esos ejercicios. Entre el cuaderno y las fotografías, entre la propiedad y la piedra, se insinúan crímenes perfectos, pecados mortales, razas inextinguibles, epitafios romanos y liebres doradas. Los inventarios de Silvina Ocampo inquietan porque mezclan sin jerarquizar lo alto y lo bajo, lo catastrófico y lo trivial, lo prestigioso y lo vulgar, en un plano si se quiere democrático. Sabe Silvina Ocampo que por una llave rota o una jaula de mimbre se puede ir al infierno; que por un papel de diario o una taza de leche, al cielo. Sabe también que en la literatura no hay cielos ni infiernos, sí un pecado inevitable, o una inevitable inocencia (da lo mismo), que es la escritura. Declara en una entrevista: “Los proyectos de mi imaginación me llevan a veces a lugares que no acepto pero que me fascinan” (E. J. M., 1961). Esa fascinación es la materia misma de su literatura.

La voz, esa entonación

Mientras vivieron mis padres yo regresaba a Buenos Aires anualmente y pasaba con ellos dos o tres semanas. Durante esas visitas veía también a amigos y el teléfono sonaba mucho en esa casa, para consternación de mi madre que, pese a sus esfuerzos, no lograba retener nombres ni recordar si conocía o no a la persona que llamaba por mí. Dejó de preguntar quién llamaba; yo solo le pedía, antes de atender, si era hombre o mujer. Un día me dijo “hombre” y resultó ser Olga Orozco. Otro día pregunté lo mismo y me dijo “no sé, es una voz muy rara, qué amistades tenés, hija”. Era Silvina. Desde entonces mi madre, cuando atendía un llamado para mí, me decía escuetamente –y sin saber que estaba imitando a Silvina– “te llama una persona”.

Es curioso pensar que tres de los escritores argentinos más notables que ha tenido el siglo XX –pienso en Borges, en Silvina Ocampo, en Alejandra Pizarnik– hayan tenido, más que una voz rarísima, una rarísima entonación. Borges ha observado la importancia de la entonación en la literatura argentina, esa “cotidianidad conversada” (Borges, 1926: 22). Y sin embargo, nada más artificial que la entonación borgeana, hecha de hiatos y tanteos, o el vacilante casi tartamudeo de Pizarnik, o la gangosa y trémula voz de Silvina: tres entonaciones esforzadas, trabajosas y, sobre todo, trabajadas; tres de esas “voces forasteras”, como las llama Silvina en “Diálogos del silencio”. No pretendo aquí emitir hipótesis o sacar conclusiones, solo apuntar una coincidencia fortuita de tres escritores cuya *literariedad* es notable. Por cierto Borges y Pizarnik podrían haber hecho suya la declaración de Silvina: “Escribo porque no me gusta hablar” (Forero, 1975).

No hay intercambio ni interlocución simples en los textos de Silvina. Los mensajes se pierden, las cartas se olvidan en un cajón, la voz habla sola en el teléfono, la comunicación se trava. Abundan por cierto los relatos en primera persona,

las aparentes confesiones, las imprecaciones, los anuncios de desgracias, las promesas de venganza, todas verbalizadas hasta el hartazgo, pero el Tú al que se dirige esa primera persona pasa a segundo plano, depende exclusivamente de ella. En estos actos de habla solo subsiste un Yo que habla en el vacío (no tan distinto del Yo de Beckett, del que también podría decirse que es lo menos natural del mundo, un Yo contranatura) y agota sus posibilidades *diciéndose* hasta el exceso. En Silvina Ocampo, la verdadera comunicación reside en el monólogo, ya que “cuando se trata de un verdadero diálogo es como si fuera un monólogo; la otra persona te sigue lo que estás pensando, uno necesita de la otra persona para que perfeccione lo que uno ha dicho” (Ulla, 1982: 88). La otra persona: otro nombre para el desdibujado lector.

Torcer el sueño

Con demasiada facilidad se habla de perversión en Ocampo, de transgresión, de pecado, para intentar describir los desvíos que ofrecen sus textos; más bien, que son sus textos, aquello que podría llamarse su disonancia. La misma Silvina, con imaginación melodramática (se sabe que le gustaba la noticia policial), no vacila en recurrir a crímenes, incestos, penitencias y pecados mortales en sus títulos. Y sin embargo, si se piensa bien, esta obra es notablemente ajena a toda noción de lo sagrado, ignora la trascendencia. Es difícil imaginar cómo se manifestaría ese sagrado en esta obra sostenida por la pasión de la impertinencia. El cuento que más se acerca a esa trascendencia, “La revelación”, nos depara no el rostro de la Muerte sino la vaga imagen de Pola Negri. Si hubiera sagrado en Silvina Ocampo, el sesgo de su mirada no vacilaría en encontrar la fisura, el detalle disonante que provocaría la duda, la risa, lo echaría todo a perder. La extrañeza de Silvina no reside tanto en la transgresión o el

escándalo, simplemente en su uso de esa aparente transgresión, de ese aparente escándalo, como un aspecto más de una cotidianeidad para siempre aberrante y familiar. Si Tántalo, al devorar a sus hijos, transgrede un orden e inspira horror, Mercedes, en “Mimoso”, al vengarse de su acusador dándole de comer un asado con cuero que no es sino su perro embalsamado, traduce el acto horroroso en un grotesco de entrecasa.

Ese minucioso grotesco de entrecasa, anotado con cuidado, se diría con amor, es uno de los mayores logros de la ficción de Silvina Ocampo. Se habla a menudo de su crueldad. Yo quisiera señalar en cambio su simpatía, su complicidad. Pocos como ella han cultivado el detalle trivial con tanto éxito, deteniéndose en las pequeñas manías, los mequinos males, las cursilerías del mundo. Ni acercado ni alejado por la compasión, ni condenado por la indiferencia, este mundo que frecuenta Silvina Ocampo, hecho de carpetas de macramé, de vírgenes de Luján, y de masas de panadería, es un ámbito donde se entra y del que se sale con toda naturalidad. No hay desdén en la narración, ni condena, mucho menos burla; tampoco patetismo, ni resentimiento. Hay, sí, curiosidad, deleite narrativo en la observación y enumeración de un mundo declarado de antemano deleznable y limitado: un mundo donde, gracias a la intervención de Silvina Ocampo y a su inteligente y desinteresada simpatía, todo funciona. A su manera.

Sabia melancolía

A menudo, cuando llamaba por teléfono a Silvina y le preguntaba cómo estaba, me decía “estoy triste”, sin más aclaración. La melancolía era un estado en sí, ajeno a toda causa y todo efecto. Fiel en ese aspecto a la tradición barroca, Silvina era también fiel a los maestros de

la modernidad –Baudelaire, Emily Dickinson– a quienes les gustaba traducir. Si hizo de la exageración un arte, lo mismo hizo de la melancolía, del desencanto: “Las cosas me duelen mucho cuando van en contra de todo lo que yo pienso, de lo que siento. Entonces, eso perfora un poco mi alma, ¿no?” dice, como al pasar, en una entrevista (Giardinelli, 1999). Silvina Ocampo sabe que esa pérdida, esa perforación, son inevitables, no por intolerables menos cotidianos. De algún modo el afán con que nos brinda un mundo risible y no pocas veces atroz, la minucia con que se detiene en su pequeño quehacer y sus pequeños hábitos, son modos de contrarrestar (sin suprimir del todo) esa melancolía; de transformarla, por un momento, en lo que llama “enseñanza del mundo” (Ulla, 1982: 107). Así este recuerdo de Silvina Ocampo que, en su simplicidad absurda, es para mí cifra de su escritura toda:

Observé a un Martín Pescador que todos los días iba al lago de Palermo a la misma hora que yo iba. Empezaba a zambullirse y a salir a flote, sacaba la cabeza con pescaditos en la boca, los pescaditos que pescaba dentro del lago. Este ejercicio duraba veinte o veinticinco minutos, luego se posaba debajo de un árbol seco que estaba apoyado sobre el lago, casi el esqueleto de un árbol que se asomaba al lago. Al Martín Pescador le gustaba ese árbol, se posaba, soñaba quizá con una posible jaula; desde allí bajaba al borde del agua y hacía sus necesidades. Empezaba a defecar todo lo que había tragado de pescado. Todo calculado al minuto, todas las tardes a la misma hora. No sé qué habrá sido de ese Martín Pescador. (Ulla, 1982: 30)

La evocación del nimio ritual, rescatado del olvido, constituye un secreto consuelo, o mejor, una sabiduría de vida: es una manera de estar en el mundo, de volverlo, siquiera por el tiempo de la escritura, vivible.

Bibliografía

- Borges, J. L. 1926. *El tamaño de mi esperanza*. Proa, Buenos Aires.
- E. J. M. 1961. “Diálogo con Silvina Ocampo”, reportaje en *La Nación*, 26 de noviembre.
- Forero, C. 1975. “Silvina Ocampo”, reportaje en *El Cronista*, 13 de setiembre. (Compilado y ampliado en Moreno, M. 2005. *Vida de vivos*. Sudamericana. Buenos Aires).
- Giardinelli, M. 1988. “Silvina Ocampo. ‘El cuento es superior, ¿no?’”, reportaje en *Puro cuento*, nº 8, enero-febrero.
- . 1999. *Así se escribe un cuento*. Nueva Imagen. México.
- Ulla, N. 1982. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Editorial Belgrano. Buenos Aires.

Figuras

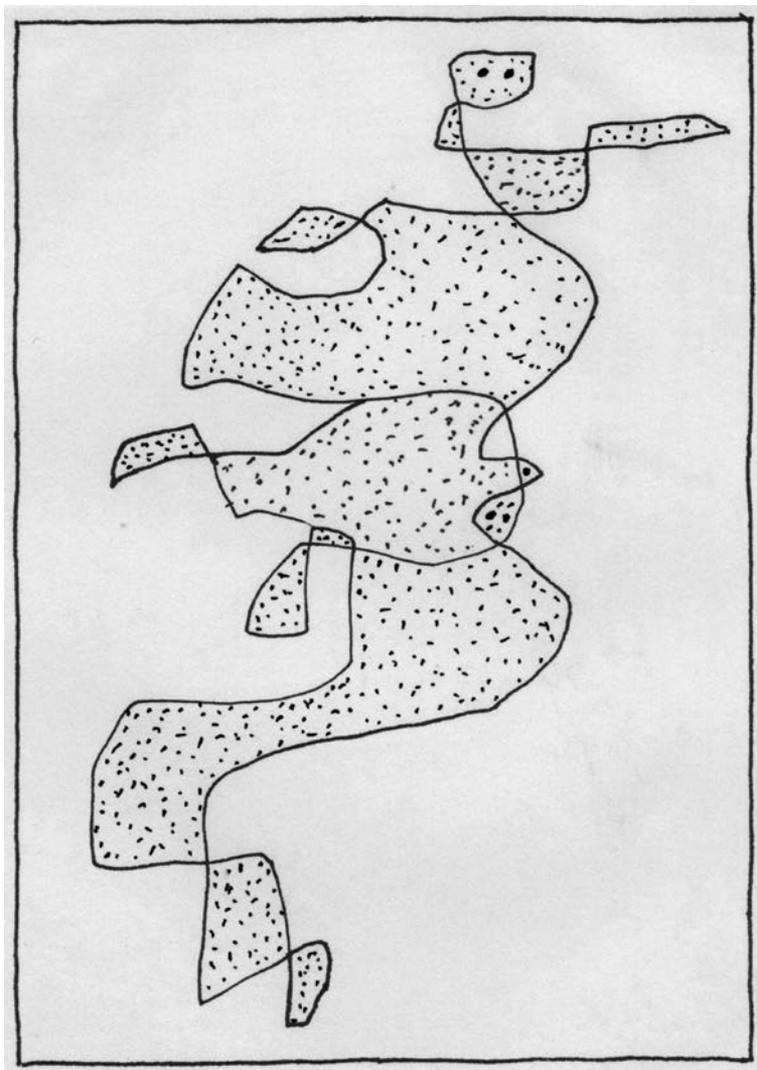
En el espacio Ocampo convive un repertorio amplio de figuras que se deslizan en línea recta o deambulan siguiendo quiebres y ondulaciones. Otras prefieren los puntos de fuga, las derivas o los extravíos. Su campo de acción puede ser tanto la fiesta familiar como el recoveco sordo de un deseo infantil y su operatoria que, en general, es rara, punzante, infrecuente. Ellas forman parte del archivo Ocampo; están en sus textos dispersas, luminosas, contenidas. Pero, también, en la malla que se tiende entre ellos y sus interpretaciones. En todos los casos tratan con sentidos instituidos, desviados, falsamente correctos o inauditos. Sentidos que, como una cámara de ecos, se ponen en marcha de acuerdo con el proceso de encuadre y focalización que impone la figura.

En los ensayos que conforman este apartado los autores activan dispositivos de saber que juegan con figuras. Cada una con su objeto (espejos, caras, los estados de la vejez o el cauterio, la religión) hace interactuar diferentes estratos de significaciones. La fascinación de Silvina Ocampo por los espejos es fuente de una indagación crítica que avanza desde la observación del carácter ficcionalmente productivo de los mismos a la comprobación siempre sesgada e indirecta de sus reflejos.

Por los espejos circulan las máscaras del ultraje o la injuria, las imágenes del Yo como “otra”, o las visiones monstruosas de los emisarios políticos. Los vaivenes de cada recorrido hablan de los estilos de la crítica y de su naturaleza situada.

Figuras que van del verso a la prosa, de la construcción poética del retrato al retrato fotográfico, de las caras ficcionales a las caras de la vejez haciendo circular entre los distintos pasajes lazos, vínculos, resortes; tal vez, tablas de figuraciones pero nunca cuerpos de taxonomías. Las caras de Silvina Ocampo, como los espejos que las contienen y ocultan, son momentos imaginarios que cruzan literatura y vida y que, desde un “progresivo dismantelamiento de toda consistencia referencial”, iluminan singularidades poéticas y narrativas.

Figuras oblicuas que incitan a los contactos y las mezclas, al desconcierto y la clarividencia, a la ironía y al humor. Señoras del entre, del cautiverio de la imagen y de la voz donde el Yo escribe y se esconde o escribe para poder esconderse o se encubre para exhibir los trazos de esa prisión en la escritura. Ejercicios de demolición y nuevos acoplamientos que dejan ver, por ejemplo, un repertorio de santas de cuerpos travestidos en un grupo de poemas de tema religioso. Operaciones que afectan también a la vejez como una figuración en sí misma productiva que arrastra a la ficción los devaneos del mundo de los viejos y que se objetiva como una serie de “apuntes” en el último libro de cuentos, *Cornelia frente al espejo*. Volumen que, considerado además como “una producción de la vejez”, toma al tiempo como materia prima del relato, expresa cómo en ese período la vida se torna “tiempo puro”; el presente, “un interesante precipicio” y el texto, en su singularidad, el punto exacto de actuación de un sentido último, casi del “sentido de un final”.



El tiempo de los espejos

Jorge Panesi

Este título, “El tiempo de los espejos”, consiste en una cita de Silvina Ocampo a la cual, además, la autora le incluye su nombre propio. Está extraída de una conversación con Manuel Lozano, mantenida en 1987, a la que ahora agregó su inquietante contexto con toda la belleza inesperada que supone metamorfosear el espejo en la disolución de la arena, el último avatar de una inocultable fascinación:

Manuel, ¿nunca te preguntaste si el tiempo de los espejos coincide con el de nuestras vidas? Pienso en un espejo de arena para perdernos, irremediamente. O acaso para encontrarnos, irremediamente. La arena es el vestíbulo de la dispersión total.¹

Quizá la tan molesta como incomprendida crueldad de sus cuentos resida en saber, con distanciada impasibilidad, que la belleza nos toca o nos destruye (en ese sentido, la belleza es cruel, siempre) al oprimir el resorte que mantiene

¹ Lozano, Manuel, “Conversaciones con Silvina Ocampo”. Citado en Lozano, Manuel, “El enigma Silvina Ocampo: la paradoja y lo sublime”, 1987, en <http://www.eldigoras.com/eom/2002/tierra08mlz08.htm>

atado nuestro mundo con la muerte. En el espejo tanto nos encontramos como nos desaparecemos. ¿Qué es ese “tiempo de los espejos” para una narrativa que ostensiblemente disemina dobles, retratos, fotografías, simulacros, espejos? Es una matriz imaginaria del relato y una fascinación que incita a la fábula. Los espejos, en su eterno presente narcisista, no tienen tiempo, salvo el tiempo que les atribuimos en una suerte de comparación con las imágenes del pasado o con las también imaginadas escenas del porvenir; y eso es ya una fábula, un relato. “Escribir antes o después que sucedan las cosas es lo mismo: inventar es más fácil que recordar” –dice Porfiria Bernal (1999a: 469), la misma niña que escribe en su diario “Todas las expresiones de mi cara las he estudiado en los espejos grandes y en los espejos chicos”, porque no existe un ser, una identidad irreductible, sino el espejismo del cual el personaje es deudor, un espejismo que sirve, ante todo, para componerse dentro de un marco inestable. La fascinación por los espejos para Silvina Ocampo no es solamente el encantamiento letal de la propia imagen en sus propias aguas, o el beso de amor que el personaje se brinda a sí mismo, sino el sustento para que penetre lo otro, las otras imágenes, las imágenes del mundo refractadas, compuestas también con la implacable lógica del espejo (“El odio es lo único que puede reemplazar al amor”, según apunta en su diario la misma Porfiria Bernal).

Un espejo de arena (un reloj de arena) puede ser “el vestíbulo de la dispersión total”, pero también propone una dimensión de multiplicidad. El espejo no es solo la imagen de quien se contempla o su calidoscopio, sino además la certeza de la diversidad de imágenes que son los otros. Tempranamente, en *Viaje olvidado*, de 1937, la matriz especular enfrenta, abre y cierra dos mundos extremos que se permean a través de dos niñas: la una vive en las barrancas de Olivos, en una casa muy grande; la otra, en “una casita de lata de una sola pieza”, “en el bajo de las barrancas

de Olivos”. Contraste cerrado, especularidad extrema, en el intercambio de casas, familias y destinos que, siguiendo el afán de ser otras, del otro lado del espejo propone “Las dos casas de Olivos”, un cuento de hadas o una fábula cuya fuga convencional (la ascensión al cielo de las dos niñas finalmente muertas) irónicamente burla el destino social prefijado merced a la distracción de los dos ángeles de la guarda “que dormían la siesta y seguían ignorando todo”. De todos modos, la fuga a través de la muerte cierra la apertura de los espacios sociales. Solo en la muerte esos espacios pueden ser ilusoriamente equivalentes. Aunque la multiplicidad es modesta aquí, el *élan* hacia lo otro domina todos los primeros relatos de Silvina Ocampo.

En cambio, si la inclusión de los sucesos políticos –podríamos convenir provisoriamente– es el momento de máxima apertura para un sistema que le interesa refractar con obsesivo preciosismo el modo en que los personajes están confinados en su peculiar franja de mundo posible, la literatura de Ocampo da entrada a esos sucesos de dos modos diferentes. En consonancia con Borges y Bioy, el acontecimiento que desbarata las formas de aprensión consolidadas es la fiesta peronista, la “fiesta del monstruo”. Pero Silvina, contradictoriamente, inscribe el apabullante suceso en dos registros distintos: por un lado, el no menos apabullante tono épico y, por el otro, la ambigüedad del sueño, la enfermedad y la conciencia que difuminan los bordes del mundo. La poesía es el testimonio con que se registra una afrenta histórica, como leemos en “Testimonio para Marta”, aparecida hacia finales de 1955 en *Sur*:

El Río de la Plata no parecía el mismo,
la llanura amarilla tampoco. Era un abismo.
¡Durante cuánto tiempo nos persiguió el terror
con sus caras obscenas, el impune opresor!
(...)

Pronunciando mentiras, provocando penurias
por medio de bocinas, vociferaban furias
como las mitológicas que persiguen a Orestes.
Las tiranías son siempre como las pestes.
Tendrás que recordarlas, existen estas cosas:
hay hombres todavía que veneran a Rosas.
(...)

Nos parece después de pasar la agonía
que es un sueño esta luz de octubre, esta alegría.
Las cofradías ávidas, los bustos se derrumban
y los gritos que se oyen de libertad retumban.²

Retengamos, en este testimonio épico de la ofensa, la palabra “agonía”, que supone la muerte y la enfermedad social pues, en el segundo registro, el narrativo, constituye el contexto en que la fiesta peronista se refracta y penetra en el espacio ficcional. La narradora de “Visiones” (*Las invitadas*, 1961) yace en un sanatorio (es decir fuera de la casa, espacio determinante, talismán y posesión o desposesión esencial en las ficciones de Ocampo); la convalecencia de una operación quirúrgica la mantiene en un estado que se parece al sueño, no le permite reconocer al principio del relato si está o no en su propio cuarto, en su propia casa. Es un cuerpo sometido a los otros (enfermeras, médicos) y confinado, encerrado en el borde de su disolución. En este contexto forzosamente onírico, el afuera está marcado por una catástrofe (una inundación, real o imaginada, o libresca, ya que la mixtura entre inundación y política proviene de “El matadero”), y por los ecos sonoros de una gregaria conmemoración peronista, a la que se alude con inequívocas transposiciones irónicas:

2 Ocampo, Silvina, “Testimonio para Marta”, aparecido originalmente en *Sur*, n° 237, Buenos Aires, noviembre-diciembre, y recogida en *Poesía Completa I*, Buenos Aires, Emecé, 2002, 1955, pp. 382-383.

Hay inundaciones en Buenos Aires. Lo sé porque lo siento. Lo sé por los diarios (sin leerlos): están crepitando en el cuarto vecino.

Es el aniversario de una suerte de reina. Es de noche. Oigo los tambores que lo celebran. La gente congregada en la plaza improvisa altares y modula, a través de instrumentos de viento, la célebre sinfonía. ¡Qué extraño que yo nunca la haya oído! La banda de música (...) cada vez más exaltada, modula una melodía sublime. Yo no usaría la palabra “sublime” para ninguna música. ¿Pero con qué otra palabra podría designar a ésta? En la nota más aguda, que entra en los oídos como a través de un largo alfiler, la gente se turba de tal modo que el sonido trémulo vibra, se prolonga indefinidamente... ¡Cómo no oí antes esta música tan conocida!

Sería excesivamente aventurado –como se ha hecho (Moreno)– hablar de simpatía o “ternura” por la marcha peronista o por el peronismo en general, dado el contexto de ambigüedad en que tal simpatía aparece, pero lo cierto es que la inscripción épica cierra la visión, mientras que el cuento permea los bordes del espejo subjetivo. La narradora enferma de “Visiones” es ella misma el espejo cerrado sobre su cuerpo, yace fuera de la casa en un lugar semipúblico que permite abrir ambiguamente –problemáticamente, irónicamente– el campo ficcional al estruendo de los otros.

“Volverse otra” sería la consigna o la matriz especular de sus relatos, como se desprende de lo que Silvina ha dicho a Hugo Beccacece:

¿No te parece maravilloso que una cosa cambie y se transforme en otra? Yo acepto esos cambios. (...) Me gusta ver cómo una cosa se hace otra; tiene algo de monstruoso y de mágico. (...) Los seres que uno quiere son divinos cuando te aman, pero se convierten en monstruos cuando te dejan de querer y, sin embargo no podés prescindir de esos monstruos. Cuando

algo resulta distinto, aun cuando se trate de una decepción, siento que me sumerjo en un mundo desconocido. La desilusión tiene algo de excitante: lo imprevisto. (Beccacece, 1987)

La casa (esa prisión especular) es la que vuelve otra a la supersticiosa Cristina en “La casa de azúcar”, según narra su esposo, no menos supersticioso que ella. Siendo otra, Cristina finalmente huye. Como si en Silvina Ocampo la huida fuese siempre una metamorfosis, “volverse otra”. Porque la casa-prisión (o la prisión de amor) es una construcción imaginaria siempre dual; así lo dice en el renglón final el marido de Cristina: “Ya no sé quién fue víctima de quién”. “La casa de azúcar” es uno de los momentos de mayor porosidad del espejo.

Como “El sótano” (*La furia y otros cuentos*) y “Malva” (*Los días de la noche*) podrían ser la curva que cierra la imagen hasta agotarla en sí misma. En “El sótano”, la “otra”, aparentemente una prostituta, vive como una “mujer del subsuelo” entre ratones, esperando encerrada la demolición de la casa, o la aniquilación total de su mundo o: “Tengo sed: bebo mi sudor. Tengo hambre: muerdo mis dedos y mi pelo” (1999a: 212). De este lado del espejo, el límite último de la imagen es la autofagia (el castigo de las que no saben “ser otras”), puesto que se trata aquí también de un espejo, tal como lo dice la frase que cierra el relato: “Me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda.” (1999a: 212)

Autofagia o canibalismo de la propia imagen que se amplifica burlescamente en “Malva”, especie de literalización narrativa de la frase hecha “la carcomían los nervios”. El personaje Malva por impaciencia del mundo se fagocita a sí mismo: comienza por un dedo, sigue por una rodilla, por un hombro y así hasta la aniquilación. Malva es un espejo que no refleja (como otros en Silvina Ocampo) el mundo; las estrechas situaciones cotidianas de espera solo le provocan

impaciencia suicida. Perfecta casada, Malva, como sugiere la narradora, puede no haber muerto (se ha comido el cuerpo) y ser un fantasma, o bien ha huido al Brasil. ¿De qué ha huido? La narradora nos da una pista, como si fuera una pincelada:

Pregunté a su marido para qué Malva coleccionaba esos huesos, aunque bien sabía que eran adornos. Me respondió que los usaba para afilar sus dientes. “Era tan excéntrica” agregó con risa de lobo. Entonces recordé la risa contagiosa de Malva. Una risa extraña, aguda, intempestiva, tal vez contagiosa. A veces yo misma me sorprendo riendo así.

Espejo doméstico, el marido es un lobo tan persecutorio como el mundo que estrecha la imagen de Malva; y finalmente, si la risa es autofagia contagiosa o el contagio de una risa que se come a sí misma, entonces esas dentelladas abarcarían tanto a la narradora (y su relato), como al mundo que no cesa de destruirse a sí mismo. Punto máximo de la especularidad aniquiladora. Pero ilustración también de la tan comentada “poética de la crueldad”, que circular e implacable, puede ejercer el canibalismo sobre sí, sobre los otros, sobre el mundo, pero que también contiene una huida, un escape: la risa. Exagerada, hiperbólica, la crueldad –como descubrió Sylvia Molloy (1969: 15-24)–, se desliza en algún momento de su parábola hacia la irrisión. Dentellada que afina sus dientes con otros dientes artificiosos, y risa que devuelve en el espejo una burla hacia el mundo.

Mundo cerrado, clausurado, el de Silvina Ocampo tiene los límites de una casa o varias (puede ser un sótano, una mansión, un rancho, o una “casa de azúcar” pequeño burguesa). Su otro límite impreciso es la fuga de ese espacio, como ocurre en “Nosotros” (1999a: 227-229), preanuncio bufó de “La intrusa” de Borges. Son dos hermanos gemelos (“Dicen que nos parecemos como dos gotas de agua”), y para

que uno de ellos pueda dedicarse a las francachelas nocturnas fuera del matrimonio, el otro lo sustituye en el lecho conyugal, hasta que, avergonzada, la esposa los descubre: “Hicimos nuestro baúl y con Eduardo nos fuimos de esa casa donde la vida ya nos parecía tediosa, por no decir insoporrible”. La suplementaria ironía del final consiste en que la fuga de una casa no impedirá el cerco del espejo, pues al comienzo el narrador nos dice: “...nunca traté de enamorarme de otras mujeres que las que enamoraban a mi hermano”.

La fábula o la lógica del espejo, como lo prueba “Nosotros”, sin dejar de ser una captura fascinante, puede abrirse en el plano de la lectura a la burla de un estereotipo social masculino, ser también irrisoria, risible, cómica y transitar sarcásticamente por el chiste o la porteña “cachada” sin dejar de anularla y sin dejar tampoco de recordar vagamente a los cuentos folclóricos donde los gemelos dan lugar a cómicas sustituciones eróticas.

Compendio de todos los reflejos, el tardío cuento “Cornelia frente al espejo” (1988) es un marco que parece leer en forma retrospectiva la pasión especular, casi como una poética: muerte en el espejo, o ansia de suicidio, la reduplicación simétrica del espacio social –“Los pobres aun cuando son crápulas, son virtuosos; si son crápulas tienen razón de serlo” (1999b: 229)–, el “inventario de objetos”, esencial en la composición de personajes y mundos en Silvina Ocampo (el cielo o el infierno de los objetos), la niña cuasi real o cuasi fantasma (Cristina Ladivina), su interés por las muñecas, la ridícula cháchara de las señoras, la pasión por la lectura de *Alicia en el País de las Maravillas* (un probable origen de la matriz especular), la pasión por el vals de amor de Brahms... y podríamos continuar la lista, a la que no falta un destello congelado de historia, de política fantasmagórica, el incendio de las iglesias durante el gobierno peronista (la historia entra al espejo como una catástrofe adormilada):

...en lugar de ver el cuarto reflejado, vi algo extraño en el espejo, una cúpula, una suerte de templo con columnas amarillas y, en el fondo, dentro de algunas hornacinas del muro, divinidades. Fui víctima sin duda de una ilusión. ¡Estos días he oído hablar tanto de las iglesias en llamas!³

La narración de “Cornelia frente al espejo” se dispersa, casi se deslíe y avanza a través de diálogos: el diálogo es otra forma de porosidad con que el espejo permite entrar las voces de los otros. La identidad (si es que existe algo tan neto, tan rotundo), sería en Silvina Ocampo un conjunto indiscernible de otras voces, como cualquier diálogo posible frente a un espejo imposible. El espejo habla en este cuento, le habla a Cornelia y le dice: “Siempre tendrás una variedad de voces infinita” (1999b: 229). ¿Cómo no leer aquí el núcleo distintivo de su variada imaginación narrativa, el espejo del espejo? No hay certezas de identidad en Silvina Ocampo, sino la certeza de ser habitada por otras voces, por las voces de lo otro y de los otros. Y basta con citar una “certeza” más de “Cornelia frente al espejo”: “Hay personas que confunden a Dios con sus antepasados. Siempre jugué a ser lo que no soy.” (1999b: 228)

3 Ver 1999b, p. 253: “Cuando era muy niña tenía conversaciones con mi propia imagen. Le hablaba con un millón de voces. De noche soñaba con este espejo; tal vez fuera por influencia de mis lecturas. *Alicia en el País de las Maravillas* me fascinaba”.

Bibliografía

- Beccacece, H. 1987. “Genial, tierna, tímida, imprevista, imaginativa,... ‘Y así sucesivamente’: Silvina Ocampo”, reportaje en *La Nación*, 28 de junio. Citado en Mancini, Adriana, *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Buenos Aires, 2003, p. 18.
- Molloy, S. 1969. “Silvina Ocampo: La exageración como lenguaje”, en *Sur*, n° 320, octubre.
- Moreno, M. s/f. “En la jaula de la métrica”, en *Página/12*.

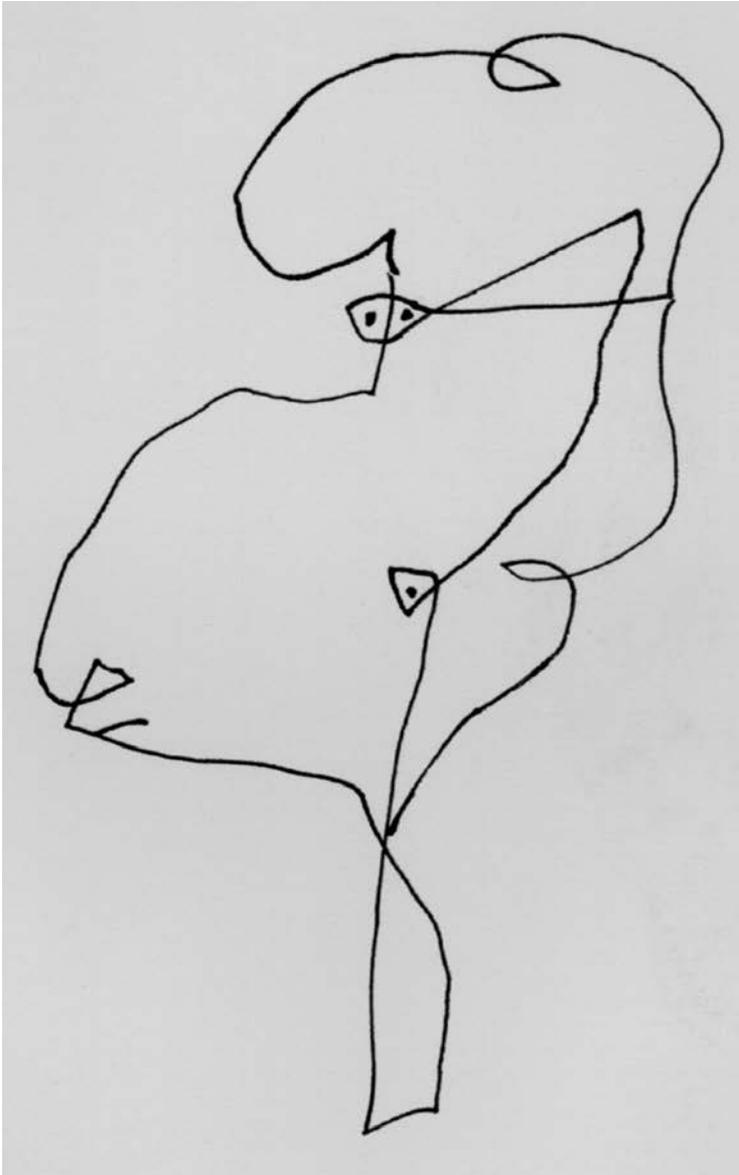


Figura restringida



La sigilosa (Las caras de Silvina Ocampo)

Jorge Monteleone

En un volumen de fotografías de escritores latinoamericanos de Sara Facio y Alicia D'Amico, llamado *Retratos y autorretratos* (Buenos Aires, Crisis, 1973) hay una sola escritora y una única foto de esa mujer. Las fotos de los hombres son pródigas y revelan su innumerable gestualidad: ellos piensan, fuman, sonríen, leen, ordenan bibliotecas, habitan en el claroscuro, escriben, se burlan, caminan junto al mar, bajan la vista. A la mujer, en cambio, no se le ve la cara: ella alzó el brazo en un impulso y abrió la mano para taparla en el preciso instante en que la fotógrafa apretó el obturador de la cámara. No vemos el rostro, sino un ademán crispado que lo cubre. La foto data de 1963 y esa mujer era Silvina Ocampo. Su gesto posee la contundencia de una frase única y memorable pero, en una serie de retratos, la mano abierta que cubre la cara está ocultándola en su misma exhibición: la vuelve sigilosa. Nunca nadie pudo estar seguro del verdadero rostro de Silvina, así como su poesía y su ficción nunca confiaron en la persistencia de las caras, que invariablemente se le volvían caras apócrifas. Por eso alzó la mano cuando la fotografiaron un día. Para que veamos en la mano abierta de Silvina Ocampo la otra cara que la imaginación, como ella misma sigilosa, le había dibujado.

De las caras a la cara apócrifa

Las caras de Silvina son momentos imaginarios, pero no solo literarios. Conforman el progresivo dismantelamiento de toda consistencia referencial, hasta pasar de la negación de la cara al apócrifo y de este a una forma de anonimato temporal centrado en el nombre. Voy a referirme a cinco momentos, como a cinco caras que van alcanzando su condición de espectro y su forma fantasmal, para conformar la imagen de un sujeto poético cuya multiplicidad encubre una severa voluntad de vacío.

El primer momento es el poema “Las caras”, aparecido en *Los nombres* (1953). En ese poema las caras son de los otros pero viven adentro del Yo:

Las caras de los hombres que en mi vida he encontrado /
me persiguen y viven adentro de mi espíritu. / Las caras de
los hombres que he encontrado en mi vida / me miran y me
abruma. / Podría dibujarlas pero nunca me atrevo.

Estas caras que la pueblan comienzan a ser otra cosa: algunas tienen cuerpos, otras son espacios –mansiones, ríos, desiertos–, otras tienen los rasgos borrados o esculpidos como estatuas, otras son horribles y amenazantes, otras tienen horas marcadas en los ojos, otras nombraban su nombre, otras la escuchaban, otras eran anónimas, otras inscribieron su nombre en el corazón; algunas eran persistentes como la imagen del infierno, otras se olvidaron y otras fueron deidades que no olvidaría nunca. En esa progresión, Silvina Ocampo va de lo material del cuerpo a los objetos, de estos a los nombres y de estos al mito. De algún modo, la enumeración y las escalas van multiplicando un mundo de imágenes que colman al Yo –las caras que viven en su espíritu– y así mismo lo abstraen hasta constituirlo como nombre mítico. Las caras se vuelven imágenes y todo destino de imagen de

un rostro es forzosamente narcisista. Hay así un primer desplazamiento de la enumeración plural a la pluralidad del Yo, como mito de sí mismo.

En Silvina Ocampo, sin embargo, toda aspiración unitaria siempre es desbaratada. El segundo momento es el cuento “La cara en la palma”, de *Las invitadas* (1961). En él se lee:

Tengo en la palma de la mano izquierda una cara que me habla, que me acompaña, que me combate; una cara pequeña como un bajorrelieve, que ocupa el lugar en que deben estar las líneas de la mano. Es un defecto de nacimiento. Por sola que esté, jamás estoy sola. Por segura que esté de una cosa, jamás lo estoy, pues siempre esta pequeña voz contradice mis más íntimos pensamientos como si fuera una enemiga.

Lo que construye esa mano –flores artificiales– es vilipendiado por la cara, que las muerde, les pasa la lengua o las maldice. La cara en la mano habla y desdice la intimidad de la mujer y al mismo tiempo odia a su enamorado. La cara es ahora un doble y ese doble es una voz que contradice monstruosamente la límpida manifestación del Yo y todo lo que construye. Los objetos falsos que exaltan la belleza conjetural del mundo están nombrados por la injuria, la rabia, la duplicidad de la voz de la cara oculta. No hay unidad del Yo, sino una pérdida desplazada hacia una cara duplicada y enemiga.

El tercer momento es el poema “La cara”. En el primero había una multiplicidad de caras; en el segundo una duplicación; en este, una ausencia. Ya no hay un término antagónico, sino un lugar vacío. Pero ese lugar es laberíntico y al mismo tiempo, como término de comparación, virtualmente inefable por su carácter sublime. Esa cara ya es temporalizada, oscurecida pero, al mismo tiempo, ausente: “La conocí en la ausencia, en la penumbra / remota del recuerdo”, comienza. Y continúa la serie de comparaciones

donde los tópicos son a la vez nombrados y negados, como si la cara fuera una metáfora constantemente desplazada. Aquel momento narcisista de la poesía de Lezama Lima, en el cual desde la imagen de Narciso en el reflejo se desataba toda la cadena metafórica (el poema “Muerte de Narciso”, de 1937), se invierte en Silvina Ocampo y las metáforas van a desatarse hasta una cara que ya ha desaparecido, pero cuya desaparición es la condición previa de toda metaforización. Menos mágica es una playa, menos admirable es la aurora, menos arrobadora que los libros, menos reconfortante que el sueño y, también, “más fugaz, más hermosa que la cara / frente a Narciso atento de Narciso”. La vividez de esa cara única e indecible puebla de vacío la intolerable dispersión del Yo en todos sus términos comparativos: es mucho más que la imagen narcisista y, al mismo tiempo, la hipertrofia de su desaparición.

En esa serie virtual, Silvina Ocampo pasa de la multiplicidad de las caras a la duplicidad y de esta a la ausencia como presencia indecible para llegar, en el cuarto momento, no a la impersonalidad, sino al apócrifo. La cara, como sustituta del Yo, se vuelve fingida y a la vez oculta, para retomar el significado etimológico. El poema “La cara apócrifa” apareció en *Amarillo celeste* (1972). En esa medida ahora la cara es máscara: “Sin hacerse ver por mí pero mostrándose a los demás / como una máscara que jamás se quita, / me sigue”. Máscara y autorretrato. El sujeto se busca en la cara como fingimiento de sí y cuenta un remedo de autobiografía. Pero esa autobiografía es imaginaria, es decir, alcanza su valor supremo como imagen. Por ello se acrisola en una sucesión de once retratos fotográficos: esos retratos resumen la ceremonia temporal, todo aquello que un rostro representa: las vicisitudes del tiempo que pasa en él, su camino terco hacia la desaparición. Al buscar un parecido en los objetos primero y en los nombres después –o, mejor dicho, en los objetos en tanto que nombrados–,

la cara niega su propia especularidad, se anula, se asume completamente máscara.

¡Cuchara, vidrio, cuchillo, aljibe, espejo! / No quiero más fotografías de esa cara / que no es la misma cara que estaba adentro de una cuchara / ni en el vidrio, ni en el cuchillo, ni en el aljibe, / ni siquiera en el espejo.

En la poesía de Silvina Ocampo no es la impersonalidad, sino la abrumadora presencia de una primera persona que parece atestarse, adjudicarse como atributos propios los objetos que la circundan, árboles, pájaros, estatuas, lazos, máscaras, naturaleza, como si nunca acabara de nombrarse y estuviese a punto de ser otra, o incluso algo más: otra cosa. Cuando su perfil está a punto de dibujarse, una brusca metamorfosis la transforma en pluralidad primero, luego en duplicidad, luego en ausencia, luego en máscara, hasta llegar a la cara apócrifa. Porque en la poesía de Silvina Ocampo la ley de toda forma es su intrínseca fugacidad.

De la fotografía al nombre

El quinto momento corresponde a otra fotografía, que es la del libro *Retratos y autorretratos* de Sara Facio y Alicia D'Amico mencionado al principio (lo acompaña, con el título "La cara", el poema "La cara apócrifa", de *Amarillo celeste*, con ligeras variantes). Aquella fotografía de Silvina Ocampo contradice la noción misma de retrato. En él alguien nos mira cuando en realidad no lo hace. Al mirar el objetivo de la cámara realiza una simulación del acto intersubjetivo que nos constituye en la mirada, aquel lazo que se había establecido en la primera relación especular cuando la mirada del infante busca su primer espejo en el rostro materno. La mirada del retrato supone en verdad nuestra mirada solitaria

hacia unos ojos que ya han huido, aunque estén todavía en medio de la vida. Esa mirada, que en realidad no se posa, quiere indicarnos que se hiela en la fotografía una interioridad que, ciertamente, no se entrega. La mirada del retrato es la imagen falseada de una interioridad y, al mismo tiempo, su realización en la técnica fotográfica.

Pero hay algo más, del todo inquietante, del todo funesto. La fotografía, lo dijo Barthes en *La chambre claire* (1980), me estremece cuando me obliga a pensar que lo que presenta ya *ha sido*. Me estremezco por una catástrofe que ya ha tenido lugar y por ello vincula ese rostro directamente con la muerte: “Aunque el sujeto haya muerto o no, toda fotografía constituye esta catástrofe”. Por ello nos inquietan aquellas fotografías de difuntos, habituales en el siglo XIX. Nos inquieta algo siniestro: los muertos fotografiados ya no simulan una mirada, ya no miran nada y su vínculo con el lazo intersubjetivo de la situación social más elemental, el cara-a-cara, establece la simulación suprema: lo hacen desde la nada que está cuando sostienen nuestra visión oscurecida. Mirar los ojos de un rostro muerto en una fotografía es la culminación de la catástrofe temporal. Aquellos nativos que se negaban a ser fotografiados porque creían que les robaban el alma acaso intuían sombríamente este acto.

Aquella fotografía de Silvina Ocampo que le tomó Sara Facio escenifica la crispación de la catástrofe. La mujer está sentada en el suelo, de cuerpo entero, y mira a la cámara, pero no la vemos. Ha levantado la mano abierta y, como vagamente desesperada, se tapa la cara. Posee, al mismo tiempo, la lógica del retrato y su negación. Lo que pone en primer plano no es un rostro muerto sino su efectiva desaparición ante la vista. Y aquel lugar donde se sostiene el intercambio de miradas, el sitio de la reciprocidad del ver y el ser visto, está interdicto: *no hay ojos*.

Ese centro de sentido, los ojos, es social pero también mítico. Pensemos, si no, en la figura de las Gorgonas, Esteno,

Euriale y Medusa. Los ojos de las Gorgonas echaban chispas y su mirada era tan penetrante que el que la sufría quedaba convertido en piedra. Eran un objeto de horror y espanto tanto para los mortales como para los inmortales. Y acaso por ello cerramos los ojos de los muertos, para que no nos conecten con aquel remotísimo horror. Ver a las Gorgonas es mirarlas a los ojos y, como señaló Jean-Pierre Vernant (*La mort dans les yeux*, 1985) en ese cruce de miradas alguien deja de ser uno mismo para volverse, como ellas, potencia de muerte: al mirarlas se pierde la vista para ser una piedra ciega. La cara de las Gorgonas es una máscara, pero en lugar de colocarla para remedar al dios, la sola mirada produce su efecto: como si la máscara, dice Vernant, se hubiese caído de nuestra cara para colocarse ante nosotros, porque nuestra mirada es lo que ha quedado atrapado en la máscara.

Las últimas fotos de Silvina Ocampo, que son fotos de la vejez, producen ese efecto paradójico: en casi todas las que puedo recordar no hay ojos, sino lentes negros. Y son de naturaleza muy distinta a los de su hermana Victoria. En Victoria Ocampo los lentes negros tenían un marco blanco, que establecía una contigüidad con el blanco del cabello. Los ojos al menos podían atisbarse: creo que miraban en una franca dirección. Representaban la autoridad de la gran vieja y su propia interioridad se resolvía de hecho en una escenificada aparición pública. En Victoria, los lentes enmarcados de blanco efectivamente nos interpelan, nos miran y restablecen con limpidez el circuito de la simulación fotográfica. Lo hacen componiendo el retrato como personaje. En Silvina, en cambio, el efecto es de un extravío, de un desvío de lo público y hasta de la misma noción de persona. Su orden es más espectral, como el de esos fantasmas acostumbrados que habitan en secreto una morada propia. O, en todo caso, la noción de persona retoma su sentido etimológico: se vuelve una máscara que nos interpela esta vez como la mirada petrificante de las Gorgonas. Está y no está, y la

mirada, principalmente, es una ausencia. En todas, en casi todas, el gesto es de ocultamiento, de separación y a la vez de afirmación de lo que se sustrae. Las últimas fotografías de Silvina Ocampo nos prohíben mirarla a los ojos y acaso por ello nos producen la incómoda sensación de estar ante una máscara de ella misma. Parece que esos cristales negros fuesen ojos enormes, de rarísima naturaleza, donde la luz reflejada hace las veces de radiantes pupilas blancuzcas que nos miran sin ver desde cierta irónica monstruosidad. Pero basta percibir en el claroscuro accidental del reflejo que hay dos ojos mirando apenas hacia cualquier parte, como desterrados del circuito. Es por ello que la cara de Silvina Ocampo y el centro de sentido de sus ojos están situados en otro lugar. La cara es como una máscara y la posee, pero en una línea de ficción, en un espacio del todo imaginario. La cara es la encarnación de lo imaginario y su verdadero contenido es horroroso, por eso se oculta y a la vez no puede sino manifestarse. Nos dice: esto que ves no es, esto que ves ya *ha sido*, y precisamente porque no puede ser visto se manifiesta como un absoluto aparecer de la catástrofe, como la perfecta presencia del horror.

Esa cara nos dice, desde otro lugar, desde su lugar de retrato, que el vacío del Yo nombrado es un tributo que el poema paga a la muerte o es, en todo caso, el teatro mismo de la muerte, su absoluta aparición como anonadamiento. Nos dice que en el poema el Yo que enuncia habla la muerte, y es hablado por ella, como en el retrato habla la nada de un nombre, la nada que dice y repite soberanamente el nombre hueco donde el yo no está, y repite una y otra vez un nombre: *Silvina Ocampo, Silvina Ocampo, Silvina Ocampo.*

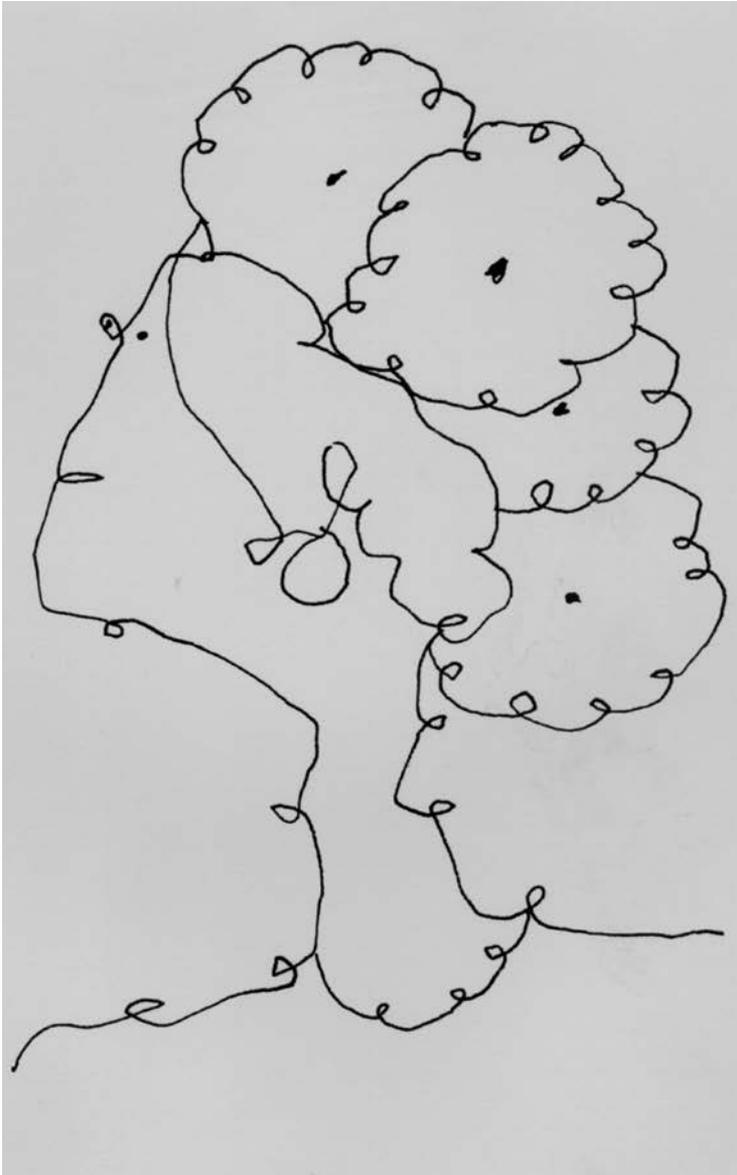


Figura restrictiva



Silvina y lo religioso

Daniel Balderston

Es sabido el interés de Silvina Ocampo por lo espiritual, sobre todo en sus variantes de espiritismo y brujería. Esa predilección se manifiesta en muchos textos suyos como en “Magush”, “La sibila”, “Los sueños de Leopoldina”, “Los objetos”, “La casa de azúcar”. Pepe Bianco alguna vez contó que cuando ella preparaba los cuentos de *La furia* para su publicación hubo que disuadirla, por la cacofonía que resultaba, de la idea de poner como título “La sibila”. “La sibila de Silvina Ocampo”. En todo caso la sibila que había en ella era algo más que una transposición de las letras de su nombre. Le gustaba mucho ser –o jugar a ser– sibila.

Pero la impronta de lo religioso en Ocampo tiene, además, su aspecto ortodoxo, el de la presencia de la religiosidad católica en sus textos. Se trata de un tema complejo porque si su arte se asemeja al de Norah Borges, que pintaba y veía ángeles, sus cuentos y poemas no son, sin embargo, cuentos de una beata, pero tampoco se alejan mucho de cierta beatería. Las ilustraciones de Norah Borges a los textos absolutamente perversos de Silvina –los de “Breve santoral”, por ejemplo– son armas de doble filo.

“Las invitadas” puede concebirse como alegoría religiosa o como una sátira de una alegoría religiosa. Las siete niñas que llegan inesperadamente a la fiesta de cumpleaños se describen con todos los atributos que tenían los siete pecados capitales: la envidia se viste de verde, la lujuria le regala un juguete pornográfico, etc. Es imposible tomar el mensaje religioso del texto en serio, lo que lleva a pensar que es una sátira. En lugar de las tentaciones de San Antonio, de Everyman, del peregrino de la alegoría de John Bunyan, lo que se relata es una fiesta de cumpleaños con unas niñas que se portan mal. Y si después de la fiesta el homenajeado “ya era un hombrecito” (1999a: 476), es por haber pasado simbólicamente por los pecados, no por haberlos experimentado de verdad.

También en “La furia” el catolicismo provee un marco para comportamientos perversos, ya que la institutriz filipina Winifred recuerda como momento máximo de su vida aquel en que ella y su amiga Lavinia se vistieron de ángeles y ella incendió a la amiga. El “día más feliz y más triste de mi vida” (1999a: 231-232) es ese en que participó en una fiesta religiosa para celebrar el día de la Virgen.

Otro cuento que juega con un concepto central del catolicismo es “El pecado mortal”. Como se recordará, este cuento gira en torno al descubrimiento del sexo por parte de la joven protagonista justo antes de su primera comunión. Al observar por el ojo de la cerradura al mucamo *Chango* masturbándose ella sabe –por sus clases de catequesis– que tiene que confesar sus malos pensamientos. Si no lo hace, cuando tome la comunión estará en pecado mortal, como declara el título. La narradora –alejada en el tiempo de la protagonista, ya que ni siquiera son contemporáneas, según cuenta la enigmática frase final del relato– se interesa mucho más por la vocación sensual de la niña que por su posible condena: la mayor parte del relato se refiere a la relación de la niña con el mucamo y lo de la confesión es una especie de posdata, cuya

importancia queda consignada en el título del relato pero que no aparece como su motivo central. De hecho, le cabe al lector preguntarse si realmente hay “malos pensamientos”, ya que la protagonista se expresa con una ingenuidad que parece indicar que para ella el sexo es absolutamente natural, indigno de tanta fascinación morbosa.

Breve santoral (1985a) es una colección de doce poemas, publicada por Ediciones de Arte Gaglianone en Buenos Aires, con prólogo de Jorge Luis Borges e ilustraciones de Norah Borges. Algunos de los santos retratados en el libro son famosos (Santa Rosa de Lima, San Cristóbal, San Jorge); otros, bastante desconocidos (San Arsenio, Santa Serafina, Santa Teodora, Santa Melanía). Los poemas varían mucho en formato, desde el uso del verso libre (“Santa María, la Egipciaca”) a endecasílabos rimados (“Santa Rosa de Lima”) a los sonetos (“Santa Serafina”, “San Arsenio”, “Santa Teodora”, “Santa Inés”, “Santa Lucía”). Las ilustraciones de Norah Borges los retratan como seres inocentes, exentos de belleza física en muchos casos, pensativos, con la boca cerrada, a veces contemplando una Virgen o un Santo Niño. Borges, en el prólogo, subraya la diferencia entre las aproximaciones de las dos autoras al material:

He oído la lectura de los primeros [los poemas], que son, como era de esperar, trémulos y admirables; intuyo las segundas [las ilustraciones], que sin duda merecen ambos epítetos. Me consta que los separa una diferencia, que no sólo es formal. Los santos, para Silvina Ocampo[,] son los semidioses o héroes de una mitología que le es ajena; para la fe de Norah, mi hermana, son los que oyen su plegaria. (1985a: 5)

Ya con la mención de Santa María, la Egipciaca, queda patente el interés de Silvina por santos que vivieron hasta el máximo el amor profano: “Tú que has ardido en fuego de

pasiones, / Que fuiste escándalo a los doce años” (1985a: 15). La famosa prostituta redimida, una María Magdalena de la época de los anacoretas, da el toque de perversidad que marca el poemario, a la vez que le permite a Silvina referirse al dibujo de Norah Borges:

Y yo desde tan lejos la imagino
y Norah atentamente la dibuja
en el fondo desierto del desierto
con ángeles divinos que la escoltan. (1985a: 15)

Habría que destacar que esos ángeles de la guarda no están en el dibujo sino que los imagina Silvina.

En “Santa Serafina” la nota perversa se intensifica en versos que cultivan esa crueldad que conocemos de los cuentos “La Furia” y “Las invitadas”:

Jamás reniega de su fe. Una vez
dos hombres que pretenden ultimarla
y en el tumulto tratan de violarla,
fulminados, caen muertos a sus pies.

La acusan de ser maga y resucita
a esos dos muertos que no entienden nada
de la luz tan profunda y deslumbrada
de sus ojos tan plácidos. No grita,

y el tirano no sabe qué castigo
infligirle. Llevándose consigo
esa tortura de tramar torturas

que no hieren a víctimas tan puras,
llora porque no puede hacerle mal,
llora, decapitándola al final. (1985a: 21)

De esa manera, el martirio de Santa Serafina refleja la experiencia extraña de sus pretendidos violadores, fulminados y resucitados, que no entienden nada. La inocencia, esa inocencia terrible y hasta cruel de los cuentos, convierte a Santa Serafina en verdugo y maga involuntaria. Y el que más sufre con su muerte es el tirano que ordena su tortura y muerte pero no logra hacerla sufrir.

El momento máximo de esa inocencia terrible es el soneto sobre Santa Teodora:

Yo, disfrazada de hombre. Yo, Teodora
entro en un monasterio para expiar
mis culpas, más difícil es borrar
lo que ocurre en secreto, cada hora.

Dentro de mí la culpa ya no mora,
mas algo en la mirada como un mar,
en los labios un sello sin cesar
el semblante me da de pecadora.

De haber violado a una muchacha pura
me acusaron, mas yo con gran ternura
cuido al hijo del cual me creen el padre

como si fuera verdadera madre.
Revela Dios, sólo después de muerta
mi santidad como una abierta puerta. (1985a: 25)

Aquí los niveles polimorfos de la perversidad se multiplican. La santa travesti con mirada de pecadora, presunto padre de la compañera violada, tiene una historia digna de Pedro Almodóvar, contada con gracia y extrañeza. El asombro que produce la historia es calculado: por eso Silvina completa aquí el poema con una cita a pie de página del reverendo padre Jean-Etienne Grosez, S. J., de

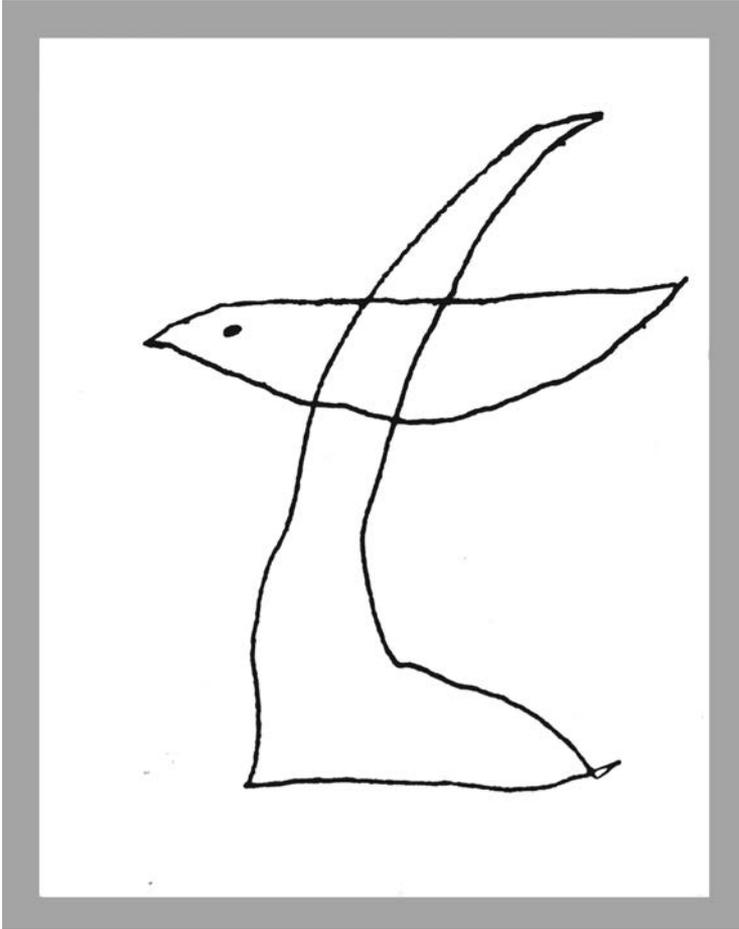
un libro llamado *El diario de los santos*, publicado en 1828, que explica:

Santa Teodora se vistió de hombre, tomó el hábito religioso para hacer penitencia por sus pecados. Durante muchos años se dedicó a los oficios más humildes y penosos del monasterio hasta que acusada de quitar la virginidad a una niña, hizo penitencia por el supuesto crimen durante siete años, fuera del monasterio, alimentando al niño del cual la acusaban de ser el padre. Dios descubrió su inocencia y su santidad después de su muerte, en el año 474. (1985a: 25)

Se hace visible la transformación de la historia en la versión de Silvina en los versos “cuido al hijo del cual me creen el padre / como si fuera verdadera madre”. Así el enfoque de la historia recae en el travestismo, un travestismo que se complica por sentimientos paternos y/o maternos. Así, el énfasis se deposita en la relación filial y la revelación final (“mi santidad como una abierta puerta”) evidentemente consiste en el descubrimiento de la falta del falo, es decir en la inocencia del pecado del que está acusada. A la vez, la “abierta puerta” alude al sexo femenino. Así, va mucho más allá del decoro del santoral original del padre Grosez en el sentido que importa la materialidad corporal de Teodora, su cuerpo travestido.

Lo que interesa en los textos de tema católico de Silvina Ocampo es la manera en que repite fórmulas de la fe pero las vacía de contenido (como sugiere Borges en el prólogo a *Breve santoral*). La mirada juguetona de Silvina arma relatos a partir de esa mitología como también hace con tantas otras. Tal vez acentúa más la ridiculez de los rituales y las fórmulas porque se trata de una mitología que está muy presente en la sociedad argentina. Llama la atención que, al hacer suya esa mitología, vacía del todo el concepto de pecado, ya que sus personajes –tanto en los poemas como en los cuentos– se

sienten distanciados de sus acciones. Lo que otros perciben como pecados son obras del azar, algo que les pasa sin que ellos se sientan involucrados. Más que inocencia (que es una cualidad positiva, como la virtud o la pureza), me parece que lo que experimentan los personajes de Silvina es una falta de culpa, producto de ese distanciamiento.



Como el agua en el agua: formas del no-saber y la influencia en Silvina Ocampo

Valentín Díaz

Hay en Silvina Ocampo una fuerza que nos sigue arrasando y que probablemente sea la clave de su contemporaneidad. Esa fuerza tiene muchos nombres pero puede pensarse a partir de un principio único: el lugar dado en sus textos a la experiencia, aquello que hace de su proyecto estético una verdadera experiencia-Silvina Ocampo. En este sentido, la serie de identificaciones frecuentes entre la autora y el grupo Sur no siempre resulta suficiente para dar cuenta de esa experiencia, en la medida en que lo que la distingue es que encuentra una posición, un “estilo de presencia” en la situación literaria de su tiempo, cuyo rasgo distintivo es la excentricidad. El mundo de Ocampo es un mundo sin centro, des-orbitado, elíptico y la pregunta que permanece abierta es cómo dar cuenta de esa experiencia, con qué paradigmas leer sus textos.

Uno de los rasgos de la excentricidad de Silvina Ocampo es que, de un modo anómalo, ella participa de cierta zona de los debates del arte del siglo XX a propósito de la negatividad y su voz, en este sentido, se vuelve inaugural. Por ello, los paradigmas modernistas-vanguardistas (que parecen volverse únicos en algunas zonas de la crítica literaria argentina)

no siempre resultan válidos para pensar esta experiencia. La fuerza de la experimentación, en este punto, no reconoce su lógica en la de la mera novedad ni en las formas más o menos convencionales de la transgresión. Hay, entre otras cosas, un exceso (barroco, como ha señalado la crítica), una forma de la religiosidad, un uso de lo menor (por fuera de ciertas dicotomías) y una forma del olvido de las convenciones literarias que reclama esfuerzos de lectura específicos. Si algo sigue siendo extraño en Silvina Ocampo, si por algún motivo continúa constituyéndose como figura solitaria de la literatura argentina, aquello en lo que hoy puede reconocérsela es ese espacio frágil, tenue por el que circula, en el que lo mínimo se toca con lo total.

Experiencia y no-saber

Los cuentos de Silvina Ocampo ponen en escena sujetos que alcanzan un saber. Estos, toda una galería de pequeños *freaks*, saben, es decir, saben más, porque saben otra cosa y esa otra cosa es la verdad. En este sentido, Ocampo, como pocos en la literatura argentina, hace del espacio literario un verdadero espacio de la experiencia. Sus cuentos despliegan, indagan y *hacen* experiencia, en la medida en que imaginan, de diferentes modos, siempre, una situación de riesgo, es decir, un momento límite para la razón que vuelve posible la conformación de ese saber.

Una de las preguntas que la crítica se sigue planteando es cómo leer esa puesta en crisis de la razón, cómo explicar la singularidad de ese movimiento, cómo leer la serie de mínimos desajustes que sus relatos ponen en escena. Y uno de los aspectos que en mayor medida desafía la lectura es la zona mística. En este sentido, lo fantástico (una respuesta habitual) es, antes que una explicación suficiente, un marco o un modo de dar cuenta de un estado de cosas en

la literatura argentina en un contexto determinado. Pero Silvina Ocampo excede ese marco. La magia, la religión, la tradición mística, si bien no son instancias equivalentes, constituyen un tipo de elemento sobrenatural singular, pues no se trata solamente de la negación de los principios realistas que toda una zona de la literatura argentina realiza a partir de la década del treinta y sobre todo durante la del cuarenta. El punto de vista desde el que es posible indagar esa zona de su cuentística es el del problema de la experiencia. Sus cuentos participan en muchos casos del fantástico, es cierto, pero lo hacen como inflexión inevitable de un recorrido de mayor alcance, pues lo que distingue a Silvina Ocampo es que en ella funciona una *creencia* y su busca avanza hacia diferentes formas de explorar (a partir de un tipo de materiales y en diálogo con una tradición específica) las escenas (muchas y siempre la misma) en las que el sujeto asiste (en el límite de sus posibilidades) a modos otros de la conciencia de sí y del mundo –formas no racionales de conocimiento.

Silvina Ocampo dialoga así con toda una zona de la filosofía que le es contemporánea, tan próxima y tan lejana a ella, una filosofía que hace de la experiencia su interés fundamental, de la transgresión su busca; y a partir de correspondencias específicas con Georges Bataille.¹ Una puesta en diálogo como esta, que en principio puede resultar cuanto menos extraña, funciona más bien como correlato secreto, inconfesado, de la relación entre Victoria Ocampo y Roger Caillois (amigo de Bataille), que supuso la inesperada contemporaneidad entre el grupo Sur y la comunidad nietzscheana Acéphale.²

1 Es Adriana Mancini quien en primera instancia realiza una lectura batailliana de algunas zonas de la obra de Silvina Ocampo, fundamentalmente para pensar el funcionamiento de la transgresión y el erotismo. El presente artículo intenta dialogar con esa lectura. Cfr. Mancini, 2003.

2 Cfr. al respecto Antelo, Raúl, "La acefalidad latinoamericana", en *Crítica acéfala*. Buenos Aires, Grumo, 2008. Para la relación entre Victoria y Caillois, cfr. Ocampo y Caillois, 1999.

La filosofía de Bataille constituye un momento clave de la historia de la negatividad en el siglo XX. Junto a Blanchot y los miembros de Acéphale, inaugura (en el marco de la recepción francesa de Nietzsche) un modelo diferente de negatividad (la negatividad sin resto, es decir, no dialéctica) para el que la experiencia siempre es de uno u otro modo una instancia religiosa.

En el proyecto inconcluso de la *Summa ateológica*, a los tres libros publicados, *La experiencia interior* (1943), *El culpable* (1944) y *Sobre Nietzsche (voluntad de suerte)* (1945), Bataille planeaba agregar otros dos. Uno de ellos resulta particularmente significativo aquí, el que se ocupa del no-saber (del que solo llegó a completar una serie de apuntes).³ La búsqueda del no-saber aparece como una de las tantas formas que toma la experiencia en Bataille. Erotismo, soberanía, éxtasis, acefalía, mal, *potlach*: siempre en el límite, la filosofía de Bataille es una filosofía de la experiencia. Y mientras toda una zona de esas experiencias opera sobre el cuerpo (y los límites de su nominación), el no-saber opera decididamente sobre el espacio del pensamiento (específicamente la filosofía) pero con la lógica de la experiencia corporal y, por lo tanto, aparece como momento en el que las contradicciones se radicalizan. Debe leerse como postulación de un tipo de conocimiento imposible, una forma de la “pasión del no-saber”, que niega el conocimiento en la medida en que se destruye al aparecer. Pero el instante de su duración es “un punto que tiene siempre el sentido –o mejor, la ausencia de sentido– de la *totalidad*”.⁴ Es un “saber absoluto”, una experiencia del pensamiento que es pura negación (una derrota del pensamiento), “toda ciencia trascendiendo”, en contacto con la muerte en la medida en que supone una articulación específica entre el Yo

3 Esos textos permanecieron inéditos hasta la aparición de las *Oeuvres complètes*, tomos VIII y XII. En español, su publicación es reciente. Cfr. Bataille, 2001.

4 Bataille, *op. cit.*, p. 76.

y el mundo: su confusión. De un modo latente, esta experiencia alberga en sí siempre la posibilidad de una destrucción definitiva “que pone fin al poder de la ley”.

Bataille, de este modo, permite pensar la situación de la experiencia-Silvina Ocampo. No se trata, de todos modos, de la posibilidad de aplicar una serie de postulados teóricos. El interés del cruce radica en que dos autores, en principio distantes, asisten a modos de la imaginación que entablan un diálogo.⁵

La pregunta, la primera pregunta en este caso es: ¿qué saben los personajes de Silvina Ocampo? Es posible afirmar en principio que sus personajes tienen poder (una voluntad de poder), muchas veces oculto, invisible, secreto, menor, que no entra en disputa con el gran poder. Ocasionalmente lo corroe, lo debilita, pero nunca desde un enfrentamiento dialéctico, nunca en sus términos. En palabras de Roland Barthes, antes que un movimiento de destrucción, sus personajes operan una descomposición, en la que “acepto acompañar esta descomposición, descomponerme yo mismo en la misma medida: desbarro, me aferro y arrastro conmigo” (Barthes, 1978: 70). En este sentido, antes que tener un poder, los sujetos ocampianos hacen circular una fuerza (son un médium). Y esa fuerza puede ser pensada en términos de no-saber.

El saber, en Ocampo, aparece como múltiples inflexiones de lo mismo. Poder ver, adivinar, conocer por iluminación, poder nombrar lo que no existe, estar como el agua en el agua. La literatura de Ocampo, así, experimenta. Experimenta con los géneros, con los materiales porque solo se propone una cosa, hacer una experiencia. Y ese principio, llevado a sus límites, es *siempre* religioso. La experiencia se vuelve experiencia mística, en la medida en que lo que se

5 Cfr. Ocampo-Caillois, 1999.

pone en juego es la disolución del Yo. Conocer toda ciencia trascendiendo supone acabar con la distancia (ir más allá de la dialéctica sujeto-objeto) y confundirse con la cosa.

Un relato emblemático, en este sentido, es “Fragmentos del libro invisible” (*Autobiografía de Irene*), en la medida en que puede leerse como definición de un tipo de personaje y sobre todo del significado que la experiencia adquiere en Ocampo. El nacimiento y la muerte, como límites, organizan una vida *desde siempre* anómala. En el origen, una escena que funda el destino religioso de una suerte de nuevo Cristo: “Cerca de las ruinas de Tegulet, en la Ciudad de los Lobos, antes de mi nacimiento, hablé”. Ese “discurso prenatal” (tal como lo define el propio narrador) es la cifra de toda situación de discurso en el relato (y del relato mismo). Un discurso imposible, milagroso, previo al ser, previo a la caída (y a la vez *líquido*, tal como luego se verá). Del mismo modo, hablando esa lengua, el narrador se vuelve escritor, pero también bajo la forma del imposible (la negación de la posibilidad de serlo).

“Conozco el lenguaje de los muertos, de las plantas abisinas, de las bestias y de los minerales”. Ese lenguaje será el de sus dos obras *El libro de la oscuridad* y *El libro invisible*, libros almacenados solo en su memoria, “sin recurrir a la tinta, al papel y a la pluma. Desdeño esos groseros instrumentos que fijan, que desfiguran el pensamiento: esos enemigos de la metamorfosis y de la colaboración”.⁶ Se trata de una experiencia límite que, al considerar la dimensión paratextual, se vuelve material: el título del cuento no solo señala que lo que se lee es un fragmento de uno de los libros compuestos pero no escritos por el narrador, sino también que ese agente imposible de identificar que pone el título es quien “edita” ese libro y elige los fragmentos que componen el cuento. Aquí, en este punto

6 Ocampo, S., “Fragmentos del libro invisible”, en *Autobiografía de Irene, Cuentos completos I*, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 145.

frágil, puede leerse la situación de la literatura de Ocampo (de toda literatura de la experiencia): la escritura como evocación de un lenguaje mítico, solo hablado por Dios.

El narrador define su misión y la de sus discípulos:

En las noches más profundas oímos siempre un murmullo lejano, revelador (...) A veces en medio de nuestros diálogos instaba a mis discípulos a cerrar los ojos y a estudiar la oscuridad (...) Los ojos cerrados, las moradas de nuestros ojos cerrados eran mundos luminosos.⁷

Luego vendrán los diálogos con sus discípulos ya muertos y el anuncio de su propia muerte. Del mismo modo que el nacimiento, la muerte aparece como el otro polo de una experiencia: “Estoy casi muerto, pero estoy pensando. Estaré muerto y seguiré pensando”. El pensamiento de la muerte, utopía del no-saber, anuncia un devenir final en el que esta figura bíblica puede asistir (en la duración del imposible) a un reencuentro con la totalidad:

Soy la continuación desesperada de mi libro (...) Soy Lebna, soy Nastasen, soy Alda, soy Miguel, soy mi madre, soy el caballo que espanta a los reptiles, soy el agua (...) soy la oscuridad múltiple y luminosa de mis ojos cerrados.⁸

El oxímoron final, batailliano, y que reaparece en el título de otro de los libros de Ocampo, es un punto clave en la concepción del no-saber.

Niños, niños-viejos, amantes, brujas, magos, artistas. El sujeto de Ocampo se constituye en su inclasificabilidad, es un verdadero monstruo. Solo esa singularidad hace posible una experiencia. “La sibila”, en este sentido, en su puesta en

7 *Ibidem*, pp. 146-147.

8 *Ibidem*, p. 152.

contacto entre dos monstruos de origen diverso, antagónico, vale como definición de la forma que toma el no-saber en muchos de los relatos de Ocampo, a partir de la magia. El final (“Alguien hizo fuego; caí al suelo como un muerto y no supe más nada”) señala retrospectivamente hasta qué punto los relatos en primera persona funcionan como el imperio del no-saber, pues narrar es ingresar en otra forma del conocimiento, es hablar desde la muerte. En el recorrido que lo lleva a ese punto, el personaje ya ha pasado por la forma (repetida en muchos relatos, “Magush” por ejemplo, bajo la forma del niño-vidente) del devenir-divino del lumpen. Dice Aurora, la niña: “Usted es el Señor, porque tiene crecida la barba”. Solo la mirada del niño puede registrar las formas en que lo bajo (social en este caso) es un camino de ascenso. El sujeto de Ocampo es, entonces, tal como señala Matilde Sánchez (1991), un “caso”. El poema narrativo “Anamnesis” funciona como ejemplo paradigmático: el punto de vista médico permite al texto dar cuenta de la singularidad patológica del *freak*.

Esta condición de los personajes permite explicar la situación en la que aparecen, pues una de las particularidades de estos cuentos es el tipo de momento que imaginan. Como todo monstruo, el sujeto de los cuentos de Ocampo está en fuga: cartas de despedida, escenas de desdoblamiento, escenas de muerte o de crimen, momentos de pérdida de sí. Es el único medio de escapar al poder que todo lo clasifica y permanecer en la experiencia. Y la pregunta por el Yo (y al mismo tiempo, por el Otro, por lo otro) es la pregunta clave de la experiencia. ¿Quién soy? Pero ese es solo su punto de partida. Luego viene el viaje, porque “ser”, en Silvina Ocampo, es “volverse”. La experiencia, así, se constituye como camino a la impersonalidad.

En el origen del no-saber hay un texto del que tanto Bataille como Ocampo son lectores: en San Juan de la Cruz ambos se encuentran, como los amantes de “Amada en el amado” y asisten a la experiencia máxima del misticismo, el

éxtasis. En este sentido, es San Juan quien da un significado definitivo al no-saber:

Entréme donde no supe
y quedéme no sabiendo
toda ciencia trascendiendo.

1

Yo no supe dónde entraba
pero cuando allí me vi
sin saber (sic) dónde me estaba
grandes cosas entendí
no diré lo que sentí
que me quedé no sabiendo
toda ciencia (sic) trascendiendo.

6

Este saber no sabiendo
es de tan alto poder
que los sabios arguyendo
jamás lo pueden vencer
que no llega su saber
a no entender entendiendo
toda ciencia (sic) trascendiendo.

La recuperación en el siglo XX de una experiencia como la de San Juan y sobre todo teniendo en cuenta el uso que, con sus diferencias, realizan Bataille y Ocampo, supone la conformación de una idea muy específica y no siempre atendida de la negatividad no dialéctica en el arte. En sus respectivos contextos de intervención, las formas profanas de recuperar la dimensión religiosa intentan poner en cuestión los pilares de la razón occidental y la autoridad del pensamiento dialéctico. En este sentido, si tal como señala Adriana Mancini en “Sobre los límites. Un análisis de *La furia y otros relatos* de Silvina Ocampo”,

el uso del fantástico debe comprenderse como transgresión en la medida en que pone en juego, ontológicamente, el límite del ser, en un movimiento que es pura violencia, al mismo tiempo, el no-saber en Silvina Ocampo se realiza bajo una forma que parece escapar a la dialéctica en la medida en que en el movimiento de transgresión y consecuente ratificación del principio violado, sus cuentos abren la posibilidad de una fuga. Lo menor (las mil y una formas de lo mínimo y lo imperceptible) promete ese olvido, a través del cual solo podremos volvernos completamente diferentes o dejar de ser.

Es por ello que la literatura de Ocampo puede ser comprendida en ese contexto de discusiones sobre arte y negatividad y eso permite dar cuenta de los alcances de su apuesta. Los riesgos que toma, sus excesos (Molloy, 1969) obligan a colocarla en un lugar privilegiado de la historia de la negatividad en la literatura argentina.

Los relatos de Ocampo, por su sistema de variaciones, su brevedad y el tipo de relación que se establece entre ellos (definido por Mancini bajo la lógica del pliegue barroco), hacen que la práctica lectora se vea dominada por una única obsesión lúdica: hacer listas, construir series (por temas, tipo de personaje, tipo de narrador, la ley que quebrantan, etc.). Casos como el de Adriana Mancini o el de Matilde Sánchez resultan emblemáticos en este sentido. Plantear que la experiencia funciona como problema central y el no-saber como uno de sus principios de funcionamiento permite definir una constante con variaciones que recorre muchas de las series posibles.

Influencia

La confusión de la que habla el no-saber explica en principio la situación de los personajes de Ocampo, su poder.

Pero, tal como se ha señalado, ese poder (esa experiencia del mundo) es, antes que nada, una fuerza que circula, que se cuele por lugares siempre secretos. En este sentido, para dar cuenta de esa fuerza es necesario prestar atención a las formas del movimiento, entendido no solo como principio de funcionamiento del sujeto (los personajes de Silvina Ocampo desconocen el estado, solo aceptan el proceso),⁹ sino también de las relaciones que entre ellos se establecen.

En este punto es posible retomar una hipótesis planteada por Adriana Mancini: el sujeto en Silvina Ocampo es un sujeto bajo influencia. La influencia del deseo, de los otros, sería la explicación de la alteración de muchos de sus personajes.

Hay un misterio que recorre los cuentos y que se pone en evidencia en el tipo de conexión entre elementos que los organizan. Es posible sostener en principio que la matriz de esa conexión (el fundamento de ese misterio) es el erotismo. En este sentido, la hipótesis de Mancini hace posible remontarse a los orígenes, en la medida en que el amor en Occidente es, por definición, un espacio de influencias. Desde el mito de Tristán e Isolda (es decir, desde *siempre*) el amor es un estado de influencia. En las sucesivas reescrituras clásicas del mito, los amantes son sujetos bajo influencia porque son *producto* del arte mágico del Filtro de Amor (De Rougemont, 1997).

Lo líquido, de este modo, se instala en la proliferación literal o metafórica de lo erótico. Y el filtro es, de algún modo, el primer fluido; luego estarán los otros, los del cuerpo. A partir de aquí el amor supondrá siempre modos de la alteración, de la otredad. La influencia sobre el Otro funciona como evocación de esa agua primera. Es por eso que estar bajo influencia, entonces, es hacerse uno con lo líquido, de un modo siempre mágico. Según Denis de Rougemont, la magia es uno de los modos en que el siglo XII podía ocultar

9 Se sigue en este punto a Matilde Sánchez. Una de las series de cuentos de Silvina Ocampo que construye es la de las metamorfosis. Cfr. Sánchez, 1991.

lo que había que traducir, pues persuade sin dar razones, incluso en la medida que no las da. Gracias a la magia “se trata de describir una pasión cuya violencia fascinante no puede ser aceptada sin escrúpulo. Se muestra bárbara en sus efectos. Está proscrita por la Iglesia como un pecado; y por la razón como un exceso enfermizo”. La invención del filtro aparece como necesidad histórica de dar espacio a aquello injustificable, irracional. Y señala finalmente: “La invención del filtro, que actúa de una manera fatal (...) se revela a partir de ese momento como necesaria (...) es una ‘influencia’ mágica” (De Rougemont, 1997: 45-49). Fluidos, influjo, influencia. Etimológicamente,¹⁰ ser sujeto de la influencia será así, estar *como el agua en el agua*.

Los cuentos de Silvina Ocampo no cesan en la proliferación líquida. “Amada en el amado” (*Los días de la noche*) define un modelo que vale para muchos casos. La tradición mística y los orígenes del amor cortés organizan toda una zona de la experiencia amorosa. Se trata, en principio, de un cuento *seco*. Hay amor, no erotismo. Pero el relato se organiza en torno a la distinción entre la vigilia y el sueño. El amado sueña y ella logra acceder a esos sueños. En ese espacio otro, el relato evoca las formas originales de la influencia. Lo líquido aparece: ella “caminando como si fuera adentro del agua”, luego la sangre y finalmente, el único modo de estar *en* el otro que el amor original (casto) concibe: los amantes beben el filtro. El amor y la muerte, articulación clásica, se vuelven simultáneos, experimentables (“conyugicidio”, dice el amante). Y luego despiertan. Todo ha pasado, pero esa experiencia sigue dejando sus restos, sus huellas.

Muchos de los textos de amor de Silvina Ocampo funcionan con esta lógica. “La casa de azúcar” es un cuento organizado por la repetición de la palabra “influencia”. En “El

10 La conexión etimológica y su utilización como cifra de la relación entre personajes literarios es tomada de la lectura de la obra de Henry James que realiza Milita Molina (2003).

lecho”, lo líquido (el mar en el que los amantes navegan) se vuelve una vez más espacio oximorónico: el agua en que se queman es un espacio infernal, de pecado. Otro mar, en “Amor” (cuento que narra el hundimiento del *Titanic*), se vuelve deseo frustrado de “espléndido naufragio”; allí el aire marítimo (aire de agua) es el “influjo [bajo el cual] adoramos, odiamos, desesperamos, gozamos más que bajo el influjo de cualquier droga” (Ocampo, 1961: 433).

Luego, nacimiento y erotismo, como momentos líquidos, son escenas que los cuentos no dejan de evocar: “La muñeca”, “Fragmentos del libro invisible” (recuérdese el mencionado “discurso prenatal”), “El cuaderno”.

También el arte es espacio de influencia. Un cuento como “El goce y la penitencia” establece una serie de correspondencias: del mismo modo que en “El cuaderno”, la imagen del niño concebido es producto de la imaginación de la madre y, en este caso, como efecto de la influencia del pintor: los líquidos de las pinturas de su cuadro son invención de vida. Pero la influencia no siempre opera por reproducción. Si bien la escena que evoca es la del nacimiento, su fuerza radica en que muchas veces opera por contagio. “Anamnesis”, en este sentido, debe leerse como desarreglo de las normas de la herencia.

Un cuento ciertamente enigmático hace del agua la cifra de la experiencia. En “Los grifos”, lo líquido se hace gota, experiencia mínima: “un fanal en miniatura con grifos que dejan caer gotas sobre una superficie de agua, del tamaño de una hostia” (Ocampo, 1999b: 9). Desde la comparación inicial, la gota es líquido religioso y a la vez música. El agua será deshielo, será rocío, será sudor, será lágrimas y su sonido es el recuerdo (imposible) de un paraje de Oriente a donde nadie pudo llegar.

La influencia, de este modo, como el no-saber, es un momento nostálgico en el que la experiencia habla del lugar en el que no se ha estado nunca. Y Silvina Ocampo, su literatura,

es un espacio de influencia. Estos cuentos son, podrán ser, para nosotros, una verdadera influencia, una forma de no-saber luego de la cual no nos queda más que volver a la vida corriente pero, como los personajes de sus cuentos, no podemos sino reconocernos otros ante el espejo y detenernos a observar las grietas.

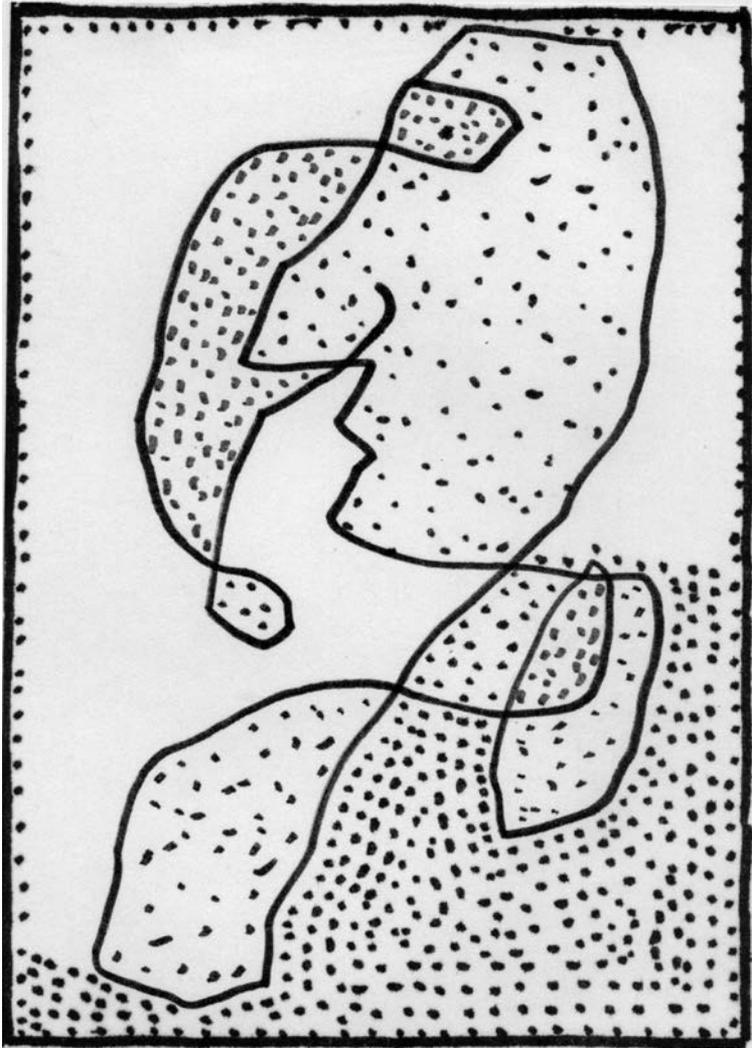
Como el agua en el agua

El último cuento del último libro de Silvina Ocampo, “Anotaciones”, puede leerse como verdadera despedida. Pero esa despedida, desde el punto de vista del no-saber y la influencia, no puede sino funcionar como renacimiento. La muerte, esperada, es el (re)encuentro con el agua. Dice: “El día en que me muera caerán de mis ojos lágrimas y de mi boca palabras”. La muerte es el espacio en el que definitivamente la palabra se vuelve líquida. Y esa muerte entraña una fuerza que todo lo transforma. Luego agrega: “y tal vez se ilumine el cielo y tal vez el mundo se transforme abruptamente. ¿En qué? En Venecia” (Ocampo, 1999b: 363). El mundo vuelto Venecia, vuelto agua; la totalidad reencontrada en ese espacio que es solo imaginación literaria.

La última frase de este último cuento: “Quisiera escribir un libro sobre nada”. Ese libro, ese sueño de *neutralidad*, ya está escrito. Es “El libro invisible”, o todos los cuentos de Silvina Ocampo que siguen hablando desde Venecia.

Bibliografía

- Antelo, R. 2008. *Crítica acéfala*. Grumo. Buenos Aires.
- Barthes, R. 1978. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Kairós. Barcelona.
- Bataille, G. 2001. *La oscuridad no miente. Textos y apuntes para la continuación de la Summa ateológica*. Taurus. México.
- De Rougemont, D. 1997. *El amor y Occidente*. Kairós. Barcelona.
- Mancini, A. 2003. *Escalas de pasión*. Norma. Buenos Aires.
- . 1997. “Sobre los límites. Un análisis de *La furia* y otros relatos de Silvina Ocampo”, en *Le fantastique argentin*, América Cahiers du Criccal n° 17, Presse de la Sorbonne Nouvelle.
- Molina, M. 2003. Introducción a Henry James, *Prefacios a la edición de Nueva York*. Santiago Arcos. Buenos Aires.
- Molloy, Sylvia. 1969. “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje”, en *Sur*, n° 320, octubre.
- Ocampo, V. y Caillois, R. 1999. *Correspondencia (1939-1978)*. Sudamericana. Buenos Aires.
- Sánchez, M. 1991. “Prólogos” a *Las reglas del secreto. Antología*. FCE. Buenos Aires.



Silvina Ocampo. Morir en Venecia¹

Adriana Mancini

Un día moriré de cualquier modo,
quiero jugar por eso hoy a estar muerta,
sin ávidos gusanos y sin pena,
cubierta como fruta por la arena
en esta playa para mí desierta.

Silvina Ocampo

En uno de los capítulos de su ensayo sobre la vejez, Beauvoir trata de reconstruir la vejez de los escritores y el impacto de esta etapa de la vida en sus obras. Muchos son los testimonios que confirman que la ancianidad no favorece la creación literaria. Flaubert, por ejemplo, admite que con la edad se pierde la “alacridad” necesaria para escribir; además, la amenaza de la repetición siempre parece estar presente y es constante la tentación de apelar simplemente a los recuerdos. Escribir, afirma Beauvoir, moviliza pasiones y las fuerzas que se necesitan para sostenerlas se reducen en la última etapa de la vida; desaparece la libido, invade el desgano y domina la agresividad o la indiferencia. ¿Por qué, entonces, los escritores persisten en su producción literaria? ¿Qué buscan con su escritura? Podría pensarse que aunque la imaginación se debilite, escribir permite a los viejos apalear la hostilidad a la que los enfrenta el mundo. Por su parte, a través de lo imaginario, los escritores en su vejez comunican –y se

1 Este trabajo es parte del artículo “Silvina Ocampo. La vejez en dos tiempos”, publicado en el Dossier Silvina Ocampo, en *Orbis Tertius* n° 10, *Revista de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, año IX, 2004.

comunican-, aquello que desde la experiencia individual no pueden aprehender.

Mauriac en sus *Memoires intérieures* sostiene que a medida que el tiempo pasa los personajes de novela no encuentran en el escritor espacio para moverse:

...están presos entre el bloque endurecido e inatacable de nuestro pasado donde nada penetra, y la muerte que, más o menos próxima, está ahora presente. (...) todo en nosotros se convierte en silencio y en soledad. Entonces profesamos que la lectura de las novelas nos aburre y que a las más bellas historias imaginadas hay que preferir la inimaginable historia (...) Sólo las criaturas de carne y de sangre subsisten aún en nosotros en ese límite indeterminado entre lo acabado y la nada que se llama vejez. (citado en Beauvoir, 1970: 484)

Otra vuelta sobre el solipsismo en el que caen los escritores en el ocaso de su producción puede encontrarse en la lectura de Barthes de *Vida de Rancé* de Chateaubriand. El anciano escritor, presume Barthes, solo puede desarrollar un topos de la literatura clásica, la *vanitas* –la vanidad de las cosas–, “caminante él mismo y sobre el final del camino el anciano no puede cantar sino lo que le pasa: el amor, la gloria, en resumen el mundo” (Barthes, 1973: 150).

La obra tardía de Ocampo, en particular algunos poemas de fecha imprecisa y no recogidos en la edición de su poesía completa y ciertos textos de su último libro de cuentos, puede leerse como la indagación desesperada sobre la vejez y la muerte.

El poema “El viento me llevó” condensa en sus primeros versos varios motivos: la corrosión de la belleza, el dolor del devenir viejo, la permanencia de las palabras y el destino incierto del cuerpo de aquel que las ha escrito:

.../ Envejecer es un ejercicio horrible. / Nadie sabe lo que duele / (...) / ¿En dónde (sic) quedó la cara sin arrugas? /

apague la luz y la verá / sin arrugas; / pero ¡ay! en dónde
(sic) quedaron / los pliegues repetidos del mentón y del cue-
llo. / Apaga la luz hasta dejar / sólo la línea de la oscuridad.
/ Si un día desaparezco / no me busquen / porque el viento
me llevó / con tanta pasión / que nada quedó / de lo que
pretendes buscar, / pues no todo está en las palabras.²

El poema parece desafiar la confianza que Baudelaire otorga a las palabras del poeta en la última estrofa de “Una carroña”: “Entonces, ¡oh, mi belleza! dile al gusano / que te comerá a besos, / que he guardado la forma y la esencia divina / de mis amores descompuestos” (Baudelaire, s/f: 90).

Si para Baudelaire, el poeta puede apresar en sus palabras la forma y la esencia divina de aquello que inevitablemente está condenado a ser carroña, para Ocampo, en cambio, las palabras no lograrán asir la totalidad desintegrada si en el devenir viejo la vida está comprometida con la pasión. En este punto, los versos confirman la idea de “gasto” de Bataille que caracteriza al erotismo como un excedente que la pasión consume (“nada quedó”). Además, la idea de considerar la vejez como un ejercicio desgarrador permite trazar una analogía con el amor, porque ambos, estima Barthes, son “un cuerpo extraño molesto, doloroso con el que se mantiene una relación mágica” (Barthes, 1973: 151).

Por su parte, los primeros versos de “El dueño de la casa”, otro de los poemas inéditos, refieren la distancia que se establece entre un Yo y ese otro que absorbe los años que se han vivido.

Tengo un poder de seducción / que nadie comprende. / Soy
fea, soy vieja, / la piel me sobra en los codos / soy anticuada mor-
ralmente. Nunca llegué, pero llegaré a labrarme la felicidad: /
Me lo enseñó un perro / que adopté hace poco. / (...).³

2 “El viento me llevó” (inédito). Archivo personal de la autora.

3 “El dueño de la casa” (inédito). Archivo personal de la autora.

Asimismo, los últimos versos de “Olvido total” entrañan un paso más en el afán de comprender la tolerancia del viejo frente al dolor al que los condena ese “cuerpo extraño” que avanza inexorablemente.

.../ Cuando miro retratos / siento que la vida se me escapa.
/ La vejez tiene artimañas: / pierde lo que necesita perder /
de su vitalidad / para no morir de angustia. (2003: 288)

Tal como la finca de su infancia en cuyo deteriorio Séneca reconoce los signos de su vejez, en este poema de Ocampo los retratos objetivan el tiempo e inducen al sujeto poético a pensar en la muerte.⁴

En 1988 Ocampo publica su último libro de cuentos *Cornelia frente al espejo*, y si bien en él hay piezas que fueron escritas con anterioridad –tal es el caso de “Miren cómo se aman”, cuento que, salvo el nombre de la protagonista, no difiere de “Paisaje de trapecios”, de *Viaje olvidado*– es una producción de la vejez. De entre todos los cuentos de este libro, los textos que cierran la obra narrativa de la autora, tales como “Los retratos apócrifos”, “La próxima vez”, “Intenté salvar a Dios”, “El miedo”, “Átropos”, “La nave” y, fundamentalmente, las “Anotaciones” finales, contienen íntimas reflexiones sobre la vejez y la muerte. En primer lugar, habría que marcar ciertas características que confirman la hipótesis de Mauriac sobre la tendencia de los escritores en la vejez a alejarse de lo imaginario y de los personajes de ficción para abonar sus recuerdos y narrar lo “inimaginable”. En efecto, en estas narraciones predomina un Yo autorreflexivo, o una tercera persona con una perspectiva muy cercana a un personaje único que expresa el estado anímico que lo domina o, simplemente, recuerda o se deja llevar por

4 “Debo esto a mi finca: que me descubriese la vejez a donde quiera que mirase”. Cfr. Séneca, 1951, p. 26.

su pensamiento. Los relatos son fragmentados sin ilación ni coherencia narrativa. Una voz que fluye sobre una línea delgada aunque difusa, que separa y une la vida con la muerte, diluye la posibilidad de toda anécdota.

En “Los retratos apócrifos”, por ejemplo, un largo discurrir sobre el envejecimiento es la introducción a una serie de recuerdos sobre un episodio particular de la infancia de la narradora. No interesa el orden del recuerdo; sí interesa, en cambio, el tono de lamento con que se lo rescata del olvido y la queja.

Cuando estoy sola no estoy tan sola, porque miro las cosas que me gustan. A veces lo que prefiero no es lo que amo. Lo que me hace bien tampoco es olvidar. A veces pienso que morimos porque nos gusta estar acostados. (...) Vivir se vuelve intolerable cuando conocemos las tretas de la muerte: demasiado sinuosas o simples (...) Envejecer es cruzar un mar de humillaciones cada día, es mirar a la víctima de lejos, con una perspectiva que en lugar de disminuir los detalles los agranda. Envejecer es no poder olvidar lo que se olvida. Envejecer transforma a una víctima en victimario. (...) Nadie acepta ser viejo porque nadie sabe serlo. (...) El tiempo transcurrido nos arrincona; nos parece que lo que quedó atrás tiene más realidad para reducir el presente a un interesante precipicio. (...) Nunca pienso que soy vieja ahora que soy vieja; es un ejercicio demasiado brutal este cambio inmerecido. (...) En el olvido está mi esperanza, en el recuerdo mi tortura; pero lo más horrible de todo es que prefiero el recuerdo antes que el olvido, y la tortura antes que la esperanza. Y con esta palabra llegamos a París. (1999a y b)

El párrafo indica una serie de características que definen la vejez sin concesiones. Con particular insistencia se expresa la sensación de alteridad (“...envejecer es mirar a la víctima de lejos... nadie sabe serlo ...nunca pienso que soy vieja”), se subraya el padecer en la vejez (“...vivir se vuelve

intolerable...”), la fuerza con que se impone el pasado, el ensimismamiento, la traición de la memoria y, con singular y rigurosa economía, la metáfora de Ocampo para señalar el fin de la vida –“interesante precipicio”– instala la paradoja de la vejez: hay algo inextricable en ese presente invadido por el pasado que hace que el anciano, con serenidad, lleve a destino su vida.

Este cuento, “Los retratos apócrifos”, también contempla, desde otra perspectiva, las afinidades entre vejez e infancia y ensaya un motivo para justificar la relación de tal manera que, por un lado, refuerza la idea de la falta de conciencia del viejo de su ser viejo, –el no saber ser viejo, les quita naturalidad– y, por otro, paradójicamente, marca la fascinación que emana de la experiencia acumulada.

Todo disfraz repugna al que lo lleva. La vejez es un disfraz con aditamentos inútiles. Si los viejos parecen disfrazados, los niños también. *Esas edades carecen de naturalidad (...)* En la infancia me gustaban los viejos: *eran como países o cajas de música para mí*; no formaban parte del mundo común (...). Ahora [en la vejez] me gustan los jóvenes, porque son más rápidos y menos precavidos. (bastardillas mías)

Ocampo reitera el motivo de la atracción que los viejos ejercen sobre los niños en un poema inédito de la serie de *Divagaciones*, “Los viejos”. Pero este poema avanza en el idilio hasta marcar el momento de ruptura del encantamiento y la evolución divergente de ambos ciclos biológicos.

Conozco muchos viejos. / A los once años me gustaban mucho. / Eran tranquilos y buenos. / Yo no sabía que podían ser perversos. / Me invitaban a jugar a las damas y siempre me dejaban ganar, / pero, *después*, en las conversaciones, / yo oía que me delataban / como una gran perdedora, / además, en la mesa, a la hora de las comidas, / se comían el mejor choclo

de la fuente. / Inventaban cuentos verdes, / pero nada pornográficos. / La mayoría hacía trampas / cuando jugaban a las cartas / y algunos hasta hacían pipi / en las botellas vacías de agua gasificada.⁵

El “después” del séptimo verso marca un momento de inflexión porque señala sutilmente la decadencia o el hacerse niño del viejo y, simultáneamente, la madurez que el niño alcanza en su hacerse adulto. El viejo se torna egoísta, tramposo, procaz e indiferente a las normas de convivencia, mientras que el otrora niño traicionado ha crecido y puede ser contemplativo con las debilidades del viejo.

El miedo es otro de los sentimientos que se gesta en la vejez; el miedo a enfrentar la vida y a enfrentar la muerte. Pero, por otro lado, lo único que evita la vejez es una muerte prematura. En este caso, el “suplicio” que esta etapa implica, como la caracterizaba Michelet, llega a ser más temible que la muerte. Desde esta perspectiva podrían leerse los cuentos “La próxima vez”, “Intenté salvar a Dios”, “El miedo”, “Átropos” y “La nave”. En ellos se ensaya una muerte ficcional; se representan las escaramuzas entre la vida y la muerte y las distintas maneras de enfrentarse a ese “interesante precipicio” que se abre entre ellas; y se explicita la nebulosa que se interpone entre el mundo, la vejez, el viejo y la muerte: “No sé a qué mundo pertenezco (...) No comprendo el mundo que me espera ni aquel ya conocido”, confiesa el personaje de “La nave”.

“La próxima vez” presenta a una mujer que al borde de la muerte se imagina personaje de su propia muerte y pretende escribirla. El cuento está narrado en tercera persona y el texto, con una voltereta sobre sí, se encarga de explicitar esta elección formal otorgando, a su vez, cierto viso de verosimilitud

5 “Los viejos” (inédito). Archivo personal de la autora, bastardillas mías.

a la historia (“una moribunda no puede escribir por más que trate de hacerlo”). La duplicidad del punto de vista se instala así en la primera línea del cuento. Durante la narración, el narrador acerca, funde o separa las dos perspectivas y de este modo el texto logra estetizar la distancia que media entre el viejo y su vejez o entre la muerte y la idea de la muerte. Borro-neando los límites de la ficción, instalando el relato en abismo, el texto complejiza la ya de por sí compleja relación entre el Yo, la escritura, el silencio y la muerte. Asimismo, es dificultoso discernir si un sugestivo cruce de miradas que promete una historia de amor entre los que asisten a despedir a la muerta es una situación de la muerte imaginada por el personaje o una situación imaginada por el autor del cuento para la muerte de su personaje; de todas maneras, es claro que la posibilidad de narrar una próxima historia es lo que mantiene el deseo de vida o lo que se mantiene vivo aún después de la muerte. El personaje moribundo muere, pero por un *milagro secreto* la historia de su muerte imaginada continúa desde un lugar desde donde se ve, como en un *aleph*, “el mundo con todas sus perspectivas”; donde se puede diferir la muerte –para una próxima vez– aunque la vida tenga mucho menos valor que un baúl de manuscritos: “Dios mío, no tengo valijas, baúles donde llevar mis manuscritos y prefiero morir mil veces antes que perderlos”.

Similar planteo propone “Intenté salvar a Dios”. Al iniciarse el relato, un personaje anuncia en primera persona su propósito: escribir la experiencia de su presunta muerte:

Aquí escribo lo que sentí. A veces muero sin saberlo, y me pregunto si no están enterrándome en este preciso momento. Son las seis de la tarde. El sol oblicuo ilumina el corredor de la casa, que veo a través de una ventana. Uno puede, en cualquier momento, morir y de ese modo fijar en la eternidad una escena desagradable o inmortal.

Por su parte, “El miedo”, un cuento que es una carta a una supuesta amiga desde un lugar impreciso –un mundo otro donde se llega después de atravesar lugares dignos de la fantasía de Swift–, aborda el tema de los temores que asedian en la vejez; y si bien estos rozan todas las actividades del hombre y hasta al hombre mismo –el texto se encarga de representar la totalidad de los miedos a través del recurso de la enumeración heteróclita– se hace particular hincapié en el miedo a la soledad (“Si una voz no contesta surge el miedo que responde”) y a la muerte. Pero la muerte, una vez alcanzada, zanja soledades y temores; fundamentalmente, el mayor de los temores que es a la muerte misma:

Cuando no hay miedo no hay ganas de morir y lo atroz se vuelve hermoso, de modo que todo lo que no me había gustado antes empezó a gustarme. (...) Decime ahora si vale la pena morir. En mi próxima carta te contaré mis aventuras de este mundo.

Los tres cuentos plantean la disociación del sujeto enfrentado a una muerte que se conjura a través de la escritura que es “una forma de silencio y tiempo puro”, en la que “el Yo aparece lejano y anterior”. (Barthes, 1973: 154)

En “Átropos”, la narradora recuerda las ideas que sobre la muerte asaltaban su infancia; una suerte de atracción que no se amedrenta ante la imagen del esqueleto y la guadaña de Átropos, la Parca que cede su nombre al cuento; aunque sí la detiene el hecho de no poder imaginar las características de la vida cotidiana en su más allá (“Después de morir, ¿qué había que hacer? ¿Cuál era la obligación primera, la segunda, la tercera?”). Lo que interesa marcar en este texto es el empeño en asociar la muerte con el sueño. En efecto, a través de un recorrido por recuerdos entreverados a su vez con objetos y diálogos que remiten a relaciones familiares trastocadas (“Mi

hija se parece a mí, pero es en realidad mi madre, aunque yo la llame mi hija”), la protagonista alcanza un lugar sin límites reconocibles que le brinda una aparente sensación de bienestar (“El cielo esgrime sus fuentes para engañarnos siempre de algo hermoso”).

Aquel que abandona voluntariamente el mundo puede confundirse sin esfuerzo con aquel que es abandonado por el mundo, sentencia Barthes a propósito de la soledad de Rancé y de la languidez de ser viejo. En este sentido, el sueño, una instancia necesaria y fundamental para la escritura, funde en un mismo hombre al abandonador y al abandonado eliminando la distancia entre la voz activa y la pasiva (Barthes, 1973: 152). En este sentido, el personaje de “La nave” que indistintamente imagina, sueña o vive en una nave, confiesa: “Y ahora existir es tan difícil como dejarse morir o dejarse, con tanta pasión, vivir”. Decididamente es este cuento, “La nave” – título que bien puede ser metáfora de la vida y también de la muerte–, el que presenta y despliega la escritura como sueño y el sueño como antesala de la muerte:

Pero cuántas escaleritas tendré que subir para llegar al cielo, ya que el cielo es el término de este viaje. Para dormir siempre imaginaba una nave, que terminaba por volverse real. (...) En esta nave está mi vida, todo lo que perdí y recogí de nuevo, todo lo que era mío y vuelve a ser mío (...).

Por lo demás, el mundo imaginado o soñado o vivido por el personaje se convierte en un sistema de representación en el que el tiempo pasado se disuelve y el presente es un *continuum* con el futuro; o mejor, el pasado invade el presente y se transforma en destino:

En el mundo todo es teatral y mentiroso. Mejor olvidarlo cuando uno navega por el mar. (...) Vivo continuamente en

el presente y en el futuro. El pasado se hundió en mi olvido y *construye* lentamente el futuro: un futuro temido... (bastardillas mías)

Esta operación de representación indica el momento preciso en que la vejez comienza; en que la vida se torna tiempo puro, porque la memoria reemplaza a la fisiología; en que la vida, transformada en esencia, deja de ser vida y el hombre, entonces, es el ser desdoblado de la vejez al que le es imposible alcanzar una existencia completa (Barthes, 1973: 153).

Despojado de todo recurso ficcional desde su título, “Anotaciones”, el último texto de la obra narrativa de Ocampo, es un canto de despedida, es un rezo, es una afirmación, es deseo, es la muerte. El texto está compuesto por una serie de fragmentos escritos en primera persona, algunos de ellos en inglés, y el tema es la muerte, también el amor y, particularmente, el deseo de morir en Venecia. Las utopías imaginadas en los cuentos anteriores encuentran su referente. Venecia se convierte en el espacio elegido para encontrar la muerte, y es Venecia el espacio imaginado en vida para el transcurrir de la muerte.

El día en que me muera caerán de mis ojos lágrimas y de mi boca palabras. Nunca se contradicen. ¿No volveré a Italia? ¿No llegaré en góndola a Venecia? ¿No oiré las campanadas de las siete y los acordes de la tarde? Las campanadas dicen: tal vez las oigas y tal vez llegues a Venecia pronto y tal vez se ilumine el cielo y tal vez el mundo se transforme abruptamente. ¿En qué? En Venecia.

Si la niña de “Átropos” se inhibe frente a la muerte por no saber cómo comportarse en ella, o el personaje de “La nave” sueña o se imagina la muerte, el personaje que monologa sobre el borde de la muerte en el primer fragmento

de “Anotaciones” sabe exactamente qué hará, qué no hará, qué verá y qué no verá en esta Venecia de su más allá.

Iré corriendo por la Plaza San Marco por todas las edades, no me reconoceré en ningún espejo, por mucho que me busque, o que me busquen. (...) No veré los cisnes de mi infancia nadando en el lago de San Isidro o en la costa del Río de la Plata (...).

También la conjunción entre la vejez y la infancia está presente con singular intensidad y de manera reiterada en el último pensamiento expresado en el último fragmento del texto (“No hay diferencia entre el viejo y el niño. El viejo y el niño son iguales”). Por último, el texto avanza un paso más y, después de un blanco de separación, en el límite de la vida y de la muerte, el Yo exhala las últimas palabras que cierran una extensa obra y un deseo: “Quisiera escribir un libro sobre nada”.

Si aceptamos que la vejez “es un tiempo donde se muere a medias”, que la vejez “es la muerte sin la nada”, entonces la muerte es la nada (Barthes, 1973: 152).

A partir de este entimema, la última frase de Ocampo expresaría el deseo de escribir sobre la muerte; un deseo sugestivamente realizado porque, fiel a su estilo, en su última frase la autora conjuga y pone en abismo su vida, su obra y la muerte: sus escritos en la vejez son la escritura de la “muerte sin la nada” y sobre “la nada”.

Bibliografía

Barthes, R. 1973. “Chateaubriand: Vida de Rancé”, en *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI. Buenos Aires.

Baudelaire, C. s/f. “Una carroña”, en *Obra poética completa*, edición bilingüe, Enrique Parellada (trad.). Libros Río Nuevo. Barcelona.

De Beauvoir, S. 1970. *La vejez*. Sudamericana. Buenos Aires.

Séneca. 1951. “Sobre la vejez”, en *Cartas morales*, tomo I. UNAM. México.

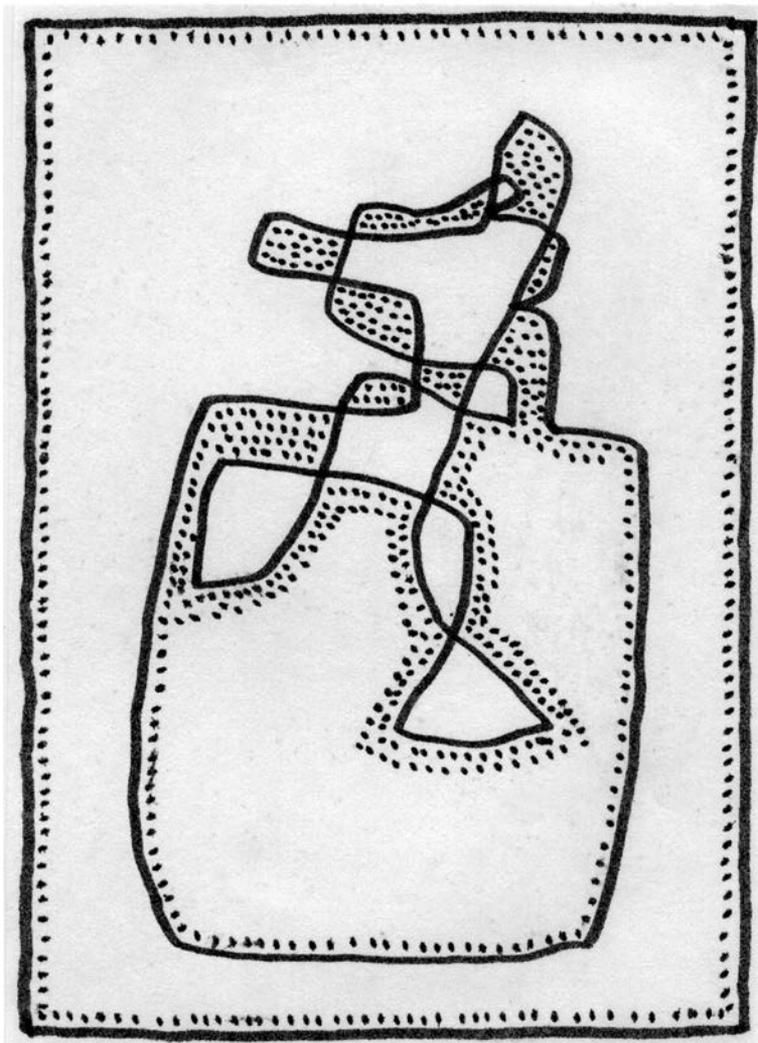
Lugares

Comedores burgueses, sótanos, talleres de modistas, calles, casas de azúcar, espejos, la palma de una mano, la tela de un cuadro, el banco de una plaza. Gran parte de los lugares del universo Ocampo operan como un destino, se mimetizan con los personajes hasta jactarse ambos del espíritu cabal de posesión que los caracteriza. Pero esta amplitud, típica de una producción vasta y mantenida en el tiempo, no se demora únicamente en sostenerlos como espacios de representación.

Cuando decimos lugares delimitamos zonas imaginarias, puntos de partida pero también plataformas de admisión y elaboración de un campo de sentidos. Los lugares a los que aluden los artículos de esta sección se deslizan por las posibilidades y alternativas de los géneros. Por las opciones que la misma idea de género alienta y que incluye los empalmes de las generaciones o los rodeos de las genealogías. Pero también, las formalizaciones de los géneros literarios o discursivos, las disyuntivas que corren entre los géneros masculino y femenino o la veleidad semántica que aporta el castellano con su asociación entre género y tela y que la escritura de Ocampo, tan pródiga en modistas y costureras, transforma en un orden ficcional.

La lectura de las representaciones de la diferencia sexual sirve para clasificar y detectar las gradaciones que encara el humor como procedimiento bajo la forma de la sátira, la parodia o las ambigüedades de lo cómico, para mostrar las regulaciones del sistema de género en tanto construcción sociocultural y entramado de poder y, también, para indicar el régimen de cohesión y cristalización de los estereotipos, tan caros al mundo imaginario de Ocampo. Pero también descubre a la literatura como espacio clave de reproducción de estos contenidos hegemónicos y, simultáneamente, como una tecnología capaz de cuestionarlos.

Las modalidades del género: textuales, sexuales y sus múltiples formas de relación construyen también territorios donde asentar preguntas sobre genealogías y tradiciones culturales, sobre formaciones y colocaciones en el canon. Es decir, prácticas donde se disputan sentidos y se dispersan lecturas o *misreadings* e, incluso, olvidos y silenciamientos. Ejercicios, todos ellos, del reconocimiento, la incompreensión o el desdén que puede realizar la crítica, en tanto órgano fundamental de valoración de la institución literatura. La figura y la obra de Silvina Ocampo propiciaron un espectro amplio de interpretaciones. Perspectivas de lectura que fueron rediseñando a lo largo del tiempo no solo su lugar en el sistema literario sino las tramas de las relaciones familiares y literarias, las sociedades de escritura, las afinidades, las disonancias estéticas o el orden posible de sus legados. Entre Borges y Bioy o entre Wilcock y Puig, a través de Ocampo se pueden apreciar las tensiones que se instalan en las diferentes y variadas postulaciones del Otro y de “lo otro” como instancia de conflicto. Un lugar de ánimo silencioso y provocador, situado conflictiva e inquietantemente entre el decoro y la falta de decoro, entre la mesura y el malestar que producen las irritantes demandas del canon y las instituciones.



Silvina Ocampo y la *malséance*

José Amícola

No encuentro nada mejor que hablar de una falta de decoro (*malséance*) para “la sociedad” (la buena sociedad y la sociedad de los textos) para acercarme a la inquietud que los relatos de Silvina Ocampo ponen en escena. Hay allí una lucha subrepticia contra las imposiciones sociales que se deja ver justamente en el malestar que pudieron articular algunos de los lectores de sus obras. No sería incongruente parangonar la sensación de lo indecoroso que los textos de Silvina Ocampo promueven con la desazón documentada en la recepción de la obra de otra escritora, cuya figura me interesa traer a la discusión. Se trata aquí, en rigor, tanto en el caso de los textos de Silvina Ocampo, como en el de Mary Shelley, a quien también me voy a referir, a la esfera de algo que podríamos a llamar “*writing and manners*”, dado que durante el siglo XIX y, en el caso de las mujeres escritoras, hasta fines del siglo XX, estos dos tópicos aparecen solidariamente unidos.

Por ello, me parece paradigmático de esta situación que Lord Dillon se dirija en carta a la joven Mary Shelley con estos términos:

Your writing and your manners are not in accordance. I should have thought of you –if I had only read you– that you were a sort of... Sybil, outpouringly enthusiastic... but you are cool, quiet and feminine to the last degree... Explain this to me. (Su escritura y su apariencia no concuerdan. Si solamente la conociera por sus escritos, debería haber pensado que usted era una especie de... Sibila, extremadamente temperamental... pero usted es distante, tranquila y femenina en sumo grado... Explíqueme esto.)¹

De un modo no demasiado diferente Jorge Luis Borges en 1974, puesto en la situación de hacer un prefacio a la traducción francesa de un libro de su amiga Silvina Ocampo, siente una parecida desazón ante la incongruencia entre lo esperable en términos de “*gender*” (entendido como aquello que la sociedad impone como fronteras presuntamente inamovibles sobre la base del sexo biológico). Borges, en la misma situación de Lord Dillon, ciento cincuenta años después, se encuentra todavía desarmado ante “cierta crueldad inocente u oblicua” de los textos de una mujer a la que cree conocer sumamente bien. Al reflexionar sobre esta incongruencia, Borges sirve de documento para establecer qué poco había cambiado la consideración de la escritura de mujeres dentro de las empalizadas de la Ciudad Letrada hasta la segunda mitad del siglo XX. Así se expresaba Borges en ese texto rico e inefable por el desconcierto que revela:

Dans les récits de Silvina Ocampo il y a un trait que je ne suis pas encore parvenu à comprendre, c’est son étrange amour pour une certaine cruauté innocente ou oblique; j’attribue ce trait à l’intérêt, l’intérêt étonné, que le mal inspire à une âme noble. (En los relatos de Silvina Ocampo

1 Carta de Lord Dillon a Mary Shelley, en Gilbert y Gubar, 1984, pp. 242-243.

hay un rasgo que no he podido llegar a comprender, es su extraña predilección por cierta crueldad inocente u oblicua; atribuyo este rasgo al interés, el interés del asombro, que el mal inspira en un alma noble.)²

Borges parte de la suposición, como lo ha hecho Lord Dillan antes, de que una joven de la alta burguesía no puede expresar nada que salga de los límites de la ternura y el amor. De aquí solo hay un paso a la común determinación de los varones que tienen el poder de juzgar que ni Mary Shelley ni Silvina Ocampo habrían podido dar cauce en sus ficciones a las monstruosidades que ambas han concebido para sus respectivos territorios literarios si no hubiera en ellas algo de monstruosas, en tanto escaparon a un decoro que las mujeres nunca deberían haber infringido. Estas prescripciones genéricas revelan la incomodidad de los varones ante manifestaciones que no habrían censurado en sus pares masculinos. Pero el prefacio de Borges hace igualmente alusión a la divisoria de aguas entre sus propios relatos y los de Silvina, al acotar que los suyos se ciñen a lo esencial. Esta declaración permite leer entre líneas de qué modo también el otro aspecto incómodo de los textos que comenta Borges concierne a la presunta incapacidad de esta autora para dar expresión a las sublimes esencias del género relato, según la tradición de las plumas masculinas como las de Poe o Quiroga.³ Este aspecto, apenas soslayado por Borges, implica también una concepción de “*gender*”, en tanto deja sentado, aunque de

2 Borges, J. L., en Ocampo, 1974b, “Préface”, p. 10.

3 El párrafo más claro de Borges al respecto dice así: “Il est curieux que soit moi, dont la manière de conter cherche à ne retenir que des éléments essentiels, qui présente aux lecteurs français un ouvrage si savant, si chatoyant, si complexe et ténu à la fois que *Faits divers de la Terre et du Ciel*, et remercie les dieux de cet heureux hasard.” (Es llamativo que me toque a mí, con mi manera de contar que busca conservar nada más que los rasgos esenciales, presentar a los lectores franceses una obra tan culta, tan tornasolada, tan compleja y tenue a la vez como *Hechos diversos de la Tierra y del Cielo*, y agradezco a los dioses esta feliz casualidad.).

modo muy sutil, que Silvina Ocampo escribe como mujer al ser incapaz de ir al núcleo de las cuestiones, como lo haría un varón.

En rigor, Silvina Ocampo había buscado en los comienzos su propia voz en los modelos de escritura decorosa que tenía a su alcance. Por ello, se había dedicado primero minuciosamente a explotar los géneros de la poesía, el cuento infantil de autor, también el cuento intelectual a lo Borges y, especialmente por supuesto, los recuerdos de infancia, pero esos caminos la llevan casi naturalmente al relato de horror como se percibe en el cuento de hadas de tradición popular. En esta búsqueda, Silvina Ocampo consigue rozar peligrosamente todos los géneros pero también reconocerlos como una asechanza que podría parecernos hoy miedo a las influencias. Sus relatos simulan ver como un peligro tanto la estructura del relato perfecto que construía Bioy Casares (bajo el mandato borgeano), como la inocencia del cuaderno de infancia de la “musa nórdica” Norah Lange. En esta solapada búsqueda y en este deseo de habitar los bordes, Silvina Ocampo se topa con una singular percepción de lo monstruoso, es decir aquello que se sale de los marcos genéricos. Cose así a partir de los desechos de lo que le ha sido impuesto, su propio Frankenstein, un monstruo que se sostiene con un vestido colorido de *clown* por medio de parches circenses, con pantalones a veces demasiado amplios o mangas incongruentes. En ese deseo de ser Silvina Ocampo, la autora ensambla la honda reflexión sobre la enemistad de las cosas y el peso ominoso del pasado con la ligereza del humor de feria o con la trivialidad del recuerdo nimio. Sin embargo, absorbe, según nuestra lectura, el mayor escándalo de la sensibilidad gótica expresando una rebelión contra su propios orígenes burgueses que es, en rigor, la misma vindicación femenina que encontramos en la obra de Mary Shelley. Este reino de la imaginación perversa se halla en un extraño equilibrio entre el control falocéntrico de la medida

representada por los sostenedores del canon (es decir, los prestigiosos que la rodean en su vida de relación), y el otro polo antifalocéntrico de los todavía no canonizados, como Wilcock o Puig. Este dilema parece resolverse finalmente gracias a la convicción de haber encontrado desde dónde contar. La narradora sigue siendo inocente y se burla de esa tensión que viene sufriendo.

Me interesa centrarme a continuación, entonces, en algunos textos de Silvina Ocampo pertenecientes al primer libro de relatos de 1937 para poner en relación los diferentes modos de asumir los géneros tradicionales como formas de búsqueda temprana. En este sentido, quiero poner el acento en un cuento de horror que se arma con los retazos de saberes femeninos. Así en “El retrato mal hecho” lo ominoso del código gótico del retrato como fuente de malestar se anuda a los discursos triviales de las revistas de moda (“Traje de visita para señora joven, vestido verde mirto”) pero, en definitiva, el texto pasa a narrar un infanticidio, que aparece inusitadamente entre una selva de símbolos cotidianos y femeninos, mediante la frase de retórica gastada por el melodrama que se abre paso entre lo anodino: “La familia enmudecida de horror en el umbral de la puerta, se desgarraba con gritos intermitentes clamando por la policía”. La premonición, como en el gusto gótico, consiste aquí en que esta familia vive una impostura que se implanta “a fuerza de vivir en postura de retrato mal hecho” (1999a: 32-33): es decir el amor socialmente sacralizado por los hijos. Si el texto se encarga de hacer resaltar un hecho policial supuestamente verídico (que habría sucedido el 5 de abril de 1890), al mismo tiempo el relato deriva en una relación extraña entre la criada y la patrona, al estilo de un texto que podría pertenecer a, digamos, Jean Genet, pero, sin embargo, sostiene una fusión de personajes en que criada y patrona son aspectos de la misma personalidad mediante el final en que la señora recita a modo de rezo frente al asesinato de su hijo un texto

de la revista *La moda elegante* que en ese nuevo contexto se torna un discurso no solo femenino sino ominoso: “Niño de cuatro años vestido de raso de algodón encarnado. Esclavina cubierta de un plegado que figura como olas ribeteadas con un encaje blanco. Las venas y los tallos son de color marrón dorados, verde mirto o carmín” (1999a: 33). En la reproducción de un horror mezclado con el discurso de la moda se ha evaporado el tópico del amor materno, que la autora aparentemente debería haber trabajado, en su condición de mujer.

El cuento “Los funámbulos”, por su parte, narra el suicidio conjunto de los hermanos Cipriano y Valerio. Lo llamativo de este relato, además de su final, es la densidad de las relaciones de “*gender*”, pues a Valerio le gustaba jugar con muñecas, pero no podía dejar de disfrutar de todo más que a través de su hermano, que encarna unilateralmente las prescripciones masculinas. De ese modo Valerio aparece corporizando el costado femenino y oculto de Cipriano. Por ello, ambos como una unidad en la figura de los aprendices de trapecistas se lanzan al espacio. La extraña coda del relato consiste en que mientras ello sucede, su madre sorda, Clodomira, no deja de planchar, acostumbrada a los juegos peligrosos de sus dos hijos. En este relato lo que nos interesa poner de relieve es, justamente, la enorme densidad de sentido que parece desbordar el simple escenario circense, mediante la escueta mención de las costumbres “hogareñas” de una familia triangular, donde la madre está muy lejos de personificar el código moral de los cuentos infantiles de autor, y quizás más cerca de la madrastra de los cuentos folclóricos, donde la muerte se acepta como un don de la fabulación. A semejanza del discurso sobre la moda que atraviesa el cuento “El retrato mal hecho”, este relato de los niños trapecistas se encarga de acentuar las bondades del arte de la plancha de Clodomira, como si sus manos ejecutaran por control remoto los movimientos artísticos en que se embarcan sus hijos, donde lo que más importa es la elegancia del saludo.

En cuanto al trabajo de reelaboración de los recuerdos infantiles, Silvina Ocampo parece ir un paso más allá de las estilizaciones de lo trivial de su contemporánea Norah Lange, para esbozar en el cuento titulado “La calle Sarandí” una narración en código de pobreza. Esta artimaña que finge colocarla en la tonalidad de “recuerdos de infancia” hace sufrir igualmente una torsión genérica al texto, en el momento en que el relato se encarga de dar algunas pistas sutiles para introducir el fantasma del recuerdo de la violación de la protagonista, visto desde la memoria borrosa de un pasado lejano. Al mismo tiempo, el relato elabora una construcción en la que se acentúa la mirada ingenua sobre los hechos narrados. Esa carga de ingenuidad narrativa aparecerá como una marca peculiar de estilo frente a los relatos de los varones, aun por ejemplo cuando Julio Cortázar vuelva a trabajar algunos temas, como el caso de “Las dos casas de Olivos”, que recuerda el famoso “Lejana” escrito más de diez años después y que aparece en la colección de cuentos de *Bestiario* (1951).

Para finalizar, veamos de cerca uno de los últimos fragmentos al final del cuento de Silvina Ocampo titulado “Cielo de claraboyas”. Allí, una de las frases que se erigen como semas extraños a la mirada infantil se condensa en la idea de “se golpea a un niño”. En muchos sentidos, parecería que este texto denunciara junto con Freud el escándalo que supone la conciencia infantil (tanto en el nivel de su sexualidad –el gran debate imposible para el siglo XIX– como de sus miedos, en el trabajo titulado por el maestro del psicoanálisis “*Ein Kind wird geschlagen*” y que aparece siempre citado como una pieza clave en la elaboración de la percepción e imaginación infantiles). El fragmento al que nos referimos dice así:

Y como un trueno que rompe un vidrio, se oyó el ruido de jarra de loza que se cae al suelo, volcando todo su contenido, derramándose densamente, lentamente, en silencio, un

silencio profundo, como el que precede al llanto de un chico golpeado.

Despacito fue dibujándose en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde florecían rulos de sangre atados con moños. La mancha se agrandaba. De una rotura del vidrio empezaron a caer anchas y espesas gotas petrificadas como soldaditos de lluvia sobre las baldosas del patio. Había un silencio inmenso; parecía que la casa entera se había trasladado al campo; los sillones hacían ruedas de silencio alrededor de las visitas del día anterior.

La falda volvió a volar en torno a la cabeza muerta: “¡Celestina! ¡Celestina!”, y un fierro golpeaba con ritmo de saltar a la cuerda. (1937a: 12-13)

Lo ominoso de este relato surge de la mezcla de los niveles de enunciación: una acusación de violencia mediante la animación de los objetos; pero, si la hipálage y la prosopopeya dominan el costado retórico del discurso narrativo, es especialmente la mirada infantil la que impregna el texto con su aparente codificación-decodificación ingenua así como con su focalización de niño rico: un silencio en la casa, como cuando la familia se ha ido al campo. La sangre, venida como horror, no deja de cundir sobre la blancura de la página, mediante los procesos de avance del clima gótico: “un diablo negro con los pies embotinados de institutriz perversa”. Este sujeto que narra no deja de saber acerca de sus propias experiencias pero también con las experiencias literarias de una persona adulta que ha leído “Una vuelta de tuerca” de Henry James.

Los cuentos de Silvina Ocampo no estaban, en rigor, cabalmente diseñados para la revista de Victoria Ocampo donde, al fin y al cabo, aparecían. Si ellos compartían con la revista la batalla contra cualquier tipo de realismo sin más, no se atenían, sin embargo, a la perfección estructural que va a ser artículo de fe del creciente borgeanismo que

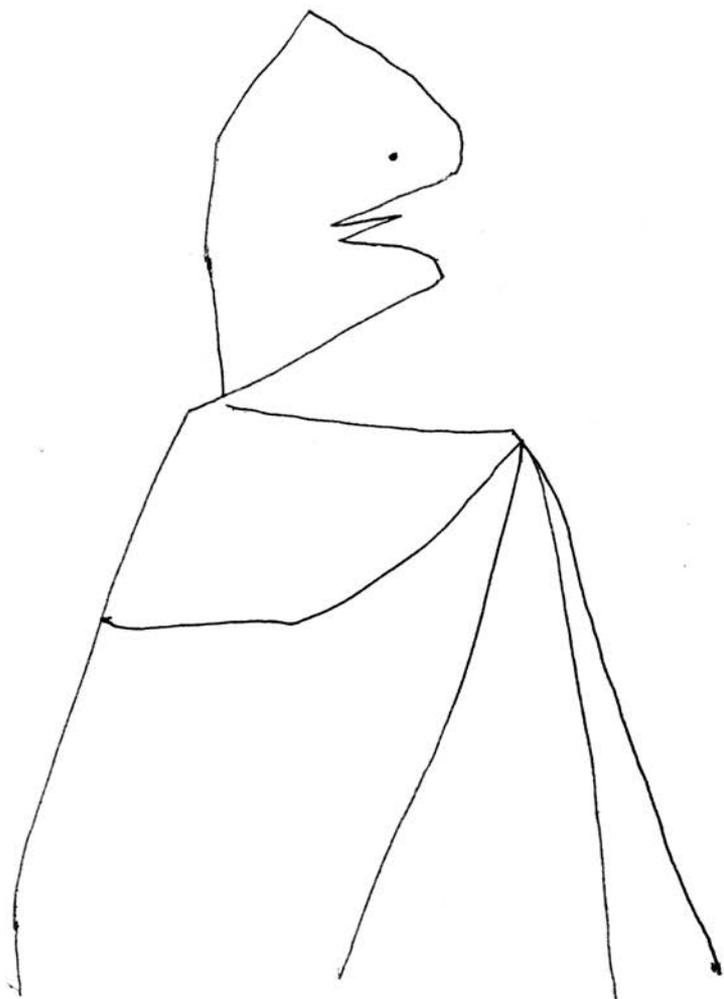
la revista enarbola. *Sur*, especialmente a partir de fines de la década del treinta con la presencia de José Bianco como secretario de redacción, se inclinaba, en efecto, cada vez más ante la inusitada calidad de los cuentos borgeanos. Los relatos de Borges van ganando terreno en la topografía de la revista hasta desplazar con sus vericuetos de la forma al misticismo del proyecto literario de Mallea, que había parecido la primera gran apuesta de su directora (Pasternac, 2002: 219-243). La labor de Borges, en definitiva, como la condensa Beatriz Sarlo, era la respuesta a la pregunta cómo escribir una literatura que pueda pensarse argentina, desde la perspectiva formal y lingüística de una reflexión sobre las operaciones del discurso (Pasternac, 2002: 208). Pero los varones como Borges, o en el caso inglés como Lord Dillan, no entendieron por qué ciertas escritoras angelicales se habían sentido cobijadas bajo la atmósfera de la tenebrosidad gótica, aunque había sido justamente el Siglo de las Luces el que había acorralado a muchas plumas femeninas hacia un lugar no hollado por las voces con poder de mando.

Por ello, si en los textos de Silvina Ocampo la enemistad de las cosas se torna la figura inquietante de la sujeción infantil y de la sujeción femenina; por otro lado, la figura del villano, las máscaras sociales y la usurpación de los derechos como herencia del gusto gótico, que había sido difundido en Inglaterra especialmente por las voces laterales al sistema (Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mary Shelley), pasa a ser en su pluma el catalizador de una mezcla particular de géneros. En su inquietante mixtura se entroniza en ellos la liberación con respecto a los detentadores del poder literario dentro de un campo esencialmente minado contra las infractoras a las reglas de clase.

Bibliografía

Gilbert, S. y Gubar, S. 1984, *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century*. Yale University. New Haven.

Pasternac, N. 2002, *Sur, una revista en la tormenta. Los años de formación 1931-1944*. Paradiso. Buenos Aires.



La escritura transgenérica

Annick Mangin

A la mémoire de Claudine

En este ensayo me propongo abordar el *género* en tanto forma literaria y construcción sociocultural de la diferencia sexual en la literatura y en la trayectoria de Silvina Ocampo.

La propia autogénesis de esta escritora se hizo mediante un diálogo permanente con la doble cara de esta problemática. Primero, en el campo literario, sufrió el impacto que las relaciones de género tuvieron en los procesos de evaluación (y marginación) de ciertas obras literarias y artísticas, en particular con respecto a la recepción y difusión de las escritas por mujeres. En segundo lugar, en el plano de la producción de sus textos, Ocampo optó por una textualidad fundada en una travesía atrevida de los géneros, productora de efectos de sentido transgresores e innovadores.

Para pensar el género en tanto forma, me interesa la definición de Jean-Marie Schaeffer para quien el *género* no es una categoría clasificadora, ni una norma exterior al texto, sino un “juego de repeticiones, imitaciones, empréstitos, etc. de un texto con relación a otro o a otros (textos)” (Schaeffer, 1986: 186). Estos, que funcionan como hipotextos,¹ suelen ser textos canónicos cuyo género ha sido identificado por

1 “...hipertextualidad: llamo así cualquier relación —que no sea la del comentario— que une un texto B (que llamo *hipotexto*) a un texto anterior A (que llamo *hipotexto*).” (Genette, 1992: 13)

el aparato crítico y por una amplia recepción. En tanto se consideran componentes internos del texto, las relaciones genéricas producen textualidad. A este proceso dinámico, Jean-Marie Schaeffer lo llama *genericidad*. En el caso de Silvina Ocampo, para tener en cuenta la travesía de los géneros, me parece más adecuado hablar de *transgenericidad*.

De acuerdo con este enfoque, el género plantea básicamente el tema de la relación con el Otro, con variantes diversas: el Otro como hipotexto, como idioma, como la relación planteada entre escritores/escriptoras contemporáneos/as o pasados/as, como receptor, como contexto sociohistórico, el otro del Yo que escribe, etc. La cuestión del Otro pone en relación las dos caras de la problemática genérica: la de las formas y la de las construcciones de identidades genéricas. En este sentido, el adjetivo *genérico* no remitiría solo a un constructo sociocultural basado en la diferencia sexual, de lo masculino y lo femenino, sino a una acepción más amplia, en tanto que idea general de un grupo de seres o de objetos que presentan rasgos comunes.

La trayectoria de Silvina Ocampo me parece ejemplar para este propósito, pues esta escritora ha sido durante mucho tiempo identificada en el campo literario por su relación con el Otro, sea este familiar o social. Por ejemplo, se la consideraba en segundo plano en relación con su hermana Victoria Ocampo o como esposa del escritor Adolfo Bioy Casares, y amiga de Jorge Luis Borges, escritor convertido en referente universal. Silvina formaba parte, con Bioy y Borges, de un trío de escritores en el que ella era la única mujer.

Entonces, ¿cómo escribir siendo mujer en este contexto?, ¿cómo compartir el espacio simbólico con dos escritores varones célebres?, ¿cómo hacer oír su voz propia? Y, ante todo, ¿cómo deslindarla y reconocerla ella misma? Tal vez a modo de respuesta podría afirmarse que permaneció retirada del mundo de los medios, de las reuniones públicas, o sea del Otro social para dedicarse enteramente a su obra. Es en ese

retiro donde Silvina Ocampo va a encontrar al Otro con quien dialogar para ir engendrándose en tanto que sujeto de escritura y alcanzar la plenitud de la voz propia.

Lo Otro se presenta desde el inicio porque la primera forma de expresión de Silvina no fue la escritura, sino el dibujo y la pintura, a los que acabó renunciando con dolor al enterarse precisamente de la mala recepción que sus producciones tenían entre sus familiares y amigos.²

La dedicación de Silvina Ocampo a la escritura se basa, pues, en la convicción de que una forma artística no puede constituirse fuera de una circulación de sentido que se establece entre el *proceso de producción* y el *proceso de recepción*. Es decir, solo si la obra entra en una dinámica de comunicación con el Otro, el receptor, a quien Milagros Ezquerro llama *observador*, subrayando así su rol de co-creador de la obra.³

Silvina Ocampo dice en una entrevista:

Escribí durante mucho tiempo sin que se enteraran de que yo escribía, algo totalmente informal, libre, ni verso, ni prosa, me parecía que no era apto para ser leído o mostrado, hasta que un día empecé a leérselo a alguien. Cuando

2 En "La lección de dibujo", un personaje femenino ya mayor, que es dibujante, expresa la indiferencia de sus amigos ante los retratos que de ellos hacía y que les regalaba: "Mis retratos no tuvieron suerte: uno que regalé a una persona de mi familia, una cabeza que era idéntica a la de Nefertiti, durante años quedó arrumbado detrás de un armario. Otro, de un amigo muy querido, desapareció en el momento en que se lo entregué. Otro se llenó de hongos debido a la humedad que había en el sitio donde lo escondieron." (1987: 67)

3 "El texto funciona con dos sujetos: se los llama tradicionalmente autor y lector, emisor y receptor o, más genéricamente, productor y receptor. Y es que el texto se constituye mediante un doble proceso de producción y observación." (Ezquerro, 2002: 36) "El sujeto observador tiene una función complementaria de la del sujeto productor: debe realizar las virtualidades del texto engendrado por el proceso de producción. Se suele enfocar la lectura como un acto pasivo, de recepción pura, sin embargo se trata en verdad de una actividad altamente creativa cuya importancia en la constitución del texto total debe ser subrayada." (Ezquerro, 2002: 46)

me di cuenta de que conmovía, me lancé a una especie de dedicación, en lugar de ponerme a dibujar me ponía a escribir, pero no había un lenguaje para eso.

Así se inicia para ella la búsqueda de ese lenguaje, caracterizado desde el principio por la mezcla de los géneros en un mismo texto y por la inquietud de que tal texto pudiera ser mostrado o leído, es decir, comunicable.

A este reto permanente se enfrentó durante toda su vida, la que puede verse como un proceso incesante de cuestionamiento y aprendizaje a partir de su primer libro, *Viaje olvidado*, de 1937. En él se perciben ya una libertad sorprendente de invención y una mirada original de dibujante o pintora.

Creo que la trayectoria se fue haciendo posteriormente según cuatro grandes etapas en las que es posible establecer algunos rasgos de la producción de Silvina. Primero, la periodicidad curiosamente regular y larga (once años) entre la publicación de cada uno de los primeros libros de cuentos: *Viaje olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia y otros cuentos* (1959a). La década de los sesenta es más fecunda. Silvina publica *Las invitadas* (1961) y *Los días de la noche* (1970). Luego, en los setenta, hace una nueva experiencia genérica, la de los cuentos para niños. En los ochenta publica *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988a), donde parece alcanzar la plenitud de su voz. Esta periodicidad señala que se trata cada vez del coronamiento de un trabajo *sobre* y *a través de* la escritura, si se tienen en cuenta las críticas que le son dirigidas por los lectores más próximos, en particular por Victoria Ocampo, y luego por Bioy Casares.

El segundo rasgo visible es la alternancia de lo narrativo y de lo poético, siendo la escritura poética cronológicamente segunda respecto de los libros de cuentos. En *Encuentros con Silvina Ocampo* (Ulla, 1982), dice que, para ella, la prosa es difícil porque no hay marco, ni ley, lo que exige de parte del que escribe mucho rigor, mientras que la poesía es

más fácil porque se basa en la métrica. A la prosa pertenece el género *cuento* que ella practica, *el más difícil de los géneros*, dice, porque el principio y el final están muy cerca el uno del otro (Ulla, 1982: 142). También señala en una entrevista que “Existe como Adán y Eva, como un algo que inicia todo. Es genético, diríamos”. “Lo primero fue el cuento”.⁴ O sea que cuando elige la prosa Silvina utiliza la forma genérica más ardua, que es también la de las lecturas de su infancia, la que tiene más tradición en la Argentina y la que, por remontarse a los orígenes de la literatura, es más afín al propio proceso de autogénesis de la escritora.

La escritura poética, posterior a la prosa, aparece como el espacio del reposo y de la intimidad: “La poesía es mucho más íntima que algo escrito en prosa (...) no importa tanto la parte explicativa en la poesía” (Ulla, 1982: 70). Para Silvina Ocampo, la temática orienta la elección genérica y a la inversa: la prosa y la poesía no tratan las mismas ideas porque, como ella dice, son dos lenguajes distintos. Y, sin embargo, ella se complace en transgredir la frontera entre prosa y poesía. Escribe ciertos textos en prosa y luego en verso como fue el caso de *Autobiografía de Irene* en el libro homónimo de 1948. ¿Cómo resuelve Silvina Ocampo esta aparente contradicción? Precisamente no la resuelve –y en esto consiste su fuerza y su originalidad– ni pretende explicar el enigma de su creación. Ella se sintió empujada por una fuerza superior y penetró en ese túnel del que habla a menudo para evocar la *intimidad prenatal* con el texto en gestación (Ulla, 1982: 89).⁵

Un personaje de “La continuación” (*La furia y otros cuentos*) que se plantea *problemas literarios* porque quiere escribir un

4 *Puro cuento*, Buenos Aires, n° 8, 1988, pp. 1-6.

5 Esta intimidad prenatal que invierte los términos de la relación entre el creador (o la creadora) y su creación, está tematizada en “La continuación”, segundo cuento del libro *La furia y otros cuentos*, de 1959: “Yo vivía dentro de mi personaje como un niño dentro de su madre: me alimentaba de él” (Ocampo, 1982: 32).

relato, dice: “Admiraba a los personajes más dispares, más antagónicos. Nada me parecía bastante elaborado, bastante fluido, bastante mágico; nada bastante ingenioso ni bastante espontáneo; nada bastante riguroso, ni bastante libre.” (1959a: 30). Declaración programática de la propia escritura de Silvina Ocampo que procura asociar las cualidades estilísticas y las formas genéricas más dispares. Para cumplir con este programa, Silvina sintió la necesidad de hacer ejercicios y tomar modelos.

En primer lugar, tomó el modelo de Jorge Luis Borges. Aprendió a resumir, suprimir, corregir de modo que, en el segundo libro, *Autobiografía de Irene* (1948), dio prueba de su capacidad para elaborar construcciones laberínticas y especulares y figuras muy habilidosas vinculadas con la reversibilidad del tiempo, que estaban a la altura del maestro.⁶ Luego, mediante la escritura en colaboración, fue explorando otros géneros. Primero la antología: dos antologías con Borges y Bioy. En 1940, la *Antología de la literatura fantástica* y en 1941, la *Antología de la poesía argentina*. En ambos casos, el papel de Silvina permaneció en la sombra aunque, como lo advierte Annick Louis, la definición de lo fantástico que resulta de la elección de los textos es más afín a la escritura de Silvina Ocampo que a la de Borges y aún más que a la de Bioy Casares. La imagen de lo fantástico que propone es la de una “yuxtaposición de textos muchas veces identificados con otras tradiciones” (Louis, 1997: 266), es decir una concepción transgenérica de lo fantástico. Luego, en 1946, escribió una novela policial en colaboración con Adolfo Bioy Casares, *Los que aman odian*, y en 1956 una pieza de teatro con Juan R. Wilcock, *Los traidores*. En ambos casos la impronta de Silvina está muy marcada.

6 Pero hace falta notar que entre *Viaje olvidado* y *Autobiografía de Irene*, Silvina Ocampo le dice a Noemí Ulla que escribió textos más libres, pero que no los publicó y que hoy, según parece, están lamentablemente perdidos para siempre... a no ser que vuelvan a aparecer...

Acabada esta etapa, no volvió más a la escritura en colaboración, mientras que Borges y Bioy nunca dejaron de escribir juntos, tal vez porque esa actividad tenía una función lúdica más que de aprendizaje o de exploración de las capacidades propias. Por fin, Silvina a todo lo largo de su vida practicó la traducción de textos (en particular los poemas de Emily Dickinson). Una vez más, la traducción es un modo de experimentar la escritura del Otro. Todas estas experiencias revelan un autocuestionamiento de sus prácticas de escritura que le permite explorar y afianzar sus posibilidades creativas e identificar su propio sistema referencial en el nivel temático y formal.

Por eso, no parece sorprendente que la etapa siguiente, la de los años sesenta, sea para ella de ruptura y fecundidad, favorecida, es cierto, por la apertura sociohistórica y el dinamismo de la producción literaria de aquel entonces (1959a, 1961, 1970). En el plano de la escritura, la ruptura se manifiesta en el abandono del virtuosismo de las construcciones narrativas, en la integración de categorías de personajes genéricamente marcadas por lo *insignificante* o *subalterno*, mujeres, niños, viejos y viejas, animales, seres anómalos (jorobados, deformes, retrasados mentales, etc.) y en la introducción, en los diálogos, de las formas sintácticas y léxicas del habla *rioplatense*, de la oralidad propia de las clases medias o populares, como lo señala Noemí Ulla en *La insurrección literaria* (Ulla, 1996: 39-49). Adolfo Bioy Casares no introdujo el voseo hasta los ochenta y Borges no retomó la entonación oral después de “Hombre de la esquina rosada” (1935). Julio Cortázar en *Final de juego*, poco tiempo después de Silvina Ocampo, seguirá el camino trazado por ella. Sin embargo, las historias de la literatura le atribuyen a él el rol de pionero que abrió vías innovadoras que fueron luego adoptadas por los escritores argentinos posteriores.

En cuanto a la temática, Ocampo también rompe con las convenciones y la *doxa*. Los cuentos narran historias crueles

y transgresoras, que tienen lugar en espacios triviales, en general en el recinto cerrado de la casa y de la familia. La problemática de las identidades genéricas es la variante más recurrente de la relación de dominador/dominado que se da en casi todos los cuentos de los años sesenta, y eso mediante la prepotencia del significante respecto al significado. Por ejemplo, en el cuento “La continuación” (*La furia y otros cuentos*), que se presenta bajo la forma de una carta de un Yo a un Vos, la ocultación de las marcas gramaticales del género, (pronombres, adjetivos) no permite al lector identificar el sexo del Yo narrador excepto refiriéndose a las imágenes genéricas convencionales como bien lo muestra Andrea Ostrov en un espléndido análisis de este cuento (Ostrov, 1997: 301-308). Cabe observar que, en este cuento, aparecen dos adjetivos, pero son genéricamente invariables: “sensible” y “superior”. Este aparece en la frase: “que yo te considerara superior a esa gente tampoco debía halagarte” (1959a: 30). El hecho de que el Yo reconozca la superioridad del Vos viene a corroborar su caracterización en tanto imagen convencionalmente femenina.

Así, el cuestionamiento del convencionalismo de las imágenes genéricas tradicionales parece proceder más del funcionamiento del mismo lenguaje que de cualquier postura axiológica y normativa por parte de la fuente de enunciación. La crueldad de los cuentos de los años sesenta, que tantas veces le ha sido reprochada a la escritora, es parte de esta estrategia de deconstrucción de las jerarquías establecidas que rigen las relaciones genéricas entre hombres y mujeres, y también entre adultos y niños, entre el género humano y el animal o vegetal, entre razas, países, etc. Si es verdad que el efecto fantástico producido por esos juegos verbales revela los trasfondos inquietantes y siniestros del alma humana, también asume una función crítica, al desvelar las apuestas socioculturales en las que el destino de los personajes se inserta.

Pero esta función crítica se da en textos que constituyen una literatura absolutamente no convencional, porque el

cuestionamiento que plantean no se resuelve nunca sino que permanece en la tensión entre los dos polos referenciales, el de la *doxa* y el de quien la cuestiona.

Los recursos de la transgenericidad están al servicio de esta estética del *conflicto*. Para mantenerse en lo inestable y en la tensión de lo abierto, los cuentos mezclan los registros de lengua, usan y superponen la parodia, lo humorístico, lo trágico, lo poético, lo trivial, lo carnavalesco, lo maravilloso, lo fantástico, en textos que parecen familiares y de acceso fácil. Y si estos textos funcionan es porque basan su coherencia en el armazón transgenérico subterráneo que los vincula a los textos canónicos del patrimonio cultural universal, como por ejemplo los *Evangelios* o los textos de la mitología, la *Odisea*, las *Metamorfosis* de Ovidio, los cuentos tradicionales, los cuentos maravillosos, la literatura infantil, la de viajes, de aventuras marítimas, la popular, los grandes textos de la literatura argentina y europea del siglo XIX y XX, etc. Los hipotextos más dispares se entrelazan y generan tan sutilmente la textualidad de los cuentos que pueden pasar inadvertidos. Se señalan en la superficie del texto mediante frases, expresiones o a veces una sola palabra disonante o exagerada o desplazada en el contexto y que incluso puede haber pasado a formar parte de la lengua cotidiana. Por ejemplo, en “El moro” (1961), en la expresión “yo me lavo las manos” dicha abruptamente por un personaje que no suele usar este tipo de léxico (un gaucho) y en un contexto en que el personaje está desplazado (está en un barco que lleva una tropa de caballos de Bahía Blanca a Francia), el referente crístico de la expresión se ve reactivado por esta serie de desplazamientos, lo cual da al episodio un enfoque evangélico que cuestiona inesperadamente la realidad trivial en la que se inserta. Esos indicios, aunque puedan pasar inadvertidos, tienen una gran eficacia pragmática y tal vez creen esa impresión desestabilizadora suscitada por la lectura de los textos ocampianos a pesar de su aparente familiaridad.

Esos lazos transgénéricos ponen en copresencia unos universos referenciales variados, a menudo contradictorios, que se cuestionan mutuamente por mera contigüidad y que dan lugar a múltiples redes de sentido. Dicha estrategia refleja la integración y la apropiación de lo Otro múltiple en la escritura del sujeto y provoca un doble efecto paradójico: el texto de Silvina Ocampo es a la vez amenazado y afianzado por la confrontación transgénérica con el Otro.

Ello puede provocar la perplejidad e incluso la angustia de lectores acostumbrados a un horizonte de espera más estable y definido por un marco referencial más monológico. La ausencia de una postura ligada al poder de la fuente de enunciación deja al receptor-lector la libertad y la responsabilidad de su lectura en función de sus propias coordenadas. Eso quiere decir que el texto ocampiano da lugar a muchas lecturas posibles, que puede ser leído por muchas categorías de lectores y también que, en un mismo lector, según la evolución de este y de las pautas de lectura, puede suscitar múltiples relecturas con descubrimiento de sentidos nuevos.

Las dos últimas etapas de la trayectoria de la escritora confirman esa estética del cuestionamiento, aunque abandona la temática de la crueldad. En los setenta, cuando ya tiene más de setenta años, Silvina Ocampo explora el subgénero *cuento para niños*. Por cierto, no es una escritura primigenia sino una vuelta a las fuentes de la espontaneidad del principio, a las lecturas y a los idiomas de la infancia. En esta fase, ocurre algo muy interesante: seis de los cuentos del libro *La naranja maravillosa*, publicado en 1977, están sacados de los tres libros de cuentos para adultos de los años sesenta,⁷ entre los cuales dos

7 "La liebre dorada" (1959), "El Moro" (1961), "Fuera de las jaulas" (1961), "Icera" (1961), "Ulises" (1970), "La sogá" (1970).

fueron transferidos sin cambiar una letra.⁸ Ello implica tres fenómenos: primero, para la escritora una *relectura* de sus propios textos, un redescubrimiento y un autorreconocimiento de su valor literario como si hubieran sido escritos por alguien más. El Yo ha accedido al estatuto del Otro por fin reconocido, Yo es el otro del diálogo creador que le permite rescatar ciertos rasgos considerados como torpezas al principio y reasumidos, al final, como elementos llenos de gracia y expresividad poética. En segundo lugar, al transferir ciertos textos del subgénero *cuentos para adultos* hacia el subgénero *cuentos para niños* en su literalidad, por el simple cambio de destinatario en el paratexto (*Cuentos para chicos grandes y grandes chicos*), Silvina Ocampo confiere a un lector-niño el poder de interpretar, es decir de *reescribir* un cuento destinado, en su origen, a los adultos, variante muy ocampiana de la temática de “Pierre Menard, autor del Quijote” de Jorge Luis Borges. Por fin, esta empresa transgénica se basa en la concepción paradójica que Silvina Ocampo tiene de las relaciones entre niños y adultos.

Para ella, es el niño el que sabe y enseña al adulto, quien no hace más que desaprender lo que el niño ya sabía. Inversión productora de múltiples sentidos y que viene espléndidamente tematizada en el cuento “La lección de dibujo”, incluido en *Y así sucesivamente* (1987). El argumento del cuento se basa en el encuentro, en plena noche y en medio de la casa desierta, del personaje femenino ya mayor y de una niña que resulta ser su doble de la infancia; la inversión se da en los roles de los personajes y en los términos del cliché ser humano/fantasma. La niña le dice a la anciana:

8 “El moro”, “Ulises”.

-Todo lo que aprendiste te lo enseñé.
-No sos modesta, lo confieso. ¡Pero tenés razón! Te puedo amar. No me puedo amar.
-Yo nunca pude amarte. No sabía cómo eras.
Se alejó como se aleja un ser humano de un fantasma, tratando de no ser vista. (1987: 70)⁹

Como faltan los *verba dicendi*, el lector se ve obligado a re-leer varias veces el diálogo para identificar a los personajes. Al hacer esto, experimenta en carne propia la desestabilización de sus propias imágenes genéricas.

El recorrido por la publicación de cuentos para niños desemboca en la etapa final de la trayectoria de Silvina Ocampo que se concreta unos diez años más tarde con la aparición de los dos últimos libros: *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988). A los ochenta y cuatro y ochenta y cinco años, rescata plenamente el mundo mágico de su doble de la infancia.¹⁰ La transgenericidad que se funda en la reescritura del hipotexto de los cuentos de hadas, convierte la deconstrucción de los paradigmas del orden establecido en una fiesta jubilosa de los sentidos y de la mente. Por ejemplo, en “Jardín de infierno” (1988a), la autora reescribe con humor la historia de *La barba azul* invirtiendo la categorización de los personajes. Quien va a trabajar fuera del castillo es la mujer, que se llama Bárbara, su marido se queda en casa, abre la famosa puerta vedada y cuando su mujer vuelve y abre la puerta del cuarto, lee en un papelito pegado a la pared: “Aquí estoy. Colgado entre otros jóvenes. Prefiero esta compañía. Tu último marido”. (1988a: 87). En el cuento de Perrault, la mujer es la que se queda en casa y espera angustiadísima la llegada de sus hermanos para salvarla de

9 Este diálogo remite al hipotexto “El otro” de Jorge Luis Borges en *El libro de arena* (1975).

10 “Sólo la mirada de un niño, plenamente afianzada en el presente, es capaz de revelar la calidad poética del mundo pero también su funcionamiento perverso.”

la muerte mientras que en “Jardín de infierno” el marido se suicida porque no reconoce ni acepta el poder de su mujer.

En esta fase, la escritora ha alcanzado la plenitud de la voz propia y la maestría de una escritura sinfónica, que rescata con suma libertad todas las potencialidades poéticas de la musicalidad y de la iconicidad en la escritura e incluso se da el lujo de integrar algunas palabras de los otros dos idiomas de su infancia, el inglés y el francés, que al principio de su trayectoria competían con el español y entre los que se sentía *despedazada*.

En conclusión, Silvina Ocampo, mediante el diálogo incesante con el Otro, ha deslindado un territorio propio muy original, muy moderno, territorio de la rapidez y del movimiento, del traspaso de fronteras, del cuestionamiento del orden establecido y en particular de las convenciones genéricas, del rechazo de la postura de poder y de autoridad. El espejo en *Cornelia frente al espejo* no le sirve a la escritora para contemplar narcisistamente su propia imagen por fin realizada, sino para deconstruir, por medio de los recursos poéticos del significante y de la transgenericidad, las identidades que la sociedad quiere imponer a los que están del lado de *lo insignificante* y *lo subalterno* y, de esta manera, hacerse aceptar y renocer.

Bibliografía

- Borges, J. L. 1999 (1941). *Ficciones*. Alianza Editorial. Madrid.
- . 1975. *El libro de arena*. Emecé. Buenos Aires.
- Corral, R. 1997. “Las formas de la violencia en dos cuentos de *La furia*, ‘Las fotografías’ y ‘La casa de los relojes’”, en *América*, n° 17. Presses de la Sorbonne Nouvelle. París.
- Ezquerro, M. 2002. *Fragments sur le texte*. L’Harmattan. París.
- Genette, G. 1979. *Introduction à l’architexte*. Seuil (Poétique). París.
- . 1992. *Palimpsestes*. Seuil (Points Essais). París.
- Louis, A. 1997. “Silvina Ocampo & la Antología de la literatura fantástica”, en *América*, n° 17. Presses de la Sorbonne Nouvelle. París.
- Ostrov, A. 1997. “Género, tela y texto en la escritura de Silvina Ocampo”, en *América*, n° 17. Presses de la Sorbonne Nouvelle. París.
- Schaeffer, J. 1986. “Du texte au genre”, en *Théorie des genres*. Seuil (Points Essais). París.
- Ulla, N. 1982. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Editorial de Belgrano. Buenos Aires.
- . 1996. *La insurrección literaria*. Torres Agüero Editor. Buenos Aires.
- . 1997. “Relaciones asociativas en *Cornelia frente al espejo*”, en *América*, n° 17. Presses de la Sorbonne Nouvelle. París.
- . 2000. *Invencciones a dos voces*. Ediciones del Valle. Buenos Aires. [Torres Agüero, 1992].



El funcionamiento de la estereotipia en la estética del horror ocampiano

Mónica Zapata

Por paradójico que pueda parecer, no podemos referirnos al horror de los cuentos de Silvina Ocampo sin aludir, aun de manera tangencial, a los múltiples rasgos de humor que en ellos se ponen de manifiesto. Es que el humor ocampiano desvía y atrae hacia sí mismo la fuente de placer que encontramos en el texto, evitándonos así el reconocimiento conciente de que nuestro goce pueda provenir del horror mismo. Por cierto, el funcionamiento del humor como agente que “conjura” la sensación de horror no es privativa de estos cuentos. Lo es, en cambio, la configuración peculiar que el humor ocampiano propone –chiste, parodia y sátira combinados en sólido engranaje– y que quizás lo hace único en el ámbito de la literatura rioplatense. Al punto que para el analista resulta a menudo arduo deslindar los efectos de uno u otro de sus componentes. De manera general, sin embargo, parece evidente que, con sus diferentes versiones y gracias a su entrecruzamiento, el rasgo de humor actúa como un antídoto contra la crispación y la sorpresa que produce la aparición del motivo de horror.

El chiste, en el sentido freudiano del término, levanta la barrera de lo prohibido proponiéndonos un objeto

de sustitución: en vez de reírnos del horror (aunque inconcientemente quizás sí lo hagamos) tenemos la sensación placentera de reírnos de otra cosa. Pongamos tan solo como ejemplo el cuento “El vestido de terciopelo” (*La furia y otros cuentos*), donde las ocho secuencias que desembocan en la muerte de la señora Cornelia Catalpina, asfixiada por el vestido de terciopelo que se está probando con vistas a su viaje a Europa, van puntuadas por ocho “¡Qué risa!”, proferidos por la voz narradora. Esta se asimila, en principio, al personaje femenino infantil que asiste a la costurera. Desde nuestro punto de vista, el funcionamiento del sintagma “¡Qué risa!” puede ser asimilado al del chiste. En efecto, al cabo de las ocho secuencias donde la tensión va *in crescendo*, al lector le queda la posibilidad de interpretar que el personaje de la niña que asume la narración, dada su corta edad, no ha entendido nada de la escena y se ríe sin tener conciencia de la tragedia. O bien podrá pensar que el personaje infantil es perverso y sabe perfectamente que, en una sociedad marcada por la estereotipia y las normas del género, su destino podría ser el mismo que el de la señora, de no mediar, claro está, las diferencias de clase social. Con su risa liberadora, la niña firma la venganza de todas las de su género y de su clase. Lo cierto es que, en cualquiera de los dos casos, el lector sale indemne del trance: puede reírse a su vez por la reiteración de los “¡Qué risa!” sin “darse cuenta” de que aquello de lo que se trata es nada menos que de la representación de la muerte de una mujer. Antes de desplomarse, Cornelia Catalpina dice: “Es maravilloso el terciopelo, pero pesa (...). Es una cárcel”. Muere entonces, sofocada, literalmente, por el género.

Otro camino que adopta el humor ocampiano es el de la parodia, de la que los cuentos “Jardín de infierno” y “Miren cómo se aman” (*Cornelia frente al espejo*) son buenos ejemplos. Reescrituras transparentes de *Barba azul* y de *La bella y la*

bestia respectivamente, ambos relatos movilizan las propiedades benéficas del doble. Sin entrar en detalles, digamos aquí solamente que la superposición de texto parodiado y texto parodiante acarrea cierto vértigo en el lector, que se ve implicado en un juego de conocimiento-reconocimiento. Como todo lo que fluctúa entre dos aguas, la situación puede resultar incómoda, tanto más cuanto que los contenidos de los relatos vuelven borrosas las barreras entre los géneros (en “Jardín de infierno” la que lleva la barba azul es la mujer), y entre lo humano y lo animal (el esposo humano resulta más bestial que la bestia mono, en “Miren cómo se aman”). Pero, finalmente el doble intertextual mantiene un distanciamiento –intelectual– con respecto al horror y garantiza una lectura placentera.

La sátira, por fin, utiliza como medios predilectos en los textos ocampanos la evocación de la banalidad cotidiana, la descripción minuciosa del detalle *kitsch* y el cliché, en el lenguaje de los personajes clave. De manera general, digamos que lo que se produce aquí es un retorno a lo archiconocido, lo remanido, lo visto y oído mil veces. Los bastiones del mal gusto y lo gastado, fuentes potenciales de horror en sí mismos, se vuelven al contrario murallas que protegen contra lo que no deseamos reconocer: el cuerpo abyecto, el crimen, la muerte.

Dentro de los componentes de la sátira, me detendré aquí especialmente en el funcionamiento del estereotipo, considerándolo, para usar la expresión de Ruth Amossy, como el *prêt-à-porter* del intelecto (Amossy, 1991: 9): aquello que, porque no cuesta mucho y porque es cómodo, todos podemos, en cualquier momento, endosar. Conviene, sin embargo, hacer algunas aclaraciones previas. Para los fines del análisis es necesario distinguir lo que procede del lenguaje –el sintagma fijo, expresión remanida, metáfora gastada, dicho popular– de lo que se mantiene latente, en el plano de la ideología o en la reserva de las ideas preconcebidas, considerando al primero como cliché y al segundo como

estereotipo. Pero en el sistema de referencias extratextuales que configuran la sátira ocampiana clisé y estereotipo surgen aparejados y, si bien es cierto que no siempre el estereotipo plasma en cliché verbal, este no es sino el producto de una ideología internalizada que se manifiesta en la cadena del significante. La distinción, de hecho, ha resultado a menudo azarosa para ciertos críticos, que se refieren ya al “lugar común”, ya al “estereotipo”, al “clisé verbal” o a la “cursilería”, sin discriminación (Pezzoni, 1982).

Ahora bien, como los otros componentes de la sátira de Silvina Ocampo, el estereotipo posee una doble valoración: peligroso y despreciable por un lado, es por el otro benéfico para el individuo y la comunidad. Su papel se asemeja al que desempeña el signo en el proceso de formación del sujeto, y al de lo sagrado y las elaboraciones míticas en el plano colectivo. Cuando, privados de conocimientos empíricos, nos remitimos a fuentes de segunda mano y asimilamos imágenes de manera indiscriminada porque así lo “quiere la tradición”, apelamos al estereotipo, cuya mediación es tanto más peligrosa cuanto que alimenta el racismo, la discriminación y los conflictos entre comunidades. Desde este punto de vista, los estereotipos son fuente de abyección: los que atañen a los judíos y su correlato –el crimen nazi– son sin duda ejemplos extremos. Pero hay también estereotipos de “lo femenino” –muy presentes en los relatos ocampianos– que mantienen a los individuos, hombres y mujeres, en posiciones fijas, papeles impuestos, llegando a precipitarlos hacia conductas masoquistas, trastornos psicóticos, e incluso al crimen, la violación, el suicidio.

Sin embargo, en el plano de las relaciones sociales el estereotipo resulta indispensable para la vida comunitaria. Las imágenes colectivas, en efecto, manifiestan la solidaridad del grupo y aseguran su cohesión. Traducen la participación en una visión del mundo común que da a un conjunto de individuos aislados la sensación de formar un cuerpo social

homogéneo (Amossy, 1991: 36). Tanto como el mito, el estereotipo transforma los accidentes en esencias que van a fundamentar la existencia del grupo y a establecer barreras de protección contra la disgregación y la pérdida de identidad. Se vuelve entonces eminentemente conservador, preservándonos de toda amenaza de cambio. Lo cual quiere decir que el estereotipo está del otro lado de lo extraño y lo inquietante, pertenece al sistema de lo simbólico que rige nuestras relaciones con los otros y nos aleja del narcisismo, del retorno a la madre, al objeto, y de la amenaza de irrupción de lo abyecto y de la muerte.

Veamos entonces, a través de unos pocos ejemplos, el papel ambiguo que juega el estereotipo en los textos de Silvina Ocampo. Y podríamos, para comenzar, mencionar de nuevo el cuento “El vestido de terciopelo”, donde a la par del género aparece la imagen estereotipada de Europa. “Pensar que allí hay nieve. Todo es blanco, limpio, brillante”, dice la señora, tras haberse quejado del hollín de Buenos Aires que ensucia el “campo de nieve” que debería ser la colcha de su cama. Otra imagen preconcebida del Otro, esta vez del chino, aparece en “Mimoso” (*La furia y otros cuentos*): “En China –dijo Mercedes–, me han dicho que la gente come perros, ¿será cierto o será un cuento chino?”. Aquí también la mujer es víctima de las leyes del género, que se traducen en la mirada concupiscente y las bromas del embalsamador (“No está tan gordito como su dueña (...). La miró de arriba abajo y ella bajó los ojos”), y en la maledicencia masculina (“Un dibujo obscuro ilustraba las palabras”, “Sé quién es el hombre perverso que hace anónimos”). Aquí también, el objeto *kitsch* en que se ha transformado el perro embalsamado, “con los ojos de vidrio y el hocico barnizado”, apostado en “el vestíbulo de la casa”, “junto a la mesita del teléfono”, logrando incluso que Mercedes sea más feliz con él que con el original vivo, va a actuar conjuntamente con el cliché verbal, para literalizar la venganza de la mujer: “No hay que decir ‘de este perro no

comeré' –respondió Mercedes, con una sonrisa encantadora". Tras lo cual, el invitado maldiciente morirá fulminado por el veneno que contiene el cuerpo del perro asado.

Con respecto al género, cabría dar innumerables ejemplos de imágenes estereotipadas de la mujer, su aspecto físico, sus obsesiones y su destino. En efecto, en los cuentos de Silvina Ocampo, por todas partes se tejen historias de sacrificios, celos y venganzas, hasta llegar al colmo de la autoeliminación. Así la señora dueña de la propiedad, en el relato homónimo (*La furia y otros cuentos*), obsesionada por su físico, no cesa de someterse a regímenes alimenticios y tratamientos hormonales que le hacen aumentar cuarenta kilos o perderlos comiendo "como un tiburón o como un pajarito". La cocinera, por su lado, aprovecha las vacaciones para someterse a diversas operaciones de cirugía estética que la dejarán "bonita como nadie". Pero de nada sirven los sacrificios de la señora. Ella morirá, no sin dejar una buena herencia al seductor inescrupuloso y a la empleada, después de que el hombre irrumpa en su vida y, tal como corresponde al género, tome las riendas de la casa y la obligue a comer lo que él considera adecuado que, casualmente, serán pasteles con decorados *kitsch* que reproducen figuras macabras. El cuento, donde el de la señora es un personaje carente de discurso y todo lo sabemos por la narración del personaje de la cocinera, podría leerse al fin de cuentas como la parábola paródica del cliché que versa que "por la boca muere el pez". Lo cierto es que el pez es aquí de nuevo de género femenino.

Víctimas del género son, por supuesto, los tres personajes femeninos de "La boda" (*La furia y otros cuentos*): Roberta, porque está convencida de que "a los veinte años las mujeres [tienen] que enamorarse o tirarse al río" y que por eso su prima Arminda tiene más suerte que ella. Arminda, porque, como corresponde, se compromete a la edad debida, organiza minuciosamente su boda acordando gran atención a su apariencia y en particular a su peinado, con el que ha

soñado “toda su vida”. El personaje de la niña, por fin, que asume la voz narradora porque, a diferencia de su homólogo de “El vestido de terciopelo”, entra en el juego de la estereotipia, profiriendo incluso un cliché que ha oído en boca de las “personas mayores” (“Seré una tumba”) y, tras un pacto tácito con Roberta, logra eliminar de la escena a la infortunada Arminda.

¿Y qué decir de las amigas que se reúnen en “Voz en el teléfono” (*La furia y otros cuentos*) y juegan a hablar de corpiños y de medias y a tomarse las medidas de “la cintura, el pecho y las caderas”? También ellas parecen esclavas de su apariencia física y, sobre todo, del efecto que sus cuerpos producen en los hombres que las miran:

–(...) A los hombres les interesa más el pecho, ¿no ves dónde miran?

–Si no me miran en los ojos no siento nada (...).

–No se trata de lo que vos sentís, sino de lo que ellos sienten.

Y también ellas terminarán muriendo. Como Artemia y Malva, las heroínas de los cuentos “Las vestiduras peligrosas” y “Malva”, respectivamente (*Los días de la noche*), cuyos finales parecen más horribles aun que los de los anteriores personajes. En efecto, si en estos últimos se pueden detectar conductas masoquistas, reacciones neuróticas y obsesivas, con los personajes de Artemia y Malva nos enfrentamos a casos que, siguiendo la grilla freudiana, podríamos fácilmente catalogar como psicóticos y esquizofrénicos. Belleza física y confort material son rasgos que caracterizan a los dos personajes y que, por supuesto, no bastan para garantizar el logro de su ideal de género. Para seducir, Artemia juega con la provocación al borde del escándalo, usando de sus “vestiduras peligrosas” como de señuelo que debe atraer al hombre, aun cuando dicha atracción termine con la violación y el asesinato de la seductora. El colmo de la ironía –y del juego con

las leyes del género— aparece en este cuento a través del travestismo: Artemia va a lograr por fin seducir al hombre —lo cual implica que será violada y asesinada, según la ley— cuando ella misma se disfrace de hombre. Claro que nada es muy simple en los relatos de Silvina Ocampo, sobre todo cuando derivan hacia lo fantástico. El elemento fantástico aquí, bajo la forma de un doble que parece proteger al personaje de Artemia atrayendo sobre sí mismo los efectos del género (género de los vestidos y género de la protagonista, como en “El vestido de terciopelo”), desestabiliza la credulidad del lector de fábulas realistas. El alcance satírico puede parecer menos evidente pero la confusión de lo masculino y lo femenino no dejan de ser inquietantes.

También lo fantástico perturba en “Malva”, donde el canibalismo descontrolado de la protagonista resulta inverosímil en una lectura cartesiana y lineal de la historia. Pero la estereotipia de trasfondo está tan presente que no podemos dejar de ver en la heroína a una víctima más de un ideal de género que ha asimilado tan fuertemente que, al no poder realizarlo como se debe, termina devorándose hasta desaparecer. Malva, en efecto, es una inadaptada en su ambiente (“Esta ciudad no era para ella”, dirá la voz narradora) que trata de cumplir con sus deberes de madre, de ama de casa y de esposa, que cuida de su apariencia física (era “aficionada a vestirse con trajes de baño o de baile”) y de las apariencias en general, ocultando como puede sus crisis de autofagia y los estragos que le van causando en el cuerpo. Y no parece ser casualidad que el golpe final se lo aseste su propio marido, en medio de una recepción en su casa, tirando una colilla de cigarrillo encendida sobre la alfombra recién limpiada: Malva se arquea hacia atrás como una víbora y se devora el talón. Por suerte lleva una “culotte negra” que impide que el espectáculo resulte “indecoroso” para los asistentes...

Pero no todos los estereotipos corresponden a conflictos de género. Hay ideales interiorizados que exigen, para su perfecta

realización, el cumplimiento estricto de los ritos. En ese sentido el motivo de la fiesta cristaliza un momento privilegiado cuando, como lo dice Pezzoni, “la obediencia a la norma es la ilegalidad extrema” (1982: 15). La fiesta ideal será aquella en la que nada ni nadie desentone: cinco veces, vestida de novia y del brazo de su padre, Arminda (“La boda”) cruzará el patio de su casa y estudiará el efecto de los pliegues de su vestido en movimiento. En “Voz en el teléfono”, cada cual ocupará el lugar que le corresponde según su rango, su edad o su ocupación: las niñeras en la antecocina, las madres en “la salita más íntima de la casa”, los niños en la sala desmantelada, sin alfombras ni objetos de valor en las vitrinas. Cada cual recibirá también el regalo adecuado a su género: “caballitos de cartón con sorpresas y automovilitos de material plástico, matracas, cornetas y flautines” para los varones; “pulseras, anillos, monederos y corazoncitos” para las mujeres. También la comida y la bebida serán las que la ocasión impone: los infaltables sándwiches de miga, los merengues rosados, el chocolate para los niños, que será reemplazado, en la fiesta de “Las fotografías” por botellas de sidra destinadas a los adultos. En esta fiesta, precisamente, es donde quizás veamos mejor el cumplimiento estricto de los ritos: se espera ansiosamente al fotógrafo antes de iniciar los brindis, se multiplican las fotos de la agasajada con cada uno de los grupos de participantes; cuidando bien de no olvidar a nadie en la mesa se han dispuesto los floreros de rigor y la gran torta de cumpleaños decorada con merengue rosado y salpicada con grageas, donde se destaca la palabra “FELICIDAD”. Otra fiesta perfecta es la que se prepara en casa de Ana María Sausa, con motivo del bautismo de Rusito (“La casa de los relojes”, *La furia y otros cuentos*). Tampoco allí faltan los sándwiches “de tres pisos” ni los merengues rosados, la torta y los alfajores. Las bebidas están más bien previstas para los adultos pero el personaje narrador, un niño de nueve años, tiene derecho a probarlas porque, como le dice uno de los invitados, “así [será] un hombre”.

En tales marcos no hay cabida para conductas extravagantes ni seres fuera de lo común. Las primeras serán juzgadas sin piedad según el prisma con que se las mire: así, en “La casa de los relojes”, se le perdonará a una rubia el que baile danzas españolas porque “lo hace con gracia” o a una tímida que cante una canción mexicana que no conoce de memoria. En “Las fotografías”, a nadie le resultará chocante que a modo de pasatiempo se cuenten historias de accidentes “más o menos fatales”, porque todos parecen disfrutar de ellas, pero sí será mal vista (al menos por el personaje que asume la voz narradora) la actitud de Humberta que se abanica con una flor “para llamar la atención”. Porque de eso precisamente se trata: en el lote común, en la manada humana que sigue ciegamente las consignas tácitas, nada ni nadie debe destacarse. Y aquí es donde el poder del estereotipo alcanza quizás su expresión más visible: el espíritu gregario de los miembros de la comunidad reunida en la fiesta excluirá a los individuos “anormales”. Humberta, la provocadora, será excluida de la última fotografía y, peor aún, la agasajada, cuyos botines de paralítica amenazan con arruinar las fotos, terminará muerta. Entre tanto, en “La casa de los relojes”, la buena voluntad de los vecinos se habrá empeñado en que el relojero jorobado del barrio se vuelva uno como los demás y así se le habrá planchado el traje, demasiado arrugado para una fiesta y, de paso, también la giba, para que deje de ser un monstruo entre los seres normales.

Ahora bien, todos estos estereotipos, acompañados de los clichés verbales y las descripciones de objetos *kitsch*, resultan fácilmente reconocibles para un lector argentino medio, quien detecta la sátira y se ríe. Como el chiste o el doble paródico los elementos satíricos permiten descargar la tensión por las vías de la legalidad y así como ciertos personajes de los cuentos parecen eludir el meollo del drama y concentrarse en un detalle nimio, el lector dispondrá de una coartada para justificar su risa aun en presencia de un

motivo de horror. En “La casa de los relojes” el narrador prefiere atribuir las lágrimas de su madre a la pérdida de “la carpeta de macramé y el adorno” y no a la desaparición del relojero; el narrador de “Voz en el teléfono” tranquiliza a su interlocutora asegurándole que “el mueble chino se salvó del incendio, felizmente”, aunque su madre no.

Pero, ¿qué ocurre cuando los relatos son trasladados a otra lengua y otra cultura, los clichés a veces reemplazados o mal traducidos? ¿Qué interpreta quien no ha visto nunca un sándwich de miga ni sabe que la sidra no es una bebida regional (como la asturiana o la bretona) sino el pariente pobre del *champagne*? Si la estereotipia no es percibida como un guiño satírico al público advertido puede suceder que, ante la percepción exclusiva de los motivos de horror, el lector extranjero se forje por su parte un estereotipo. Recordando aquello de los sacrificios aztecas y las fiestas mexicanas del Día de los Muertos, releyendo las descripciones hiperbólicas del realismo mágico y su predilección por lo grotesco, echará en el mismo saco el horror rioplatense y obtendrá la “imagen tipo” del escritor latinoamericano. Y, ¿por qué no?, la esencia misma de la “latinoamericanidad”: alguien o algo bastante morboso y cruel, que se regodea ante la vista del aspecto material y físico de los seres y las cosas; sensual, ciertamente atractivo, pero potencialmente peligroso. Y ahí es donde el estereotipo le juega a él también su mala pasada, usando de su doble filo vertiginoso. Aunque no perciba totalmente la sutileza de la sátira ocampiana, aunque el estereotipo que lo atraiga no sea exactamente aquel que hace reír a un argentino, el lector extranjero termina también cayendo en la trampa: porque entre lo abyecto y la comodidad persiste la fascinación.

Por eso quizás los cuentos de Silvina Ocampo se puedan seguir leyendo, cien años después del nacimiento de la autora, en la Argentina o en otras lenguas y desde otras culturas. Porque, precisamente, con todas sus ambigüedades

y ambivalencias, la risa o el rechazo que provocan siguen manteniéndonos el tiempo de la lectura en la cuerda floja del placer.

Bibliografía

Amossy, R. 1991. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Nathan. París.

Pezzoni, E. 1982. “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden”, prólogo a *La furia y otros cuentos*. Alianza. Madrid.



Menos que un puñado de polvo... **Acerca de “Fragmentos del libro invisible”**

Graciela Tomassini

Silvina Ocampo observa que “hay un lugar del libro donde se coloca un cuento y pasa desapercibido” (Ulla, 1982: 100), una suerte de lugar clave donde el cuento se esconde para exhibirse. “Fragmentos del libro invisible” es uno de esos cuentos “escondidos en un libro”. Nadie lo oye, pero todos lo escuchan y sus ecos se perciben en más de una serie. Desencadena voces que, a su vez, tejen otras tramas; perfila una poética, de una manera oblicua y sutil, jamás imperiosa, como si esta fuera una circunstancia más del mundo ficcional, y no un espejo donde la escritura se refleja y, al adquirir conciencia de sí misma, se libera de la ilusión del origen, abandona el magma de su génesis y empieza a perfilarse como texto que adviene.

El cuento da la palabra al gran generador de historias, el profeta o visionario que escudriña “el mundo de la oscuridad” para rescatar allí objetos que habrá de coleccionar en su memoria. Cada objeto rescatado de la oscuridad, y sometido a las metamorfosis del recuerdo y la palabra, es el germen de una historia y es, al mismo tiempo, el hilo que conduce al vidente al cielo o al infierno. Este participa sus creaciones a sus discípulos, las confía a otras memorias o las

libera a la alquimia de la invención ajena, para asegurar el carácter metamórfico del texto, así como su condición plural, intersubjetiva:

La memoria es infinita, pero más infinita y caprichosa, como los senderos de un dédalo, es la invención que la modifica. Mis discípulos tratan de reemplazar la memoria con la imaginación. (1975a: 93)

El profeta, o visionario, recuerda a otros grandes dispensadores de historias, como Nathaniel Hawthorne y Samuel T. Coleridge, que la ficción borgeana sintetiza en un escritor imaginario y menor, el modesto Herbert Quain, quien frustra voluntariamente los buenos argumentos dictados por su prodigiosa capacidad de invención para que los lectores, “imperfectos escritores”, los ejecuten creyendo haberlos inventado.¹

Dos ensayos de *Otras inquisiciones*, dedicados a aquellos escritores, ilustran la génesis de Herbert Quain como personaje y como síntesis de una poética de la ficción. Tanto “El sueño de Coleridge” (Borges, 1974: 644), que especula acerca de la enigmática simetría entre dos objetos estéticos interpolados de la realidad onírica a la factual, como “Nathaniel Hawthorne”, uno de los ensayos más relevantes de Borges (1974: 670-685), reivindicando la invención, facultad que homologa el arte a los sueños, pues como ellos condensa las circunstancias triviales

1 El propio Borges (1974: 464) suma un simulacro más a esa cadena imaginaria cuando afirma haber “cometido la ingenuidad de extraer ‘Las ruinas circulares’, que es una de las narraciones de *El jardín de senderos que se bifurcan*” de “The Rose of Yesterday”, el tercero de esos relatos virtuales. La referencia apócrifa invierte una de las operaciones más frecuentes de la poética borgeana, la de “simular la existencia de un libro y ofrecer un resumen, un comentario” (Borges, 1974: 429), la que precisamente da origen a “Examen de la obra de Herbert Quain”. Detrás del recurso a otro género textual, el de los comentarios o notas bibliográficas, como pretexto de la ficción, late la postulación de la materialidad del objeto verbal, su carácter de simulacro que se añade a los objetos que pueblan la realidad, como así también la “hipótesis narrativa”, tomada de Valéry, de que toda la literatura es obra de un solo escritor impersonal y transhistórico (“El Inmortal”), o la historia de los avatares de un texto.

de lo real con las borrosas noticias de lo imaginario. Ese perturbador contacto entre lo conocido y lo Otro rescata los cuentos de Hawthorne de las operaciones justificatorias destinadas a convertir cada una de sus visiones en una fábula. El valor de los textos de Hawthorne estriba en su inagotable capacidad para “pensar por imágenes”, y agrega Borges, “como suelen pensar las mujeres”. El fracaso de Hawthorne, como el de Quain, reside en la pretensión de someter el flujo de la imaginación al mecanismo de la discursividad dialéctica, vale decir, en el acatamiento de un mandato moral tendiente a someter el goce de esa escritura femenina a un criterio económico o didáctico. Los doce tomos de las obras completas de Hawthorne solo desarrollan ciento y tantos de los miles de bocetos que sus *Diarios* rescatan de la inagotable variedad de sus visiones; ese legado que otras escrituras convirtieron en precursor es para Borges más rico que el resto de la obra concretada en textos de desapareja eficacia.

La idea de los “dos tipos de escritores”, el que imagina o inventa y el que especula y teje razones, delinea una teoría de la escritura que afirma, más allá del sexo biológico del autor, las correspondencias entre género textual y género sexual. La ficción breve, cuya esencia es la invención de una trama, análoga al sueño, conviene al primero de estos dos tipos de escritores; la labor del novelista, centrada en la consistencia o verosimilitud de un carácter, al segundo.

Virginia Woolf elabora en varios ensayos, el más famoso de los cuales es *A Room of One's Own*, aquellas correspondencias pero, atenta a la inserción del escritor en los procesos socio-culturales, identifica escritura femenina con escritura de las mujeres, y atribuye la inclinación de estas por la narrativa de ficción al entrenamiento que proporciona la inmersión en la vida familiar para la observación y el análisis de caracteres.²

2 Dice Woolf: “La novela es la forma menos concentrada del arte. La escritura de una novela puede interrumpirse más fácilmente que una obra de teatro o un poema. George Eliot dejaba su trabajo para hacer

Hay razones históricas –sostiene Woolf– capaces de explicar tanto el silencio de las mujeres hasta el siglo XVIII cuanto la circunstancia de que los cuatro autores de ficción más relevantes de la literatura romántica inglesa fueran mujeres. Las mismas razones dan cuenta de la ausencia de nombres femeninos en el ensayo, la poesía y el teatro, géneros que abordará la mujer en la medida en que conquiste el derecho a la privacidad, que equivale a su reconocimiento como sujeto cultural independiente. Por otra parte, la tradición distribuye entre los sexos oralidad y escritura: para Woolf, la exclusión de las mujeres de los centros académicos es homóloga a la censura que impide su acceso al lenguaje escrito, su confinamiento en una tradición oral que no recoge obras (la historia de los hechos y de las obras es masculina) sino circunstancias y cuadros de la vida cotidiana, ausentes de la historia escrita.

Un clásico de la crítica feminista, *The Madwoman in the Attic* (Gilbert y Gubar, 1979), aborda el problema de la escritura femenina asociada con la desventaja y la “falta” que el modelo freudiano impuso a su análisis. Aunque de manera crítica, las autoras retoman el modelo que propone H. Bloom en *La angustia de las influencias* para describir la historia literaria en términos de conflicto edípico entre hijos y padres poéticos. De ese circuito queda excluida la mujer, alienada de los modelos masculinos, carente de “madres y hermanas literarias”, angustiada por la censura de la autoridad patriarcal (cfr. Showalter, 1999: 96).

Larga ha sido la polémica en pos de la definición de una “escritura femenina”. Mientras el psicoanálisis feminista reivindica “la tradición perdida”, es decir, la vinculación

de enfermera de su padre. Charlotte Brönte abandonaba su pluma para limpiar las papas de ojos. Y al compartir la vida familiar en la sala, rodeada de gente, la mujer estaba entrenada para aplicar su mente a la observación y análisis del carácter de las personas. Estaba entrenada para ser una novelista, y no una poeta” (1979: 46).

preedípica de la escritora con la figura de la madre y la tradición femenina como fuente de creatividad, y busca la “inscripción del cuerpo femenino” en el lenguaje y el texto, la crítica admite la dificultad de definir esa inscripción como diferencia, ya que la misma es marca de toda escritura, con lo cual el concepto de *écriture féminine* no delinearía un corpus, sino más bien un proyecto, “una esperanza, si no un mapa, para el futuro” (Cixous, 1976: 878).

En el marco de los estudios culturales, la escritura femenina ha sido descrita como “discurso a dos voces, que encierra una historia ‘dominante’ y una ‘silenciada’” (Showalter, 1999: 109), ni dentro ni fuera de la tradición masculina, sino habitante de dos territorios: uno, conformado por el lenguaje de la experiencia masculina, estructura dominante al que las mujeres han debido adaptar sus propias creencias, especialmente en situaciones de sometimiento y marginalidad; otro, por el lenguaje “silenciado” que se abre camino en el ritual y en el arte. Esa “zona desierta” es el lenguaje “de lo que no se puede decir” pero se escribe, como en palimpsesto, en los pliegues del lenguaje dominante.

Viaje olvidado (1937), primer libro de cuentos de una escritora mujer en la Argentina de los años treinta,³ propone una política de la escritura mediante el desplazamiento de la mirada que registra el mundo ficcional hacia lugares subalternos, como el piso alto, destinado a la servidumbre, sótanos, salas de juegos o de costura, jardines e invernaderos, lugares habitados por mujeres, niños, caceros, choferes, mucamas. En alianza con esta topología que disloca la economía del espacio burgués, el texto hace visibles los objetos banales y los reviste de simbolicidad.

3 Adriana Mancini (2003: 15-16) cita un fragmento de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo donde esta afirma que, para las familias de la alta burguesía argentina de la época, “una literata [era] una *bas bleu*, una *poseuse*, que está al borde de la perversión y, en el mejor de los casos, es una insoportable marisabidilla, mal entrazada”.

Su heteroglosia jerarquiza las prácticas discursivas de la intimidad y el juego e inscribe en ellas la experiencia de la exclusión, revestida de un doble lenguaje: el ajeno, como citado de una fuente enunciativa lejana e incomprensible; el propio, que redefine esa experiencia mediante metáforas de sueño, muerte, enfermedad, desdoblamiento. La escritura inscribe el cuerpo femenino como territorio de la ficción: vestidura, maquillaje, peinados, pelucas cubren, como numerosas capas significantes, una piel transformada en otro objeto cultural. Sus cuentos de niños, que constituyen una serie que se proyectará más allá de los límites del volumen, están libres de las constricciones canónicas relativas a la representación de la inocencia, y por lo tanto de alegorismo didáctico, moral o modelizante. Leída desde *La furia y otros cuentos*, *Las invitadas* o *Los días de la noche*, esta política de la escritura configura ya una poética.

Autobiografía de Irene introduce un quiebre que parece privilegiar otras operaciones de escritura. La traducción y el intertexto: “El impostor”, más que un cuento, una *nouvelle*, remite en más de un aspecto a *El viajero sobre la tierra*, de Julien Green, que Silvina Ocampo tradujo para la colección Cuadernos de la Quimera (dirigida por Mallea), en 1945. La experimentación vanguardista con un género menor (el melodrama), con la propuesta de tres finales posibles en “Epitafio romano”. La idea de un libro sagrado cuyas sentencias prevén, de manera particularizada, todas las recompensas y todas las penas (“La red”). La posibilidad de intercambiar presciencia por recuerdo, mediante una escritura que a un tiempo funda y escinde una identidad que se reconstruye en un texto futuro (“Autobiografía de Irene”). La postulación de la inconmensurabilidad de la escritura respecto de la abigarrada multiplicidad del caos-cosmos (“Fragmentos del libro invisible”).

En una primera lectura, estas situaciones remiten al universo del fantástico borgeano:⁴ el doble como refracción operada por la escritura; la copresencia de soluciones alternativas para una misma situación narrativa; la disolución de los límites entre distintos planos de realidad; la espacialización del tiempo, atributo del texto literario que se transfiere a una situación ficcional. Como en *Ficciones* o en *El aleph*, la *mise en abîme* liquida la ilusión mimética, sustituyéndola por un juego de referencias cruzadas donde cada cuento remite a otro, o a la concepción global de la serie, subrayando el carácter autotélico del artefacto ficcional. La extraña criatura que Maidana describe en su cuaderno de sueños como un “hombre de pelo largo hasta la cintura”, cuyo silbido “era similar al canto de los más ingeniosos pájaros” remite al visionario de “Fragmentos”; de otra parte, cada uno de los cuentos del libro *Autobiografía de Irene* podría pensarse como versión, que la escritura expande y transforma, de una visión inscrita en el Libro de la Oscuridad, que el visionario de “Fragmentos” compone en su memoria,⁵ como Hladík el

4 Una de las notas a pie de página de “Examen de la obra de Herbert Quain” parece sugerir la paradójal construcción de “Autobiografía de Irene”: “Más interesante es imaginar una inversión del Tiempo: un estado en el que recordáramos el porvenir e ignoráramos, o apenas presintiéramos, el pasado” (nota 1, p. 462). Cabe señalar que Borges mismo dotó de esa capacidad a los primitivos yahoos de “El informe de Brodie”. La ramificación tripartita de *April March*, la novela regresiva de Herbert Quain, podría reflejarse en los “tres finales que la Antigüedad propone” a la historia de Flavia en “Epitafio romano”. Así también, la “complejidad formal” de *The Secret Mirror*, cuyo segundo acto refleja la trama del primero en un mundo degradado y “ligeramente horrible” evoca las versiones paralelas de Heredia y su doble Maidana en “El impostor”. La idea del Libro Invisible podría proceder de los libros imaginarios, cuya postulación permite la reducción de la escritura literaria al aspecto que Borges considera esencial, la despojada efectividad de un argumento.

5 En mi libro *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo* (1995: 53) percibí la relación que vincula las “figuras de la oscuridad” con los otros cuentos del libro, pero mi análisis privilegió la función estructural, cohesiva, de dicho procedimiento. Consideré entonces este relato como punto de fusión de los demás relatos de la serie, que serían expansiones escritas, y por lo tanto mentirosas, de las imágenes que el visionario de “Fragmentos” contempla en el mundo de la oscuridad. Pensé, entonces, en “Fragmentos” como una especie de marco de los demás relatos, escondido en el interior de la serie; una suerte de pre-texto que al desautorizar la escritura (“El que se atreva a imprimir mis palabras las destruirá”)

drama “Los enemigos” frente al pelotón de fusilamiento en “El milagro secreto”. Ese entrecruzamiento que homologa y distorsiona a la vez los elementos narrativos inscribiendo la figura autorial en el sueño o el delirio de un personaje de otro cuento evoca las inútiles o atroces simetrías borgeanas, introduce el escándalo del exceso, que pliega la escritura sobre sí misma, y coloca el texto en la serie de la paradoja al engarzar en la intimidad del detalle la imagen de un simulacro de totalidad.

De todos los libros de Silvina, *Autobiografía de Irene* es el que mejor testimonia el placer del texto de generación colectiva, del que aquellas veladas que los Bioy compartían con Borges⁶ en el goce de la conversación literaria podrían proponer un modelo. Allí surgen los gérmenes de historias, la propuesta de hipótesis narrativas, la escritura oral heredada del magisterio de Macedonio. El perfeccionamiento de la paradoja como forma de las situaciones ficcionales es una huella cierta de ese contacto, destinada a corregir el *impromptu*, la criticada “negligencia”⁷ de los textos de *Viaje olvidado* en once años durante los cuales numerosos textos fueron condenados al silencio de los cajones. Por eso mismo es también el texto que inaugura un espacio de intersección entre dos series o dos poéticas, si es que entendemos por poética el “proyecto o itinerario que realiza o tiende a realizar una escritura –a través de un género discursivo en particular– en el horizonte de los debates estéticos, ideológicos o epistémicos que cruzan y atraviesan una época o un contexto histórico y cultural determinado”. (Berg, 2002: 16-17). Una de esas series, o poéticas, se proyecta como

subrayaba la autonomía de los entes ficcionales y confirmaba la jerarquía del paradojismo como programa textual que proponía extender a toda la escritura ocampiana. Esta lectura me impresionó como un hallazgo, y aún podría tentarme la posibilidad de plantear analogías con la máquina de Macedonio, eterna generadora de relatos en la alegoría pigliana de *La ciudad ausente*.

6 La “trinidad divina” de la que habla Wilcock (citado en Mancini, 2003: 15).

7 Cfr. Ocampo, Victoria, en *Sur*, nº 35, agosto de 1937, pp. 118-121.

ejercicio de reescritura incesante; la otra, como ejercicio de desplazamiento y reinención de la mirada. Ambas operan en la periferia del sistema, y se suponen mutuamente, pues si la primera cuestiona y redefine la jerarquización de géneros y autores vigente en la institución literaria, la otra construye, con su peculiar modo de relacionar género textual y género sexual, un texto futuro, que no se legitima por las genealogías paternas del canon, sino por una estirpe de escritura que adviene.⁸

En “Fragmentos del libro invisible”, la construcción oximorónica del título es un guiño de complicidad para el lector entrenado, o “creado” por la escritura de Borges, pues anticipa la lectura de una ruina que recuerda el *Kubla Khan* de Coleridge. Pero el texto no solo se define a sí mismo como improbable remanente escrito de una inscripción en la memoria, sino que –como la descripción de *El aleph*, “informe contaminado de literatura, de falsedad”– declara paródicamente su propia destitución por la escritura: “El que se atreva a imprimir mis palabras, las destruirá. El mundo no se reirá de mí sino de él. Mi libro, en caracteres impresos, se tornaría menos importante que un puñado de polvo” (1975a: 93).

Como en “Autobiografía de Irene”, el enunciado fragmenta su *origo* al interponer, entre la palabra ficta y el texto una instancia de fijación que es su misma condición de

8 Elsa Drucaroff, en “Pasos nuevos en espacios diferentes” (Jitrik, 2000: 461-491), reconoce el carácter fundador de la escritura de Silvina Ocampo, y se refiere a las mujeres escritoras de ficción que la sucedieron como “hijas de Silvina Ocampo”. Vale consignar la definición que Drucaroff aporta acerca de la “mirada” femenina: “(...) no es una esencia preexistente y no depende del sexo biológico de quien escribe o lee, es más bien algo a construir, un punto de llegada, un producto histórico, un hito político de características inimaginables hasta que no surge, algo que crece en una práctica social no necesariamente conciente de sí misma, algo –en suma– a lo que pueden acceder mujeres y varones. Entendemos por ‘mirada femenina’ ese punto de vista en el cual la lucha de géneros no se niega o minimiza, sino que queda evidenciada, esa perspectiva que aprovecha el lugar lateral desde donde observa para ver algo que desde un lugar céntrico no se ve.”

existencia, pero se denuncia como falsificación. Este desdoblamiento recuerda el juicio de Borges sobre Hawthorne, o sobre Quain, su doble en la ficción: el eficaz creador de imágenes traicionado por la ejecución incompetente; el femenino flujo de las imágenes sometido a la Ley del Padre, al nombre que fija, desmonta y clasifica lo real, a la sintaxis que crea y sostiene el orden social. Los argumentos del visionario contra la escritura definen, más bien, al lenguaje, como orden simbólico, opuesto al imaginario: “Desdeño esos groseros instrumentos que fijan, que desfiguran el pensamiento: esos enemigos de la metamorfosis y de la colaboración”. La traducción del discurso prenatal del visionario en un enunciado discreto, pasible de ser citado, es inconmensurable respecto de la reliquia de los relatos de la madre, las imágenes que piden explicación desde la geografía de su cuerpo: “una erupción en forma de rosas sobre la dorada oscuridad de su piel”. La inscripción en el cuerpo, el niño que habla sin palabras en el vientre de la madre, se opone y se refleja en la inscripción de la letra sobre el papel como la tradición de las madres, hecha de reliquias y relatos, en la tradición del discurso dominante. Este pulveriza el enigma de un mensaje perdido, la “suma de infinitesimales voces”, en el catálogo de objetos transpuestos del sueño a la vigilia, y de esta al cielo, o al infierno: “Tanto afán tuve en nacer en Debra Berham, y ahora lo que llevo en mis manos es un puñado de tierra, unas figuras de la oscuridad, una hierba, unas pulseras, unos frutos y unas flores”. (1975a: 101)

La renuncia del visionario a la escritura guarda relación con el recelo platónico, expresado en el *Fedro* (274c-277a), acerca de la incapacidad de la escritura para suscitar aquello que no estuviese ya “grabado en el alma” de quien lee. Platón desconfiaba del trazo del cálamo por su carácter secundario con respecto al discurso “que unido al conocimiento, se escribe en el alma del que aprende”. Lo que se inscribe en la memoria, en cambio, “se defiende a sí

mismo” y no es estéril, pues “tiene una simiente de la que en otros caracteres germinan otros discursos capaces de transmitir esa semilla de modo inmortal” (277a). La escritura no sirve sino para suscitar el recuerdo de lo que ya ha sido inscripto. Pero la enseñanza del visionario subvierte la teoría platónica al liberar al discurso de la tutela del padre, que en Platón pretende no ser traicionado cuando la palabra se libera de su tutela. Por lo contrario, la mayor virtud de la memoria es su capacidad de ser modificada por la invención, infinita y caprichosa. Inscribir en la memoria, no escribir, es la clave de la tradición femenina, según Woolf, el modo de existencia de la historia femenina no escrita. El texto (futuro) que desentraña esa historia será por fuerza una ruina: libro irrisorio, no solemne sino irrespetuoso; no surgido de la ilusión de un Yo sin fisuras, sino plural, como un puñado de polvo. La construcción del Libro es el proceso colaborativo por el cual la memoria se modifica o se reemplaza mediante la imaginación. El modo de existencia del Libro Invisible es, pues, el modo de existencia del texto, cuya polifonía se multiplica en la lectura. El oxímoron que niega la escritura en la escritura coloca el texto en la serie de la paradoja. Dice Barthes:

Toda alianza de dos términos antitéticos, toda mezcla, toda conciliación, en una palabra todo intento de atravesar el muro de la Antítesis constituye (...) una transgresión; la retórica puede ciertamente inventar de nuevo una figura destinada a nombrar lo transgresivo; esa figura existe: es la paradoja (o alianza de palabras): figura extraña, es la última tentativa del código para someter a lo inexpiable. (1980: 21)

La paradoja es el pasaje que hace confluir la escritura que adviene con la poética de la reescritura. En ese nuevo orden ocurren las metamorfosis: de la autobiografía concebida como invención del Yo a la autobiografía como estudio de

la oscuridad;⁹ del relato como historia al relato como colección de objetos (“el paradigma opresivo del *kitsch*”) (Mancini, 2003: 67); de la escritura como sucedáneo de la oralidad y sombra de un signo, a la escritura como inscripción del cuerpo, lo que habla desde el vientre. En esa escritura cielo e infierno son intercambiables, en la medida en que se construyen con la materia heterogénea de los sueños. Pero si los sueños de Coleridge transponen a la escritura el paraíso cifrado en una flor y el fragmento de un palacio imperial, la escritura de Silvina Ocampo construye cielo e infierno con los objetos triviales, fascinantes u horribles que tiranizan la vida. Como Leopoldina –a quien sus hijas pedían oro– saca plantas o piedritas de sus sueños, el visionario obtiene hierbas, frutos y pulseras (1976a: 128-134).

La tradición masculina colocó el valor de lo femenino en el silencio, el secreto, el carácter enigmático de esa zona callada, el Otro convertido en gran misterio. Las figuras de las pitonisas (que no en vano pueblan los cuentos de Silvina Ocampo), como develadoras del oráculo, hablaban de manera hermética. La escritura femenina convierte el mito en un puñado de polvo. Al imprimir, revela; al revelar, destituye el mito. La escritura de las mujeres desafía el mandato. Convierte en rebeldía la docilidad de las madres atentas al destino. Al construir una mirada, le da voz a la zona silenciada que poblaron generaciones de escritoras inéditas y orales; esa reescritura teje, en el presente de cada lectura, el texto siempre futuro, colaborativo y metamórfico, de la ficción femenina.

9 “Yo no tengo autobiografía –dice Silvina Ocampo– tendría que inventarla” (Citado por Mancini, 2003: 289).

Bibliografía

- Barthes, R. 1980. *S/Z*. Siglo XXI. Madrid.
- Berg, E. 2002. *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Biblos. Buenos Aires.
- Bloom, H. 1991. *La angustia de las influencias*. Monte Ávila. Caracas.
- Borges, J. L. 1974. *Obras completas 1923-1972*. Emecé. Buenos Aires.
- Cixous, H. 1976. “The Laugh of the Medusa”, en *Signs*, 1. Summer.
- Drucaroff, E. 2000. “Pasos nuevos en espacios diferentes”, en Drucaroff, E., *La narración gana la partida*, vol. 11: 461-492, de *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.). Emecé. Buenos Aires.
- Eagleton, M. 1994. *Feminist Literary Theory. A Reader*. Oxford, Blackwell.
- Gilbert, S y Gubar, S. 1979. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. Yale U.P. New Haven.
- Mancini, A. 2003. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Norma. Buenos Aires.
- Ocampo, V. 1937. “Reseña de *Viaje olvidado*”, en *Sur*, nº 35, julio. Buenos Aires.
- Platón. 2000. *Fedón, Fedro*. Introducción, traducción y notas de Luis Gil Fernández. Alianza. Madrid.
- Showalter, E. 1999. “La crítica feminista en el desierto”, en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*: 75-111. F.C.E.-U.A.M. México.

- Tomassini, G. 1995. *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Plus Ultra. Buenos Aires.
- Ulla, N. 1982. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Editorial de Belgrano. Buenos Aires.
- Woolf, V. 1976. *A Room of One's Own*. Harvest. New York.
- . 1979. "Women and Fiction", en *Women and Writing* (Edited and with an Introduction by Michèle Barret): 43-52. Harvest. New York.

Interiores

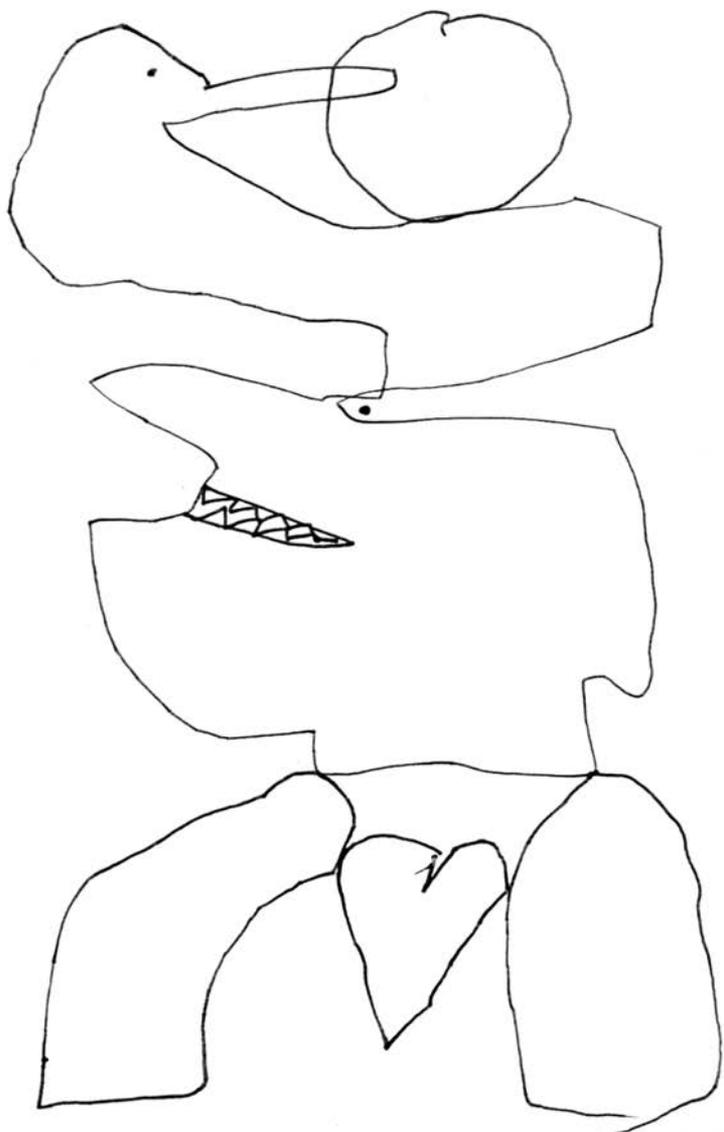
Interiores alude al núcleo sustancial del poema, al procedimiento básico sobre el que se proyecta la construcción de un relato, al deseo oculto y mudo que inspira la entrega de amor de cualquier especie y que, ineludiblemente, arrastra consigo una carga sentimental. Exceso que también sobresale en los contornos de la correspondencia familiar, en una confesión o en esas cajas plagadas de objetos, acumulados, extraños, listos para sacudir los límites perturbadores de la ficción. Series de lo privado (el poema, la carta, un mueble, un deseo íntimo, el chisme, el rumor, un sentimiento) que resumen el afán máximo que guía a este apartado: el mundo de la escritura.

Como un guante, un espejo o un caleidoscopio, los cuentos de Silvina Ocampo pueden darse vuelta, rotar, revelar su interior. Es decir, pueden mostrar los momentos de esos traspasos, sus “volverse otros” o sus modos de girar infinitas veces sobre sí mismos. En esta puesta en abismo que actúan, dibujan el espacio de su duplicación, el reflejo narcisista de su identidad y dejan al descubierto su naturaleza literaria, el lugar de la autorreferencia y también del artificio.

La escritura es, entonces, poderosa. Postula, perfila, crea, nombra, inventa, mata, se arma sus propios rituales de comienzo, sus ceremonias de pasaje, inscribe sus anticipados epitafios. Diseña un abanico de leyes específicas y, simultáneamente, un sistema de infracciones, creyéndose al margen de toda experiencia del afuera y conociendo de antemano la inestabilidad que supone esta posición. Sin embargo, en la casa de escritura de Ocampo la declinación extrema de la idea de interior no implica desconocer el carácter obsceno que puede adquirir la intimidad. Por el contrario, gran parte de sus textos apunta a agudizar dicha tensión. Sus narradores y personajes tantean, palpan, arrastran pasiones en pos de aquellos momentos en los cuales decir una falta, expresar un deseo, confesar un pecado alteran de cuajo la tranquilidad del mundo.

El sujeto moderno crece con la idea de que posee, latente en su interior, un lado oscuro que lo atormenta. El Yo, siempre un Otro en el discurso y con señas particulares en la producción de Silvina Ocampo, se contenta en los huecos de los secretos y la confesión y se mueve cómodo en los géneros de la intimidad. Enrollada en interiores y oculta tras “una inocencia soberana”, su literatura se precipita por ellos siempre bajo el espíritu hiriente o el tono de la parodia y la corrosión.

Los textos de esta sección examinan la literatura de Ocampo desde estas perspectivas “internas”, interrogan el corazón mismo de su singularidad. Es decir, se preguntan por la variedad de sus procedimientos, por los usos particulares del ritmo y la rima, por el entramado de sus relaciones estrictamente literarias, por las concepciones de la escritura que las ficciones postulan, por los “canales de intimidad” que recorre la primera persona. Un corazón que la escritora se encargó de alimentar y nutrir acabadamente al calor de las reverencias que la modernidad realiza sobre la autonomía literaria. Un programa narrativo y poético con el que puso en escena y gestionó sus políticas de escritura.



La carnalidad de los sentimientos

Noemí Ulla

En los constantes años que Silvina Ocampo dedicó a escribir poesía no dejó de practicar casi todas las formas métricas tradicionales, con el soneto como modelo permanente. La poesía fue también el género por el que sintió marcada preferencia. Si bien en los años setenta e incluso en los ochenta la joven poesía desdeñó las medidas clásicas, Silvina continuó escribiendo con rima las más de las veces, aunque en los últimos años de su vida, respetuosa y concedora de la tradición clásica, decidió dar a conocer aquellos poemas cuya ruptura con esos moldes fue innegable. Esta innovación para el conocimiento del lector empezó a darse hacia 1970 con la publicación del libro *Amarillo celeste* (1972), importante bisagra que reúne y separa las articulaciones de las dos modalidades que presenta su poesía como totalidad.

Por los mismos años fue dándose también en su narrativa, y quizá un poco más tarde, igual modalidad de cambio. Hasta los años ochenta cultivó un desarrollo narrativo, que aunque con otras variantes y matices, se mantuvo más o menos fiel a las formas heredadas. Pero sus últimos libros, *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988) presentan un apartamiento de las formas del cuento ejercidas por ella con anterioridad.

No sabemos con certeza cuál fue el impulso que la hizo abandonar, en cierta medida, las antiguas y firmes modalidades de una tradición cuentística que compartía hasta entonces con Borges y con Bioy Casares. Se podría aventurar que su sensibilidad abierta a la lectura de una narrativa y poesía de vanguardia contribuyó tal vez al cambio. En el cuento, como en la poesía, demostró una facultad de recepción sumamente flexible a los tiempos jóvenes que ejercían la estética de la fragmentariedad, de la discontinuidad, de la prescindencia de la rima en la poesía.

Si hacemos un balance de su obra poética, observaremos que la frecuencia de la primera persona estuvo presente desde su temprana escritura, no con la ilusión autobiográfica, sino con la consiguiente confesión autobiográfica que comparten poemas tan diferentes como “Enumeración de la patria”, “Sonetos del jardín”, “La casa natal”, “Acto de contrición”, “El caballo blanco”, “Como siempre” (los dos últimos inéditos hasta la publicación a mi cargo de *Poesía inédita y dispersa*).¹ Esta publicación, resultado de una antología que llevé a cabo a partir de los poemas inéditos que Bioy Casares me confió a la muerte de Silvina Ocampo, presenta también la reiteración de la primera persona que no solo exigió en ella el uso de diferentes registros del habla con léxico rioplatense, sino el canal de una intimidad a la que nunca intentó renunciar, como a contrapelo, podríamos agregar, de su íntima reserva en lo mediático.

Aun en el uso de la versificación clásica a través del soneto, la elegía o los cuartetos pareados, Silvina Ocampo exhibe una clara relación de la primera persona con datos autobiográficos que reúnen tanto los episodios íntimos como la singular estética literaria que muestra sin ambages. Un

1 Ocampo, S. 2001a, selección, prólogo y notas de Noemí Ulla. En el Tomo II de *Poesía completa* de Silvina Ocampo (2003) se incluyó *Poesía inédita y dispersa* (pp. 267-326) con la selección y notas realizadas por mí, pero no fue incluido el Prólogo de la edición original.

libro menor como *Los nombres* (1953), no tan feliz en hallazgos dentro de su generosa obra, revela no solo conciencia de su propia escritura, sino que genera la fecunda y diversa obra posterior, a través de reflexiones, argumentaciones y detenidos cuestionamientos en el variado análisis del arte de la poesía y de la estética.

El concepto de repetición en el escritor, en el artista, la idea de que repetimos muchas veces los mismos actos se perfecciona con la convicción de que el escritor, por mecanismos propios de una profesión que le es connatural a cierta altura, puede llegar involuntariamente a la repetición. Y aquí sería –sugiere Silvina Ocampo– donde el escritor debe estar advertido para contrariar esa tendencia, ese tipo de repetición que Gilles Deleuze (1972) llamó estática, aquella que ignora la comprensión de la diferencia y no se transforma ni transforma, como sí lo hace la repetición dinámica, la que se entiende a sí misma en la alteridad de la idea, en la heterogeneidad, en la comprensión de la diferencia. A este análisis dediqué mayor espacio en el libro *Invención a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo* (1992).

La repetición que transforma sin duda es también la que lleva a la poeta a volver una y otra vez a escribir y a publicar segundas versiones de los mismos poemas. El libro *Espacios métricos* presenta dos versiones de los poemas “La eternidad” y de “La abandonada”; en *Poemas de amor desesperado*, libro por otra parte con fuertes huellas de Neruda, se presentan dos versiones de “Elegía de la arboleda derribada”. El término “estereoscopio” (aquel instrumento óptico que permite ver las imágenes fotográficas en relieve) es empleado en “La eternidad” en relación con el arte de la copia o de la fotografía, cuya imagen remite a la eternidad de la madre, en momentos de apartamiento y de pérdida.

En el estereoscopio me dejabas
y en la tierra inclemente te alejabas

allá para mí sola me tenías
en el jardín de las fotografías.
(primera versión de “La eternidad”)

Cuando en el mundo oscuro te alejabas
en el estereoscopio me dejabas:
allá para mí sola restituías
la inmóvil dicha en las fotografías.
(segunda versión de “La eternidad”)

Las dos versiones, la copia, los espejos, la fotografía, la traducción –todas formas de la repetición– organizan en el “estereoscopio” la mirada del duplicado. Como a Borges, a Enrique Banchs, a Adolfo Bioy Casares, como antes a Hoffmann y a Jean Paul, a Silvina Ocampo le preocupó la extraña presencia del doble que presentan los poemas “Los espejos” y “La cara apócrifa”. Ambos poemas, del libro *Amarillo celeste* (1972), son una verdadera exploración de la identidad, relatos biográficos poetizados que dialogan con los otros poemas que mencioné.

Así sucede con la repetición o reiteración de la profundidad de los sentimientos. En diversos libros de poemas vuelve a incluir textos diferentes, que coinciden en abrirse a la exhibición, a la confesión, a la muestra de los sentimientos que la dominan. Creyente en Dios y practicante de la religión católica de manera libre, titula uno de sus poemas del libro *Lo amargo por dulce* (1962) “Acto de contrición”. Con endecasílabos pareados presenta su autobiografía, haciéndose cargo de la ambigüedad de los sentimientos que siempre la define y que he interpretado en abundancia en mis ensayos de *Invención a dos voces* (2000).

¿Por qué no contemplé a la demás gente
a la par de un jardín atentamente?
¿Y por qué si me hablaron me alejé
pensando en otras cosas y escuché...

Los sentimientos contradictorios son confesados en este poema como pecados y, sin embargo y por lo mismo, enumerados puntualmente como modos de comportamiento: la fidelidad, el desagrado, la inconstancia, el reconocimiento del valor de las cosas cuando se las ha perdido, la malignidad, el miedo a sufrir, el llanto por las penas de los otros y al mismo tiempo la indiferencia por la humanidad.

Como Baudelaire, Silvina Ocampo nos recuerda que el mal reverdece y vive en el abismo y, con la figura del quiasmo que tanto apreció, define el dolor en la felicidad y el terror en la dicha. Una y otra vez el *porqué* anafórico que definió tanto a Whitman reaparece en este poema sin el mínimo temor de desnudar los sentimientos, la propia identidad, las mayores falencias, a partir de la interrogación, que también frecuentaron Juan L. Ortiz y Juan Gelman, aunque con articulaciones tan diversas este último. Y por el contrario, no se trata del Yo plural que buscaron Whitman y Neruda, sino del Yo íntimo que descubren los poemas “Acto de contrición” o “Epístola a Giorgio de Chirico”. Uno de los proyectos de Silvina Ocampo y de Borges en *Fervor de Buenos Aires* y en *Luna de enfrente* fue —como bien lo señala en *Borges* María Luisa Bastos (1989)— abandonar “los mundos y extensiones de mundos” de Whitman para ocuparse de la topografía del país; circunscribirse no al universo, sino al país, a la ciudad. *Enumeración de la patria* es justamente el despliegue del lujo textual con proliferación léxica, con la *amplificatio*, diría Philippe Hamon (1991). Es la conocida enumeración que Leo Spitzer llamó *caótica* y Michel Foucault *heteróclita* (Foucault, 1979).

Fiel al movimiento nacional de nuestra sociedad de fines de los años treinta y cuarenta, participó con el poema “Enumeración de la patria” del descubrimiento de lo patriótico y de un renovado sentimiento de lo nacional, cuando la Segunda Guerra europea amenazaba constantemente con la destrucción. El poema, escrito en primera persona, no oculta la presencia autobiográfica mediante la descripción del

paisaje autóctono. Se detiene en la exaltación de la naturaleza: árboles, plantas, flores, animales, que por cierto acompañan también buena parte de todos sus libros de poemas. En el cotejo comparativo entre la poeta uruguaya Sara de Ibáñez y Silvina Ocampo me ocupé de analizar coincidencias en poemas de exaltación patriótica.²

La estética de Borges, Piranesi y de Chirico es la que encontramos celebrada en el singular poema “Epístola a Giorgio de Chirico” (*Poemas de amor desesperado*), donde Silvina Ocampo comparte con ellos el reconocimiento del artificio como objeto de crear arte, la participación de la violencia en el objeto artístico y el gusto por los contrastes que enlazan de manera metonímica el amor y la muerte, la luz y las sombras. Si por un lado esta epístola se inscribe por su mismo nombre en un género clásico, ligada a los temas morales, filosóficos o satíricos según la clasificación de las poéticas antiguas, por otro su elección solo en apariencia muestra la aceptación de los géneros tradicionales, ya que rompe con ella en su carácter marcadamente amatorio.

Durante mucho tiempo, los poemas “El caballo blanco” y “Como siempre” permanecieron inéditos hasta su inclusión en la antología que preparé, *Poesía inédita y dispersa*. Ambos son reveladores de escenas y sentimientos de familia, como lo es también el cuento “La lección de dibujo” (*Y así sucesivamente*). Decididamente autobiográfico, “El caballo blanco” testimonia la inclusión de las actividades artísticas, el dibujo y la pintura, en el proyecto de educación que los padres de las niñas Ocampo, Ramona Aguirre y Manuel Ocampo, tuvieron para sus hijas en el seno de una familia tradicional, es decir, el alto reconocimiento de la preparación artística de las hijas mujeres. También este poema, escrito en primera persona, respondiendo a una fuente muy antigua, cuenta a

2 Ulla, Noemí, “Construcción de una poética en la exaltación de la patria: Sara de Ibáñez y Silvina Ocampo”, en Renaud, 2001, pp. 197-2003.

la manera de un juglar una historia, en este caso, íntima. Si Leopoldo Lugones utilizó el romance para contar episodios históricos, Silvina Ocampo, aunque con gran destreza para versificar, prefirió el verso libre para contar narrando. Compartió con Byron el gusto por la narración versificada y, en “El caballo blanco”, como una seductora juglaresa se dirige al público lector con una pregunta muy directa: “¿Te interesa saber cómo me relacioné / con la pintura o el dibujo?”. Esta es una de las maneras que suele practicar, tanto en la prosa como en la poesía, la de incluir o deslizar frases coloquiales para quebrar la hebra del lenguaje usualmente literario. Su lenguaje coloquial nunca es transcripción, como equivocadamente podría interpretarse; como el de Borges, pasa siempre por el proceso de estilización exigida a un buen escritor.

Otra renovada confusión y confesión del carácter, se diría carnal o sensual, de los sentimientos,³ pueden advertirse en el poema “Como siempre”, vivo relato versificado de la relación con su hermana Victoria. “Volviendo a la palabra *madrina* (...) / cuando supe que llamaban “madrinas” / a las yeguas que guían / con un cencerreo colgado del pescuezo / las tropillas de caballos”. La vecindad semántica del término “madrina” con Victoria, las hadas de los cuentos y las yeguas que guían a los caballos impide y evita levantar la figura fraterna con tonos convencionales y previsibles. Pero una vez más, como en “Acto de contrición”, vuelve a manifestarse la pena y el sentimiento de culpa, en medio de la ambigüedad de los afectos.

También en *Poesía inédita y dispersa* incluí un poema extraño, “Muerte de mi padre”, tal vez único testimonio de Silvina Ocampo respecto del sentimiento hacia su padre, pero también singular testimonio del comportamiento que los afectos producen en ella. En las conversaciones

3 María Moliner (1994), da al significado de carnalidad el de sensualidad.

que mantuvimos durante la composición del libro *Encuentros con Silvina Ocampo*, que significó el nacimiento de una profunda amistad, recordó la reacción de Cézanne ante la muerte de una hija suya. Esta reacción ante el dolor había impresionado mucho a Silvina,⁴ para quien solo el trabajo artístico, el desvanecimiento del dolor a través de la pintura, pudo recuperar en cierto modo la integridad de Cézanne como pintor. La parálisis, la enajenación que el dolor produce, como dice el poema “Muerte de mi padre”, da apariencia insensible a quien observa al dañado por el dolor de la pérdida. Al hacerme aquel relato, Silvina Ocampo comprendió, seguramente, que es posible aliviar el dolor escrutando en la interioridad del texto que se escribe.

Tal vez una de las expresiones más significativas de la carnal ambigüedad de los sentimientos sea uno de los *Sonetos del jardín* dedicados a la memoria de su madre, a quien no dejó de evocar en buena parte de sus poemas. En todos estos sonetos, como ya lo advertía (Ulla, 1981, 2000) al incluirlos en la primera antología que se realizó sobre su obra y que tuve a mi cargo (1981), el motivo de la “ausencia” propone diversos procedimientos metonímicos, regidos por la elipsis. Pero tal vez sea en el soneto “El balcón”, donde vibren con mayor fuerza y nitidez el culto y el martirio del deseo. Como ser dolorosamente errático, descentrado entre el amor por Europa y por el país, entre las lenguas que habló de niña, el francés y el inglés, y el tardío contacto con la literatura de lengua española, Silvina Ocampo define en este soneto la ambivalencia del deseo y la agonía de sentirse una suerte de

4 “Sé que el día que murió una hija suya, él pintó todo el día y se sintió tan embebido en lo que estaba pintando, que se enteró de una noticia —que él conocía—, con asombro, porque de pronto se despertó desde adentro de ese cuadro que estaba pintando. No creo que lo que escribimos sea tan imperioso como la pintura. Yo creo que a uno le cuesta más penetrar dentro del texto que dentro del cuadro que se está pintando. Yo creo que es mucho más difícil cuando sufrís, cuando estás preocupada por un problema, entrar en ese mundo de la literatura, de lo que uno quiere ver ahí dentro. Tenés que hacer un esfuerzo sobrehumano. ¿Te pasa también, no?” (Ulla, 2003, pp. 116-117)

apátrida, cautiva al mismo tiempo de dos países que amó y en los que más tiempo vivió: Francia y la Argentina.

Me gustaría recordar aquí los versos de “El balcón” que dicen de este doble deseo, de la contradicción sufrida en el proceso ambiguo de no poder decidir cuál es en verdad el objeto de amor:

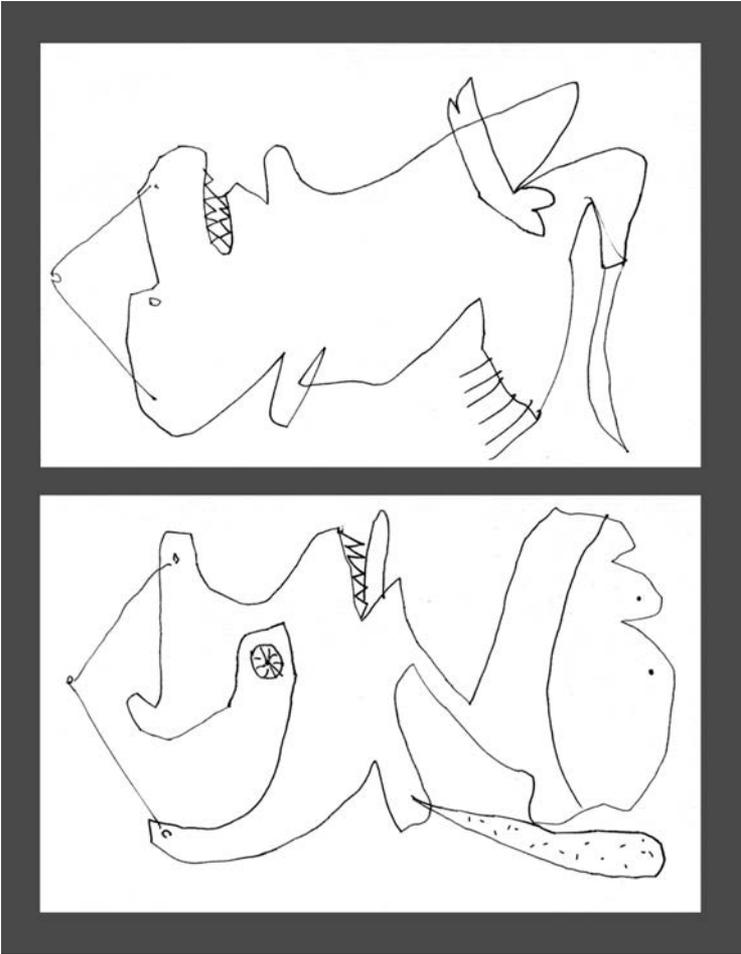
Fiel a la ausencia y todavía ingrata,
soy a veces aquí una forastera:

falta ahora el balcón, no la palmera,
faltan cedros y no costas barrosas.
¡Ah, qué azul era el lago y había rosas!

La viva ambivalencia afectiva por ella misma confesada, fácil de advertir en el doble discurso argumentativo, donde las afirmaciones se contradicen y los estados de duda imperan, donde el “no elegir” como auténtica experiencia de libertad, según observó Jean Pierre Richard (1954) en Flaubert, obliga al debate de un mundo dividido entre el reino de un orden y el de otro, prodigiosamente poetizado, fue sin lugar a dudas uno de los motivos que en tiempos fuertemente marcados por la literatura comprometida, casi sin resquicios para valorar la literatura de imaginación, ocasionó el olvido, las omisiones, el silenciamiento de la obra de Silvina Ocampo, que en la actualidad ha reclamado su propio espacio. Un lugar que le pertenece y que ya había hecho suyo en la literatura rioplatense, en la de lengua española y en la universal.

Bibliografía

- Bastos, M. L. 1989. "Whitman, signo visible y marca secreta en la poesía de Borges", en *Relecturas*. Hachette. Buenos Aires.
- Deleuze, G. 1972. "Repetición y diferencia", en Foucault, M., *Theatrum Philosophicum*, F. Monge (trad.). Cuadernos Anagrama. Barcelona.
- Foucault, M. 1979. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. México.
- Hamon, P. 1991. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Edicial. Buenos Aires.
- Moliner, M. 1994. *Diccionario del uso del español*. Gredos. Madrid.
- Renaud, M. (coord.). 2001. *La mujer en la república de las letras*. Centre de Recherches Latino Américaines. CNRS. Université de Poitiers.
- Richard, J. P. 1954. *Littérature et sensation*. Seuil. París.
- Ulla, N. 1992. *Invención a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*. 2da. ed. aumentada, 2000. Del Valle. Buenos Aires.
- . 2000. Silvina Ocampo, historia de la literatura argentina, cap. 82. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. Incluido en edición corregida y aumentada en *Invención a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*. 2000. Ediciones Del Valle. Buenos Aires.
- . 2003. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Leviatán. Buenos Aires.



La inquietud de las cosas

Gloria Pampillo

“—¿Por qué no trabaja en un teatro?

Y él me contesta:

—Siempre que sea con muebles...”

Silvina Ocampo, “Paradela”

Los muebles son solo uno de los componentes, aunque privilegiados, del entorno que reemplazó con el auge de la industria y de la manufactura el entorno natural del hombre. Muebles, prendas del vestido, objetos de adorno, juguetes de los niños, recuerdos de viaje, *souvenirs* construyen un ambiente artificial con el cual establecemos distintos tipos de relación. El hombre puede apropiarse de los objetos, practicar el fetichismo como un coleccionista, insertarlos en un conjunto como el decorador, o caer en la aceleración consumidora que considera a las cosas solo como un momento transitorio entre la fábrica y el tacho de basura.

Desde el ángulo de la psicología social o, a lo mejor, desde el de una sociología de los objetos, se han clasificado las actitudes psicológicas que adoptamos frente a ellos. Esta actitud es ascética cuando los consideramos enemigos, peligrosos; hedónica, cuando se los disfruta intensa pero pasajera-mente, como lo hace el artista; también puede ser destructiva, pero esta actitud toma un tinte positivo cuando crea disponibilidad, cuando deja el “campo libre” para lo que vendrá. Por otra parte, se encuentran las actitudes nacidas de percepciones estéticas: la surrealista, que hace surgir de la vecindad

insólita de objetos una imagen extrañada, y la cibernética o funcional, también ligada a una actitud estética, la de la Bauhaus: el objeto es correlativo a cada acto del hombre y su belleza nace de su funcionalidad.

A medida que el entorno, el mundo, se fue volviendo cada vez más artificial, en el sentido de fabricado por el hombre, los objetos y los productos fueron suplantando la relación directa con la naturaleza y con los otros para volverse expresiones tangibles de la sociedad. Las cosas, productos sociales caracterizados y efectivos, fueron haciendo retroceder a segundo plano a los seres humanos que las fabricaron. Es en una época así, cuando surge una actitud que no es nueva pero que se exagera: en los objetos y en los productos se depositan valores; un objeto es un nivel social, un grado de educación; en los objetos se depositan los deseos y los sueños.

Es debido justamente a esta situación de época que las cosas, los objetos que elegimos, hablan por nosotros de una manera tan verborágica. De la indiscreción, enemistad y humor de los objetos se alimentó como ninguna la narrativa de Silvina Ocampo.

Ocampo construye su mundo literario en un movimiento de inquisición sobre su entorno. Con esa mirada que va del texto al mundo percibe los rasgos sensuales de los objetos, disfruta de ellos y los conoce, pero inquiere y descubre también esa carga de valores que los hombres han depositado en ellos. A la inquisición, que quizás se pueda considerar como un primer momento, sigue un gesto que le es muy propio: el de derrumbar la jerarquía que encuentra en su entorno.

Hay una imagen que ya aparece en sus primeros relatos y que, con variantes, se repite en muchos otros. Esa imagen es la de una caja, un baúl, una boardilla o un sótano, un corralón, a veces una sala y, más adelante, vidrieras de una mercería, salones de casas de remates o de antigüedades, en las que los objetos más heterogéneos se codean. En una caja, Ethel guarda “una muñeca, un museo que consistía en

una cajita con muchas divisiones donde coleccionaba toda clase de curiosidades: una mariposa, las puntadas de una operación de apendicitis, una piedra anaranjada, un caracol, un diente de leche, los ojos de una muñeca y después la novela y después dieciocho poemas dedicados a su muñeca”. De esta acumulación de objetos surgen por lo menos dos revelaciones. Una de ellas, que sin duda recuerda la mirada de la artista plástica, es el extrañamiento. Los objetos se neutralizan al perder su función y, extrañados, provocan el placer estético de verlos como por primera vez. La otra revelación se produce justamente porque al perder su función, esa función que sirve para ocultar lo que se ha puesto en ellos, aparece desnuda la suma de los valores con que han sido revestidos.

El hiato entre el objeto material y su función hace emerger intensamente esta polaridad. Por un lado, la materia y la forma de un sombrero: paja trenzada, flores de fieltro, curva de las alas. Por otra, el valor social, la elegancia y, todavía más, las fantasías: cubre a medias el rostro, encierra en una leve penumbra a una mujer enigmática.

Guardados, los objetos son rastros, huellas. Solo su dueño tiene la llave de un recuerdo que se despliega cuando los mira en actitud de evocar. Pero también para los otros, como para los visitantes de un museo, los objetos tienen la capacidad de reconstruir el aura difusa de otras vidas.

Silvina Ocampo percibe esta relación entre las cosas y el dueño que las atesora y la despliega en sus relatos. En *Viaje olvidado*, su primer libro, la temática de los objetos se entrelaza sobre las prendas de vestuario. Miss Hilton, una institutriz inglesa, guarda en un baúl sus tesoros. Entonces, cuando los muestra en un gesto de intimidad suprema que la acerca súbitamente a los seres, “volvía a bañarse en las playas tibias de Ceilán, volvía a viajar por la China, donde un chino amenazó matarla si no se casaba con él. Volvía a viajar por España, donde se desmayaba en las corridas de toros, debajo de las

alas de pavo real del sombrero que temblaba anunciándole de antemano, como un termómetro, su desmayo”.

La trama de este relato unirá de manera decisiva en la narrativa de Silvina Ocampo el temblor de la catástrofe y el ligero espasmo de la risa. A Miss Hilton la está retratando un pintor. Es para posar en esas sesiones que ella se pone un vestido verde aceituna. Un día, lleva al taller del pintor a su discípula para que vea su retrato. Busca entre los cuadros, cada vez más nerviosa, porque todos representan mujeres desnudas. Finalmente encuentra el de ella. Está desnuda también. Al día siguiente recibe una carta de la familia de la niña: prescinden de sus servicios porque no aceptan a una mujer con tan poco pudor. Ella siente, dice el cuento, que un rubor le sube a la cara como si hubiera visto una imagen pornográfica.

El peligro de los vestidos se conjura en los relatos de *Viaje olvidado* con el despojo, la desnudez. En “La enemistad de las cosas”, un muchacho recupera el amor de su novia cuando se saca la campera que le ha hecho tejer su madre. “Oh la felicidad de los bailarines, contorsionistas y pruebistas que no necesitan llevar sino su cuerpo”, piensa Cristián, el protagonista de “Los pies desnudos” cuando recuerda a la bailarina que no quiere depender ni de sus zapatos de baile. El despojo es creador en cuanto crea disponibilidad para lo que vendrá, lo inesperado. Pero la época, ya se sabe, acumula mercancías. Y la mirada de Silvina escruta su entorno.

A lo largo del tiempo –y de su obra narrativa– en relatos de *La furia y otros cuentos* o de *Los días de la noche*, los vestidos verán aparecer a su alrededor un personaje, la modista; una situación, la prueba de las prendas, un ámbito donde se revelará el ambiguo deseo de desnudarse con el vestido. Artistas menores estas, las modistas, como Piluca o Cordelia Catalpina, enfrentadas con un arte, el de la alta costura, que debería provocar una módica felicidad y, sin embargo, escapa a su destino para desembocar en la tragedia: los vestidos llevarán el cuerpo a la muerte.

Talleres de modistas, lugares de una producción con aspiraciones artísticas, similares en esto al taller de un escultor de estatuas de jardín, al laboratorio de un embalsamador de animales domésticos o a la tienda de una confeccionista de sombreros. Y, ya sea producidos por ellos, ya sea adquiridos a lo largo del tiempo, comienzan a aparecer en los relatos esos objetos que aúnan la aspiración al arte con alguna función útil: bombonera en forma de piano, estatua de bronce que sostiene bombitas de luz, perfumero en forma de rábano. El objeto *kitsch* y la actitud *kitsch*. Una aproximación al arte que no provoca inquietud porque no exige un reacomodamiento de la mirada. La gratuidad del arte pero no su exigencia, de ahí su felicidad. La estética predilecta en una sociedad de consumo.

Pero esa es una aspiración del objeto. Lo que descubre la inteligencia del relato es que estos objetos, vueltos ya extensiones del hombre, en cuanto son depositarios de un cúmulo inaudito de sueños, de deseos, de valores, concluyen determinando los actos. Los objetos no son dependientes, sino poseedores; capaces, por tanto, de actuar de manera maligna. En “La casa de azúcar”, “Mimoso”, “Las fotografías”, “Los objetos” la trama se deja regir por esas cosas tan cargadas de sentimientos como peligrosamente actuantes. Los relatos de Silvina Ocampo, al mismo tiempo que revelan el peligro que se esconde en las figuritas de novios hechas de azúcar que coronan una torta de bodas, perturban la mirada que busca un refugio complaciente y recuperan esos objetos para un arte exigente, desacomodado. Lo cual equivale a decir que en sus relatos no existe esa actitud que Julio Cortázar juzgó un poco canalla, la de ironizar sobre las elecciones estéticas de una pequeña burguesía. No la hay en cuanto el relato lleva al fin del amor, al crimen, a la esclava desolación de los recuerdos. El mundo de la manufactura, el creado por el hombre, es indómito.

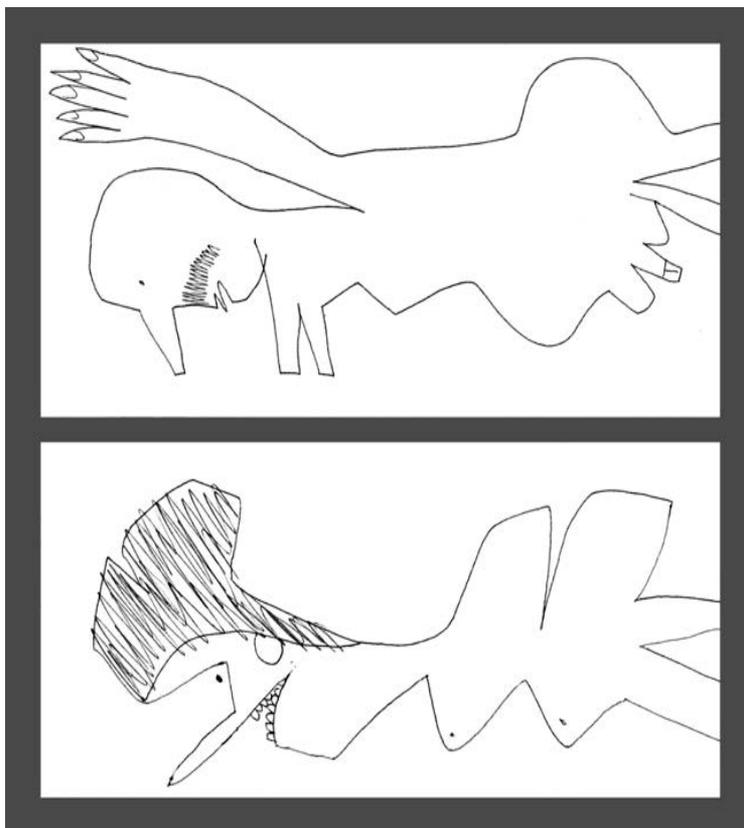
Y, sin embargo, en esa trama compleja y siempre renovada que es su obra narrativa, los objetos y las actitudes que se adoptan frente a ellos no aceptan una interpretación que les

otorgue un sentido de una vez y para siempre. No hay virtud: ya sea el despojamiento, o el desinterés por las cosas que se encomien, ni falta: alienación o posesión o memoria esclava que se condene. Ir al Cielo o al Infierno depende de la elección de las cosas que se hayan preferido en la vida, pero si se eligen más cosas del Infierno se irá probablemente al Cielo, mientras que si se eligen cosas del Cielo se corre el riesgo del ir al Infierno, “pues tu amor a las cosas celestiales denotará mera concupiscencia”.

En el “Informe del Cielo y del Infierno”, los dos ámbitos, el celeste y el demoníaco, son comparados con las grandes casas de remate, que contienen en sus galerías hacinamientos de objetos “que no asombrarán a nadie, porque son las que habitualmente hay en las casas del mundo”. En una casa de remates reina Paradela, un changador que muere o resucita según se acueste o se levante de la cama donde agonizó un príncipe. Paradela, que canta como Gardel, cuando apoya una pierna en un banquito que resulta ser verdaderamente de Gardel y que los fetichistas adoradores de Gardel compran luego en un remate a un precio exorbitante. Indiferente ante la duda de que sea un mistificador, Paradela responde displicente cuando la narradora le pregunta por qué no trabaja en un circo: “Siempre que sea con muebles”.

La inteligencia de la trama, que construye un sentido sobre la experiencia, deja entrever una solución poética a la vida condicionada por un entorno plagado de objetos. Entre la ascesis y la alienación, dos actitudes opuestas, pero igualmente in-móviles, se erige una estética dinámica, que una y otra vez atraviesa vertiginosamente la vasta región que media entre el arte y el conformismo.

Esta fue una de las artes de Silvina, la sibila, que hizo volar por el aire de una manera al mismo tiempo hilarante y temible el pesado mundo de los objetos.



Correspondencia Ocampo: de la realidad a la ficción

Cristina I. Fangmann

A la memoria del tío Alberto

Los últimos años han conocido tanto la edición por primera vez anotada y cuidada de algunos de los textos centrales del canon de Silvina Ocampo, como también la publicación, bajo parejo rigor editorial, de libros que nunca antes habían salido a la luz.¹ Mientras los lectores esperan la publicación integral y los investigadores el establecimiento de archivos adecuados, podrá apaciguarse la curiosidad crítica y el impulso de *voyeur* en la lectura de las cartas que Silvina Ocampo les enviara, en distintos momentos de su vida, a los escritores José *Pepe* Bianco y Manuel Mujica Láinez, y a su hermana Angélica. Cartas que se encuentran en la Universidad de Princeton.²

1 Ernesto Montequin es el editor general del legado de Silvina Ocampo. Los sucesivos libros fueron publicados desde 2006 en el marco de la colección "Biblioteca Silvina Ocampo" de la editorial Sudamericana, integrada ya al grupo multinacional Random House Mondadori. Agradezco a Ernesto Montequin por su lectura crítica y sus rigurosas observaciones a mis trabajos.

2 Estas cartas, aún inéditas, se encuentran en la División Manuscritos, Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad de Princeton (New Jersey, EE.UU.). Las he consultado en febrero de 1997. Este conjunto epistolar no es sistemático, ni completo: ni para los destinatarios considerados, ni para un período histórico determinado.

Desde el punto de vista de su contenido, las cartas son valiosas como testimonios de época y como ejemplos intrínsecamente válidos de la vida cotidiana, social y cultural de la elite argentina entre la década del cuarenta y mediados de los setenta. No es menor su utilidad para conocer aspectos y situaciones de la vida privada de Silvina Ocampo que habían permanecido ocultos o que habían sido deliberadamente asordinaados.³ Por otro lado, las cartas ayudan a reconsiderar su lugar de escritora en el campo cultural de su época. En este sentido, las cartas contradicen aquellas hipótesis que sostuvieron que Silvina Ocampo jamás se detuvo a reflexionar sobre su escritura o acerca de problemas y cuestiones literarios generales. En varias ocasiones comparte con su hermana avatares de la escritura de sus libros o discute con Bianco sobre materiales y cuadrículas de la revista *Sur*, de la cual era jefe de redacción. Le envía poemas, le ofrece traducciones, pendiente de los juicios críticos de su destinatario. A su vez, asume un papel de crítica y aun de animadora cultural cuando es ella quien opina sobre la obra de su corresponsal: lo insta a escribir y a publicar su novela.⁴ En las cartas a Mujica Láinez, reitera su interés por la relación entre la literatura y

3 Para considerar este aspecto, las cartas más representativas son las enviadas a su hermana Angélica. Un primer grupo data del verano de 1938, escritas en la estancia de los Bioy. Parece un período relativamente placentero en la vida de Silvina, en el que puede ocuparse tanto de la invención de alguna historia para cuentos o poemas, como de sus perros y sus casas. Faltan aquí las cartas que van desde el año 38 hasta el 41, dato notorio pues 1940 es un año importante en su vida: publica, junto con Borges y Bioy Casares, la *Antología de la literatura fantástica* y se casa con Bioy, hechos que no aparecen mencionados ni recordados o aludidos luego en la correspondencia. Este primer grupo de cartas continúa intermitentemente hasta 1949; luego hay varias cartas de 1954, momento en el que viaja a Europa y unos meses después adopta a Marta, única hija, a la que criará junto con Bioy. La escena de la adopción está registrada en una de las cartas; revela una parte de la vida de la familia que hasta ahora había permanecido bastante oscura. El tercer período de esta serie corresponde a los primeros años de la década del setenta. Son momentos de viajes y de largas estadías en Europa.

4 Las veintidós cartas a Bianco abarcan desde 1941 hasta 1956. En esa época, él estaba escribiendo *Sombras suele vestir* y comenzaba y abandonaba, provisoriamente, la escritura de *La pérdida del reino*.

la pintura y demuestra inquietud por el éxito literario.⁵ En suma, las cartas permiten obtener una visión menos incompleta de Silvina Ocampo: como no podría ser de otro modo, algunas mitificaciones construidas sobre su persona deben caer ante la mayor información ganada.

Más acá de sus contenidos, la lectura de este corpus de cartas deja traslucir correspondencias entre la escritura epistolar y la escritura poética y de ficción. Las cartas constituyen una fuente difícil de desaprovechar si se busca estudiar las condiciones de la producción literaria. La misma autora reconoce en una entrevista con Pichon Rivière:

Yo creo que la mejor manera de aprender a escribir es escribiendo cartas. (...) Es como inventar una historia. Además, las cartas son como una concentración de lo que ocurre cuando escribís un cuento, un poema: la distancia que existe entre lo que querés expresar y lo que no podés llegar a expresar.⁶

En este sentido, los vínculos sutiles son recíprocos y múltiples: así como las cartas pueden leerse como “historias inventadas”, por lo imaginativo de sus contenidos, por su grado de ficcionalización, también los cuentos y los poemas retoman imágenes, personajes y/o situaciones presentes en

5 Son veintitrés cartas que abarcan desde octubre del 68 hasta mayo del 81. Silvina comparte con Manucho su afinidad por la pintura e incluso hace retratos de él y de su hijo. En las cartas habla de estos retratos así como de sus textos literarios. Podría decirse que dos *leitmotifs* sostienen las cartas a Mujica Láinez: la nostalgia y el amor por Córdoba, lugar de residencia del escritor, y las reflexiones comparatistas sobre el éxito de ambos. En esos años, Silvina empezaba a ganar reconocimiento en el exterior. Se publican antologías en Francia y en Italia, con prólogo de Italo Calvino; sin embargo, se queja de su falta de éxito editorial en la Argentina. Estas cartas son también muy interesantes desde el punto de vista lingüístico, ya que la muestran más suelta y más cómoda en el uso por escrito del español coloquial rioplatense. Incorpora el voseo y aun “malas palabras”, y se atreve a relatar otro tipo de anécdotas. Es posible que frente a un interlocutor como Mujica Láinez se sintiera mejor dispuesta para escribir de esta manera deliberadamente ligera que frente a su hermana Angélica, ya que algunas cartas coinciden en el tiempo.

6 Pichon Rivière, Marcelo, “Así es Silvina Ocampo”, en *Panorama*, 19 de noviembre de 1974, pp. 50-52.

las cartas. Aun en el plano formal se advierten préstamos, ya que muchos cuentos y poemas se enmarcan dentro de una estructura que corresponde al género epistolar.⁷ En ambos casos se rescata una situación de comunicación especial –la escrita– que, según palabras de Ocampo, “tiene la virtud de ser un poco más silenciosa” que la comunicación oral. Un tipo de comunicación que –como la poesía– pone en escena y aun teatraliza un conflicto entre lo que se quiere expresar y no se puede llegar a hacerlo. Resulta así inevitable rastrear en las cartas operaciones de construcción literaria, matrices de cuentos o poemas y, en términos más generales, los pasos que implica el proceso de creación.

Un viernes de 1941, desde Mar del Plata, Silvina Ocampo le escribe a Pepe Bianco:

¡No te imaginas lo que siento no poder mandarte mañanas enteras en este sobre: por ejemplo, la mañana de hoy; Había bandadas de mariposas en la playa, muchas se quedaron muertas en la orilla del mar. Al principio creí que eran sucios papeles de chokolatines y de sándwiches (mariposas construidas y luego destruidas por Maruja Mayo) pero eran verdaderas mariposas desteñidas por el viaje. ¡Inspiraban ternura! Sin embargo *nadie se enterneció ni se asombró*. ¿No es *asombroso* bañarse en el mar entre mariposas? ¿Caminar en la orilla de un mar sobre mariposas? ¿Comer sándwiches con mariposas, respirar mariposas?⁸

En diciembre de ese mismo año:

7 Ver “Epístola a Giorgio de Chirico” (*Poemas de amor desesperado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1949, pp. 65-67), “Epístola de Eloísa a Abelardo” (*Ibid.*, pp. 135-149), “La continuación” (*La furia y otros cuentos*, Buenos Aires, Sur, 1959, pp. 11-21), “Carta perdida en un cajón” (*Ibid.*, pp. 114-119), “Cartas confidenciales” (*Los días de la noche*, Buenos Aires, Alianza [2ª ed.], 1984, pp. 27-35), “Carta bajo la cama” (*Las invitadas*, Buenos Aires, Losada, 1961, pp. 18-22), “El fantasma” (*Ibid.*, pp.113-115), “La pluma mágica” (*Ibid.*, pp.152-153).

8 El subrayado está en el original, las bastardillas son mías.

En una casa de antigüedades en Córdoba, vi una colección de santos, bastante graciosos: una Santa Rita con unas manos enormes y un niño Jesús, sentado en una sillita, *asombrado* mirándose las manos (que eran enormes). No tienen cosas muy lindas pero uno tiene *la sensación constante del asombro* en esa casa, *parecería que las cosas lindas están escondidas y que en cualquier momento uno las podría descubrir* adentro de un ropero, detrás de un cuadro o en los dormitorios de los dueños de la tienda.⁹

En septiembre de 1954, desde Europa, poco después de adoptar a Marta, le escribe a su hermana Angélica:

No encontramos niñera (...) Ahora de nuevo estamos sin nadie. Hace un siglo que no lavo mi ropa y muchos días no me baño porque no hay tiempo (y un solo baño). Estoy horrible y temo que mi organismo se haya acostumbrado. Tengo el pelo color ratón y áspero, la cara media colorada, las manos paspadas, todo perfeccionado por mi fealdad habitual. El apuro en que vivo me enloquece. No tengo ni un minuto para dedicarme a la *contemplación* de nada ni de nadie. Es horrible.¹⁰

Se ha repetido que la filosofía occidental nació en la antigua Grecia a partir de la posibilidad que algunos de sus hombres disfrutaron de cultivar el *asombro* y la *contemplación*. Estas actividades, al parecer tan básicas y gratuitas, no suelen ser fácilmente apropiables, como se nota en la última cita. Sin embargo, Silvina Ocampo las conoció y practicó desde pequeña: como muestran estas cartas, redactadas en distintos lugares, momentos y circunstancias, constituyeron para ella una primera condición para la reflexión, pero también, para la creación artística y literaria. La *contemplación* y el *asombro*—o mejor aún, *la sensación constante del asombro*—son, entonces, los

9 Las bastardillas son mías.

10 Las bastardillas son mías.

puntos de partida de un proceso que culmina en la escritura de cuentos y poemas. La *contemplación* supone requisitos básicos, internos y externos: contar con cierta libertad, con cierta disponibilidad de tiempo, sin restricciones o preocupaciones externas (el ocio del que tradicionalmente gozó la oligarquía terrateniente en la Argentina); a su vez, una percepción o sensibilidad especial para poder ver lo que los demás no ven. Es preciso saber apartarse, salir subrepticamente, escurrirse del entorno inmediato (familia, clase social, género, sexualidad, en suma, de cualquier determinación identitaria) para poder cambiar el punto de vista y así “*descubrir* las cosas lindas que están escondidas”. No implica esto una estetización de la realidad social, sino una búsqueda y hallazgo de lo que está escondido. La mirada diferenciadora coloca al sujeto en un lugar aparte, distinto del resto. En la primera cita, descubre asombrada las mariposas y pareciera ser la única a la que ese espectáculo enternece. Este fragmento revela, además, dos aspectos de la escritura de Silvina Ocampo que en principio parecerían contrapuestos: el emocional o sentimental y el humorístico. El primero, siempre manifiesto en la poesía, se expresa muchas veces en las cartas –como en este caso– en frases exclamativas: “¡Inspiraban ternura!”. El lector crítico, siempre desconfiado de lo sentimental, puede suponer que los signos de admiración representan un recurso retórico, pero parece innegable que en las cartas y en los poemas emociones, sentimientos y aun sensaciones físicas y corporales constituyen materiales primarios para la creación. La palabra “inspiran” no es casual en una escritura que jamás desdeña la veta romántica. Solo que ese romanticismo, o ese sentimentalismo queda casi siempre, como en el caso de las mariposas, “desteñido” por el *humor*. Recordemos:

¿Caminar en la orilla de un mar sobre mariposas? ¿Comer sándwiches con mariposas, respirar mariposas?

Así como aquí lo humorístico atraviesa la nota romántica, en los poemas –por un mecanismo similar– la pauta poética culta es desbaratada por la irrupción de una intencionada cursilería o de un elemento perturbador.¹¹ En las cartas, la descripción de un objeto o de un personaje incluye a menudo un ingrediente absurdo o grotesco (las manos enormes de los santos) que produce un giro sorpresivo en el relato. En las narraciones, la linealidad y la verosimilitud son desestabilizadas por la presencia de lo monstruoso, de lo ominoso, de lo fantástico o de lo sobrenatural. ¿No habrá sido la inquietante mariposa del cuento “La red” una metamorfosis, tropo clásico si los hay, de una de las bellas e inocentes víctimas de la playa marplatense? Este cuento, también ovidiano, en el que una bella mariposa se transforma en el alfiler que persigue y amenaza a la mujer que la mató, funciona como *exemplum* ofrecido tanto a la crítica literaria que estudia el género fantástico como a aquella que se vale de enfoques psicoanalíticos. Una clara estrategia de composición propia de Silvina Ocampo, que consiste en un entrecruzamiento de diferentes órdenes. Un caso de metamorfosis como este provoca el traspaso de un orden a otro, de un ámbito vulgar-cotidiano o realista a otro sobrenatural o fantástico. Esta técnica compositiva, que en los cuentos alcanza su forma más o menos acabada, en las cartas introduce la dimensión ficcional que rompe con el discurso informativo y meramente comunicacional. Las cartas aportan datos o referencias reales, inscripciones de tiempo y lugar que ayudan a ubicar a la autora en espacios y tiempos determinados. Esa localización se vuelve ilusoria cuando irrumpen un elemento perturbador; o cuando la focalización aumenta o disminuye –como la lente de una cámara– el elemento real.

11 En las series de poemas, como “Enumeración de la patria” o “Buenos Aires” esta disrupción se manifiesta en el tipo de adjetivación, en sintagmas como: “basuras exultantes”, “seccionadas casas”, “amputados árboles”, “monumento atroz” (Ocampo, 1942).

Este se vuelve monstruoso o insignificante; resulta caricaturizado o estilizado según cierta intención que puede ser humorística, irónica o simplemente gratuita.

Desde París le escribe a Pepe Bianco en junio de 1949:

Asistí a algunos de los monstruosos cocktails de Gallimard, en uno de ellos apareció la cara de alcancía de López Llausás, poco faltó para que me creyera de nuevo en Buenos Aires. Las masitas eran riquísimas. Visité el pabellón dedicado a *l'Art brut*. El mártir que exponía el jueves pasado era F (H)ernandes. Todo el mundo se extasiaba ante sus cuadros para seguir el ejemplo de Paulhan. Una señorita francesa, del *tamaño de un ratón*, que llegaba de España era la más entusiasta, “Hay que ir a España para comprender esta pintura”, decía moviendo sus *manitas de insecto*. Dios la castigó: en pocos minutos *se transformó en* uno de los personajes mal dibujados de los cuadros: debajo de un enorme sombrero blanco su cara blanca sin sombras perdió su volumen, sus ojos resaltaban como dos piedras horribles. Un caso de *mimetismo asombroso*. Salí al jardín asustada.¹²

El caso es narrado en forma impersonal, como si el mimetismo ocurriera por sí mismo. La realidad, sin duda, puede albergar a los personajes más absurdos, y puede ser tan misteriosa como para encerrar las historias más fantásticas; no parece menos cierto que Silvina Ocampo haya sabido, según su programa, mirar de cerca “las cosas lindas que están escondidas” y descubrir secretos y misterios de la propia realidad. En esta lógica, las *cosas lindas* incluyen, a su vez, las cosas terroríficas y aun las repugnantes, las que abarcan también comportamientos sociales, conductas humanas. Le cuenta a Angélica desde Mar del Plata:

12 Carta a José Bianco (5/6/49). El nombre de Hernández está corregido en el original. (¿Alusión burlesca a J. J. Hernández?).

Un baño precioso nos dimos, únicamente estropeado por unos alemanes que escupían y estornudaban al lado nuestro en la playa, pero no nos podíamos alejar de ellos porque no(s) fascinaban de horror.¹³

La fascinación por el horror. Este enunciado encierra otra clave o matriz que en poemas y cuentos cobra diferentes formas y se encarna en distintos personajes. Desde el sujeto lírico que declama “Visitaré la sombra del deleite / En los remordimientos más impuros” (1945: 51-52) hasta la mujer que busca su fin en “las vestiduras peligrosas”. (1970: 45-51) Permanentemente se pone en escena un juego de *unión de los opuestos*, que reviste la forma lógica de la paradoja y la figura retórica del oxímoron, y se manifiesta tanto en la estructuración de los textos –véase el poema “Acto de contricción”– como en el léxico que representa los enunciados aporéticos: “lo que querés expresar y lo que no podés llegar a expresar”. De hecho, lo que queda expresado es, precisamente, que la contradicción no está resuelta: las dos caras de la moneda, la tensión entre extremos irreconciliables. Además del absurdo general de la situación, que percibe el lector, pero no el sujeto ficticio, impermeable a paradojas y tensiones.

La fusión de los contrarios es también una forma de eludir todo tipo de afirmación, de no elegir una posición fija en espacio y tiempo. Si en los cuentos muchas veces las referencias del tiempo y del espacio están distorsionadas, en las cartas se nota siempre cierta inquietud, cierta insatisfacción por parte del sujeto que no puede conformarse con el momento y el lugar en que se encuentra. Ese sujeto “llega a expresar”, entonces, un permanente sentimiento de nostalgia por el cual siempre quiere estar en el lugar en el que no está, el campo, el mar, París o Buenos Aires. Este tópico

13 Carta a Angélica Ocampo (2/1/41). Agrego entre paréntesis la “s”. El error o lapsus refuerza la idea que desarrollo a continuación.

se reitera en algunos poemas como “El balcón” (2002: 45) o “Frente al Sena recordando el Río de la Plata”. (2003: 54-55) Otras veces la insatisfacción es más general, como cuando se queja en una carta a Angélica:

¿Por qué desde hace un tiempo todo lo que sucede en mi vida me sucede anacrónicamente? Si quiero estar en el mar tengo que estar en el campo. Pienso sin embargo en el amargo gusto del mar, otros años, cuando hubiera dado mi vida por no estar en sus desconsoladas orillas. Si tengo muchos argumentos para mis cuentos, temas para escribir interminables poemas, no encuentro tranquilidad para escribirlos. Pienso sin embargo en días vacíos, tranquilos frente a las páginas blancas cuando hubiera dado mi vida por las imperfecciones de un argumento.¹⁴

Estos anacronismos, que en la vida pueden resultar tan molestos, son los que resultan más productivos para las historias de ficción. Pues es justamente una concepción del tiempo no lineal o cronológica la que le otorga a muchos de los relatos su dimensión fantástica. Como Irene recuerda su futuro en el cuento y en el poema “Autobiografía de Irene”, Luis Maidana, uno de los protagonistas de “El impostor” recuerda o ve en sueños objetos y situaciones de vidas pasadas.¹⁵ En las cartas hay comentarios que confirman la creencia en la reencarnación, en un tiempo cíclico que se anticipa o se repite. En una carta cuenta que sueña con un barco en el que después viaja, y en otra, le dice a Mujica Láinez:

No hace mucho que fui un animal y por eso los refinamientos de la envidia no me carcomen. Plácidamente compruebo que

14 Carta a Angélica Ocampo (31/12/49).

15 “Autobiografía de Irene” (poema) en *Espacios métricos*, Buenos Aires, Sur, 1945, pp. 81-92; “Autobiografía de Irene” (cuento) y “El impostor”, en *Autobiografía de Irene*, 1975.

los otros hacen lo que yo hubiera querido hacer (...) Retomo el hilo de mis consideraciones –*ce n'est pas le mot juste*.¹⁶

Pareciera que nunca encuentra la palabra justa, nunca aprueba lo que dice ni el modo en que lo dice. Tanto en las cartas como en las conversaciones grabadas por Noemí Ulla, vuelve una y otra vez sobre la dificultad de acertar con el género para cada argumento (Ulla, 1982). Es frecuente la composición de una misma historia en dos versiones: en prosa y en verso. Posiblemente, porque ella relaciona cada género con cierto tipo de carácter o de personalidad:

Hay tonteras que permite el verso y no la prosa. Si frente a esas fotografías esas mismas frases fuesen expresadas en verso, con un ritmo, con un valor distinto no importaría el tipo de letra, ni la soledad de la frase. Hay puerilidades que la prosa no admite por eso querido Pepe yo me he dedicado al verso y por eso Victoria escribe cosas que quisiésemos que no escriba. Súbitamente me doy cuenta que el verso es la glorificación o el Paraíso (?) de las ideas tontas. ¡Triste destino el mío!¹⁷

La asociación entre puerilidad o tontera y poesía podría extenderse a otra convención social e ideológica, aunque por fuera de las convenciones de la crítica y la teoría literarias: la que liga el género lírico con lo femenino. Un género (literario) apropiado para el juego inútil –o gratuito– del lenguaje, practicado por el género (sexual) que, desde una perspectiva ideológica propia del positivismo argentino del siglo XIX, estaba destinado a las labores fútiles de la vida doméstica. De ahí que la contraposición con Victoria sea significativa: mientras la hermana menor se devaneaba, insegura, frente a una escritura más exigente por sus estándares

16 Carta a Mujica Láinez (26/3/73). En el original la frase en francés está subrayada por Silvina Ocampo.

17 Carta a Pepe Bianco (4/11/41).

estrictamente literarios, la mayor no titubeaba en escribir testimonios, ensayos y hasta su autobiografía. No es casual que Victoria fuera acusada de masculina y autoritaria. En el caso de Silvina, tampoco falta la indecisión genérica (*gender-genre*), vinculada con un cuestionamiento constante sobre la identidad. En los textos, los distintos modos de enunciación ponen de manifiesto esta incertidumbre. En efecto, los poemas y los cuentos presentan a menudo situaciones donde la enunciación está problematizada. Si hay un Yo, es un Yo que se cuestiona, duda y, ante una situación paralizante, puede llegar a transformarse en animal, vegetal o mineral (como en el poema “Metamorfosis”).(1949: 33-35) En las cartas, donde la primera persona es más inevitable, las situaciones de ambivalencia se representan, con prescindencia del contenido, en ciertas fluctuaciones de tono. Cuando se dirige a su hermana Angélica, por un lado le hace todo tipo de encargos, y le da instrucciones precisas sobre detalles domésticos relativos al personal de servicio; por otro, revela un Yo frágil y culpable que finaliza casi todas sus cartas pidiendo perdón. Esta oscilación alcanza incluso el lugar donde la identidad lleva su marca: la rúbrica. Pues la inscripción del nombre no solo varía sino que, en esa modificación, muestra otra vez los placeres de la vacilación. En las primeras cartas firma “Sin”: preposición negativa en español y “pecado” en inglés; palabra clave en el contexto de su obra literaria (recordemos “El pecado mortal”, “Las invitadas” y poemas como “Acto de contrición”, entre otros). Más tarde pasa a firmar “Silvia” y finalmente, “Silvina”. Victoria la llama “Silvia” cuando la nombra en sus cartas, un nombre de uso familiar con connotaciones afectivas para ella. Al menos, en una de las cartas a Mujica Láinez le dice: “Cuando me querés me llamaste alguna vez ‘Silvia’ o he soñado y nunca me querés?”.¹⁸ Y en otra:

¹⁸ Carta a Mujica Láinez (26/11/79).

“No pronuncies la S de mi nombre porque queda mal con el Sí: pronunciá Ilvina. Es mejor, además no lo tendré que compartir, este nombre, con otras curiosidades”¹⁹ (posiblemente se refiere a la escritora Silvina Bullrich).

He aquí, entonces, un Yo que se acusa, se niega, duda, o abjura de sí mismo. Si las cartas de los artistas son autorretratos que comunican el carácter y el estilo de quien las escribe (Aragó y Granell, 2000: 216-221) en las suyas Silvina Ocampo se “pinta” como indecisa, horrible, odiosa, culpable y absurda. Se presenta a sí misma como alguien que ha perdido voluntariamente la memoria de su edad y que huye de los espejos como de las cámaras fotográficas. La de Sara Facio logró una imagen que la definía mejor: mientras un primer plano de la mano derecha abierta le cubre la cara, la izquierda se cierra en un puño junto al vientre (Facio-D’Amico, 1973: 115-118).²⁰ Con ese mismo gesto, en el que no faltan la postura ni la impostura, le escribe a Angélica: “Creo que pasada cierta edad mejor sería no pintarse o más bien ponerse una máscara (...) yo no me pinto porque no podría soportar de mirarme tanto tiempo en el espejo”.²¹

Esta misma actitud de taparse la cara la reproduce en algunas de sus cartas: cuando el papel se termina sigue escribiendo en los márgenes laterales y luego en el superior, en forma de círculo. Pero si tampoco esto le alcanza, continúa sobre el texto mismo de la carta. Como esos “interminables poemas”, tampoco las cartas parecen tener un fin. Como otra forma de no conformarse, este gesto gráfico es también una manera de ocultarse y en cierto sentido, de enterrarse

19 *Ibidem*, (mayo, probablemente 1974 ó 1975).

20 Junto con la fotografía se publica el poema de Silvina Ocampo, “La cara” (precisamente, lo que no quiere mostrar en la foto lo dice largamente en el poema que tiene tres páginas de extensión). Publicado otra vez, con algunas variantes, bajo el título “La cara apócrifa” en *Amarillo celeste* (1972), *Poesía Completa II*, *op. cit.*, pp. 124-129.

21 Carta a Angélica Ocampo (25/8/1970).

con sus propias palabras.²² Es también otro modo de no poner límites, de no respetar las reglas genéricas, de traspasar incluso el marco que constituye la firma y aun el *post scriptum* de cualquier carta.

La resistencia a poner límites o discriminar órdenes de representación y formas genéricas, que se corresponde a su vez con la resistencia a cumplir con las normas sociales apropiadas para su clase, la unión de los contrarios, la atracción por lo terrorífico, la distorsión en el tiempo y en los espacios, la autorepresentación en términos de un Yo desfigurado, monstruoso y pecador constituyen rasgos de un tipo de estética: las estéticas del exceso,²³ que no solamente abarcan la escritura, pues en la conformación de la experiencia literaria de Silvina Ocampo inciden otras manifestaciones artísticas como la pintura, la música, la arquitectura que presentan también estos rasgos del exceso: su gusto por la música de Bach, por los grabados de Piranesi, por los vitrales de Chartres tienen en común lo que denomino *modos del exceso*: sea barroco, sea gótico o melodramático, estos modos apuntan a lo emocional, ponen en escena situaciones de tensión, de contrapuntos y claroscuros, desestabilizan las formas fijas a través de la exageración y la sobrecarga (de lenguaje, de tonalidad, de color), impregnan de misterio los espacios y atmósferas, distorsionan los tiempos cronológicos y los tiempos musicales pero, fundamentalmente, ponen en escena sujetos que se resisten a ser sujetos o que, al menos, muestran los conflictos de esa sujeción social. Se muestran a sí mismos descarnados, en los extremos de su sensibilidad, en su

22 Otras veces se esconde detrás de las palabras de los otros, como relata Marcelo Pichon Rivière: “Desde muy chica Silvina se acostumbró a esconderse de la mirada de los otros. Se sabía distinta, marcada por la diferencia. ‘Cuando estaba con gente, nunca hablaba durante un silencio. Esperaba que alguien dijera algo y otro le respondiera. Entonces sí hablaba’ (...) Hablar entre las márgenes de las voces de los otros, en los bordes sonoros de esas palabras ajenas, es intentar lo opuesto: hablar –no claudicar ante el silencio–, pero ocultarse entre reverberaciones ajenas. (Pichon Rivière, 1998, en *Clarín*: 4-5).

23 En mi tesis de doctorado (Fangmann, 2005).

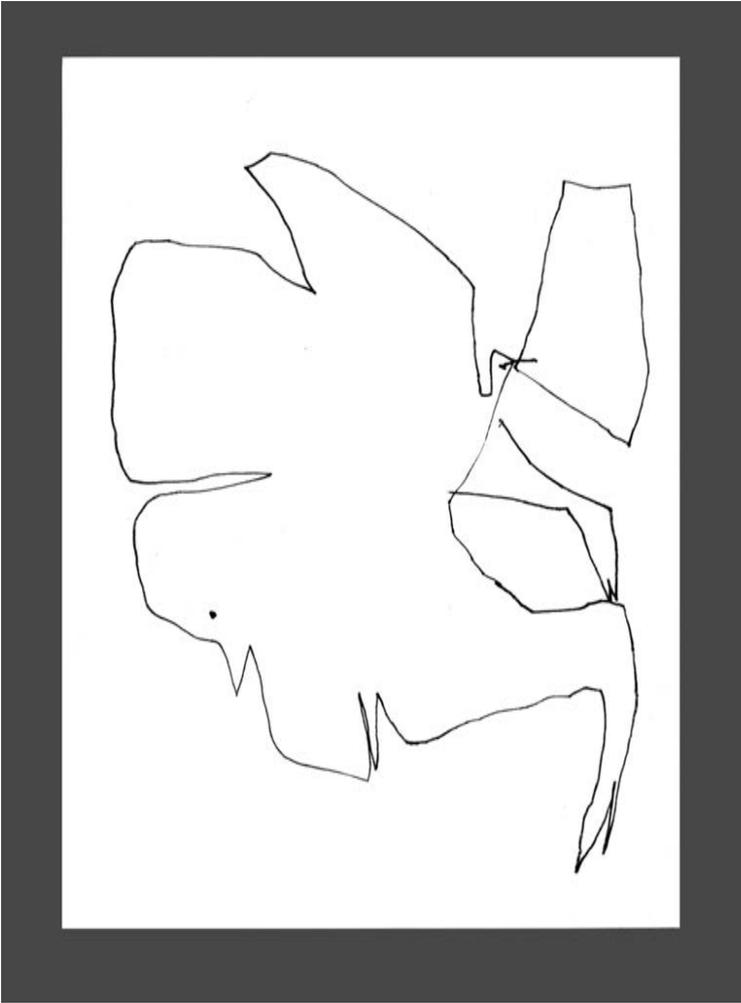
experiencia de los límites, en aquello que Georges Bataille denominó “la parte maldita”. Por esa razón, en una de sus cartas Silvina Ocampo proclama que mientras no se suicide seguirá haciendo lo que no se debe, mientras en otras repite con melancolía los versos de Milton, que hace suyos:

Where ever I fly is hell
Myself am hell.²⁴

Bibliografía

- Aragó, N. y Granell i Nogué, G. 2000. “Pintures i cartes. La intimitat dels artistes”, en *M’escriràs una carta?* Museu de’Art de Girona. Gerona.
- Facio, S. y D’Amico, A. 1973. *Retratos y autorretratos*. Ediciones de Crisis. Buenos Aires.
- Fangmann, C. 2005. *Modos del exceso en dos autores argentinos del siglo XX: Silvina Ocampo y Néstor Perlongher*. New York University. Ann Arbor, Michigan, Pro-Quest.
- Pichon Rivière, M. 1998. “La vida misteriosa de Silvina Ocampo”, en *Clarín. Cultura y Nación*. 6 de septiembre.
- Ulla, N. 1982. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Editorial Belgrano. Buenos Aires.

24 Cartas a José Bianco (20/2/47 y 3/1/50). Traducción mía: “Dondequiera que vuele es el infierno / yo misma soy el infierno”.



La escritura frente al espejo

Andrea Ostrov

1.

En “Epitafio romano” –cuento incluido en *Autobiografía de Irene*– (1975a), la bella Flavia es asesinada por su marido Claudio Emilio mediante la escritura de un epitafio. El marido escribe en una tumba el epitafio de su mujer, como si esta hubiera muerto, y la encierra –viva– en una casa de campo. El efecto de esa escritura es que todos creen que Flavia ha muerto, por lo cual Claudio Emilio no necesita matarla “realmente”:

...tus hijos, tus padres, tus hermanos, tus amigas, el mundo entero cree que has muerto. Si te acercas a ellos, si les hablas, creerán que eres una aparición, tendrán miedo de ti y te darán alimentos; pero no lograrás reincorporarte a la vida. El día en que mueras realmente, nadie asistirá a tu muerte, nadie te enterrará. (1975a: 13)

En “Rhadamanthos”,¹ Virginia, celosa de la admiración de los deudos hacia una joven amiga que se ha suicidado, escribe:

1 Ocampo, S., *Las invitadas*, Buenos Aires, Losada, 1961. Citado por Sánchez, Matilde (comp.), *Las reglas del secreto. Antología de Silvina Ocampo* (selección, prólogo y notas), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1991.

...maravillosas cartas de amor dirigidas a la muerta, revelando en ellas, con toda suerte de subterfugios, la vida monstruosa, impura, que le atribuía. Al pie de las cartas firmaba con el nombre del supuesto amante.

En consecuencia, la escritura de estas cartas –aunque ficicias– obligará a una relectura que modificará a posteriori la vida de la mujer muerta. En “Los amigos” (1959a), las personas mayores consideran “santo” a uno de los dos niños que protagonizan el relato, a pesar de que este tiene un pacto con el diablo; e “insensible y perverso” al otro niño que no manifiesta en absoluto tales características. La palabra de los adultos constituye una sanción discursiva más poderosa que toda evidencia fáctica, de manera que el “reparto de papeles” establecido entre estos dos niños permanece como realidad inamovible. Del mismo modo, en “La muñeca” (1970a) la condición de “adivina” de la protagonista/narradora es establecida por la palabra de quienes detentan el poder de nombrar:

Bruja –me dijo la señora Celina.

Sorcière –me dijo Mademoiselle Gabrielle.

(...)

Así me consagraron al arte difícil de la adivinación.²

Es imposible, evidentemente, confeccionar una lista exhaustiva. Basten estos ejemplos, entonces, para proponer la hipótesis de que la escritura parece constituir una instancia que –muy recurrentemente en los textos de Silvina Ocampo– crea estatutos, categorías y oposiciones. Me refiero, por cierto, al concepto de escritura entendido en un sentido amplio, teniendo en cuenta fundamentalmente los efectos de cristalización o solidificación que produce toda palabra,

2 Citado por *Las reglas del secreto*, op. cit.

todo discurso –escrito o no en sentido literal–. En la textualidad de Ocampo la escritura aparece muy reiteradamente como una instancia reguladora que ordena la realidad de acuerdo con una lógica de oposiciones excluyentes entre sí. Y si consideramos como fundante la oposición vida/muerte que se juega en “Epitafio romano”, podemos considerar entonces el epitafio como paradigma de esa escritura cristalizante que determina, categoriza, solidifica un determinado ordenamiento de lo real. Toda escritura, toda inscripción será, en cierto modo, epitáfica.

Sin embargo, si la escritura funciona como instancia de cristalización, incluye paradójicamente una posibilidad de reversión, ya que las mismas categorizaciones y oposiciones que se establecen también se diluyen en el espacio de la escritura. En efecto, la condición de Flavia, en “Epitafio romano”, de estar muerta en vida, o viva en su propia muerte, relativiza los límites entre la vida y la muerte, asegurando un pasaje de ida y vuelta entre estas dos categorías. Vida y muerte aparecen aquí como instancias reversibles. En “Informe del cielo y el infierno” (*La furia y otros cuentos*) se afirma nada menos que “las leyes del cielo y el infierno son versátiles” (1959a: 173). En “Mimoso” (*La furia y otros cuentos*) el perro envenenado es hecho embalsamar por su dueña de modo tal que, aun después de muerto, la sigue acompañando. Mimoso está presente a pesar de su ausencia, y ausente a pesar de su presencia. El límite entre presencia y ausencia queda así desdibujado. En “El castigo” (*La furia y otros cuentos*) una mujer narra la historia de su vida a su pareja invirtiendo en espejo la secuencia temporal. Es decir, cuenta su historia al revés, desde lo más reciente hasta lo más antiguo, pero conservando todo el tiempo una ilación lógico-temporal progresiva, de manera que pasado y futuro se interpenetran y superponen en su relato:

...transcurrió el tiempo y la bicicleta fue altísima para mí (1959a: 142). Recuerdo el día en que la bicicleta nueva,

embalada, llegó a casa. Después el día en que mi madre me la prometió en recompensa por las buenas notas que obtuve en el colegio. (1959a: 143)

De manera que, según demuestran estos ejemplos, en los textos de Silvina Ocampo la escritura, considerada en un principio como una instancia de coagulación y de cristalización es, simultáneamente, lugar de pasaje, de trasvasamiento. En los textos de Silvina –plagados de metamorfosis– las fronteras son derribadas, los límites son destruidos, las oposiciones binarias son deconstruidas: masculino/femenino; propio/ajeno; yo/tú; narrador/narratario; humano/animal; interno/externo; palabra/cosa; pasado/futuro; recuerdo/olvido; presencia/ausencia; concreto/abstracto; goce/penitencia; amor/odio. Un proceso de licuefacción de toda oposición solidificada tiene lugar en esta narrativa, donde la escritura liquida las oposiciones binarias, diluye las barras de separación, y propone en cambio una economía del pasaje, del tránsito, de lo fluido.

2.

En “La continuación” (1959a) la voz narradora intenta escribir un relato –texto dentro del texto– a partir del cual otro límite, otra frontera se diluye, desde el momento en que se postula una continuidad –precisamente una *continuación*– entre la escritura y la existencia de quien narra:

...al abandonar mi relato (...) no volví al mundo que había dejado, sino a otro, que era la continuación de mi argumento (un argumento lleno de vacilaciones, que sigo corrigiendo dentro de mi vida). (1959a: 18)

Al mismo tiempo, este texto donde la escritura hace preguntas, puesto que esa voz narradora se interroga acerca de

“cómo había que escribir, en qué estilo, qué temas había que buscar” (1959a: 11) etc., ofrece su propio título como respuesta a dichas cuestiones: “La continuación” propondría una escritura fundada en relaciones de continuidad antes que de oposición.

En otro relato, titulado “Del color de los vidrios” (1988a), se narra la imposibilidad de recuperar un cuento que se ha perdido, llamado por quien narra “El cuento de vidrio” (1988a: 66): “lo más terrible es sentir en nuestra vida, en la que todo parece repetirse, la incapacidad de volver a escribir un cuento que hemos perdido” (1988a: 65). De “El cuento de vidrio” perdido, la voz narradora –genéricamente indeterminada– recuerda solo el principio, que dice lo siguiente:

En una casa bastante abandonada, (...) de noche o a distintas horas del día se oye entrechocar botellas. Son las botellas que llegan a la casa donde vive Inés, que está de novia y tan enamorada que no se entera de nada. (1988a: 66)

Por consiguiente, el texto que se nos ofrece a la lectura se presenta como reescritura (imposible) de aquel primer cuento perdido. Un espacio en blanco separa los dos comienzos, literalizando así el espaciamento, la diferencia entre la escritura –perdida– y la reescritura. En efecto, en el pasaje de un texto a otro, de la escritura a la reescritura, tiene lugar una serie de diferencias que vuelven evidente la distancia entre el cuento original y su reescritura, entre la primera y la segunda versión. La narración que en el texto perdido se desarrollaba en tercera persona, y cuya protagonista era esa mujer llamada Inés, se convierte en la reescritura en un relato en primera persona, cuyo sujeto de la enunciación y protagonista es un hombre. Solo aparece un personaje femenino innominado en el papel de novia del narrador. De manera que entre una y otra versión del cuento ha tenido lugar una serie de pasajes y borraduras que sugieren que

la reescritura, la nueva versión del texto equivale a su re-versión. La reescritura revierte la organización textual del original perdido, sustituyendo la voz narrativa y el objeto de la representación.

En la re-versión del cuento, el narrador/protagonista construye, a lo largo de muchos años, con infinita paciencia artesanal, una casa –podríamos decir un texto– de vidrio (Tomassini, 1995: 118).³ Por su estructura material misma, fluida y transparente, la casa/texto diluye la separación obligada entre lo público y lo privado, el afuera y el adentro, y ofrece el espectáculo obsceno de la intimidad:

...toda la casa es de vidrio por dentro y por fuera; por dentro los muebles, los pisos y los cielos rasos, ventanas y puertas; por fuera todo el frente. A todas horas el público nos verá haciendo todo lo que se hace en la intimidad: arrodillarnos, lavarnos, peinarnos, bañarnos (...) barrer, cocinar, remendar, lavar, planchar. (1988a: 72)

Sin embargo, la contemplación de lo obsceno –de aquello que debe quedar fuera de la escena– genera una visión distorsionada:

...las imágenes que veían eran raras. Las rajaduras de los vidrios deformaban los cuerpos, las posturas, los movimientos. Si besaba la boca de mi novia, para los observadores de afuera, besaba su zapato; si acariciaba su frente, acariciaba una botella. (...) Las rajaduras del vidrio inventaban posturas, las multiplicaban, pero nunca reflejaban la verdad. (1988a: 72)

3 Según Graciela Tomassini “el texto propone una suerte de parábola del proceso de producción textual (...). La metáfora de la casa-*bricolage*, desarrollada narrativamente, puede leerse como toda una estética de la producción textual.”

Se trata entonces de una casa –o un texto– cuya particular estructura posibilita una visión –o una escritura– otra, que no reproduce especularmente las imágenes de una realidad naturalizada, sino que produce, por el contrario, nuevas combinatorias, nuevas articulaciones.

Ahora bien; “mi cuento se titula *El cuento de vidrio* y no de cristal” (1988a: 66) dice explícitamente la voz narradora, e insiste: “mi cuento se refiere al vidrio de las botellas y no del cristalino” (1988a: 66). Más aun, el cristalino como órgano de visión es descartado por ser precisamente *descartable*: “los americanos han inventado un millón de cosas descartables: los platos, las jeringas, los senos, los ojos (o parte de los ojos: el cristalino, por ejemplo)” (1988a: 66). Por consiguiente, si el cristalino representa ese órgano que genera una visión –o una versión– naturalizada, *cristalizada*, de lo real, subsidiaria de una lógica de la identidad y la localización, la opción por el vidrio –material de estructura fluida, no cristalina– posibilitará la revisión, o la reversión de dicha organización de la realidad. A través del vidrio, ya nada será fijo, idéntico ni localizable. La lente de vidrio –no del cristalino– instaurará una estructura/lógica textual caleidoscópica, móvil, en devenir, donde cada elemento admitirá múltiples y sucesivas re combinaciones.⁴ No parece casual que el ideal de escritura postulado en este cuento esté representado justamente por el autor de *La metamorfosis* –“Los [cuentos] de Kafka nunca dejan de ser los mejores del mundo” (1988a: 65)–. Por añadidura, Kafka resulta ser un nombre cuyas sílabas son evidentemente reversibles e intercambiables. Se propone entonces como ideal

4 Resulta sumamente interesante la disquisición de Luce Irigaray sobre ciertas características de los fluidos que pondrían en cuestión los fundamentos de una lógica de la identidad articulada exclusivamente en base a las propiedades de lo sólido, la forma y lo visible. Se trata del capítulo “La ‘mecánica’ de los fluidos”, incluido en su libro *Ese sexo que no es uno* (1982). Según esta autora, es significativo el retardo histórico de las ciencias físicas con respecto a la elaboración de una mecánica de los fluidos.

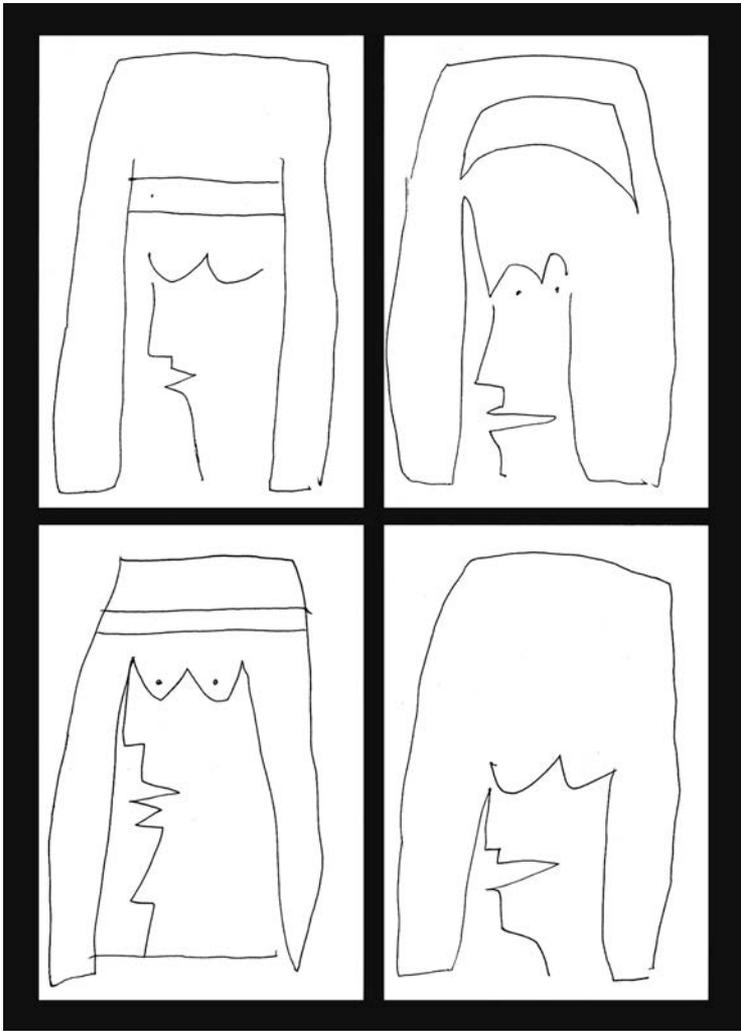
de escritura una palabra –un nombre– que encierra en sí misma el movimiento, la transmutación y pone en cuestión la inmovilidad de la localización.

Sin embargo, es necesario tener en cuenta que estos efectos surgen a partir de la reescritura, de la segunda versión del cuento perdido. En cambio, la cristalización y la solidificación constituyen los efectos de esa escritura que denominamos “epitáfica” al comienzo del trabajo –en tanto establece categorías excluyentes entre sí, fijas y localizables–. De manera que parece posible superponer a la primera escritura, la del epitafio, una escritura otra que pone en cuestión los procesos de fijación, de cristalización, de la primera. Se trata de una escritura *sobre* la escritura, es decir, de una re-escritura, que se presenta al mismo tiempo como re-visión y re-versión, como re-marca de los procesos y los efectos de solidificación de la escritura. Como la casa de vidrio que da a ver lo obscuro –lo que no debe verse–, la reescritura pone al desnudo el procedimiento, la operación secreta: los efectos de construcción, ideológicamente invisibilizados y naturalizados, de la escritura.

Bibliografía

Irigaray, L. 1982. *Ese sexo que no es uno*. Saltés. Madrid.

Tomassini, G. 1995. *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Plus Ultra. Buenos Aires.



La intimidad inconfesable

Judith Podlubne

Los cuentos de Silvina Ocampo son a menudo la ocasión para que una voz, interesada en *revelar* sus secretos personales, *muestre* además sus inclinaciones íntimas. Una abierta disposición a hablar de sí mismas, a descubrir sus deseos, sus pasiones o sus faltas, distingue a muchas de las voces que son estos personajes. La intimidad está en ellos siempre ligada al acto de contar la vida y no se confunde con ese dominio inexpressable e intransferible, vedado a la mirada y al juicio de los demás, en el que permanecería inescrutable la verdad sobre uno mismo. Voces en conversación (no siempre advertidas de que lo están) con interlocutores a veces no identificados claramente, pero cuya presencia, explícita o indeterminada, resulta siempre insoslayable. Cualquiera sea el género en que esta conversación se realiza (la carta, el monólogo interior, el diálogo privado, la charla telefónica), ella asume con frecuencia la fuerza ilocucionaria de la confesión, o de su variante más próxima, la confidencia. “Tengo que hacerte una confesión –dice la voz narradora de ‘La cara en la palma’– tenía que hacértela desde hace tiempo” (1961: 90). “No me confesaré con un sacerdote, sino contigo. Y toda la noche la pasaré en tu compañía”, declara Laura, la protagonista de “La oración” (1982: 200). “Detesto el teléfono –se queja Fernando, el narrador de ‘Voz en el

teléfono’, anticipándose a que este es un medio inapropiado para hacer confidencias—. Sí. Ya sé que te encanta, pero a mí me hubiera gustado contarte todo en el auto, o saliendo del cine, o en la confitería. Tengo que remontarme a mis días de infancia” (1982: 177). En otros casos, como en “El incesto” (1961: 85-89) o en “El goce y la penitencia” (1982: 211-215), la intención performativa no aparece declarada pero su efecto resulta igualmente evidente.

No sin cierta dosis de ingenuidad o de mala fe –si se piensa, por ejemplo, en la peluquera de “El asco” (1982: 205-209)–, se dirá que quien se confiesa, tanto como quien realiza una confidencia personal, busca ser escuchado. El confidente se afirma en estos casos, necesita entregar a otro su intimidad, quiere descubrirla porque ella se le ha vuelto insostenible. Reconocidas las faltas y las culpas que atormentan su sí mismo, él solo encontrará alivio, cuando no también absolución, sacándolas a la luz, poniéndolas en conocimiento de los demás, compartiéndolas con ellos. “La confesión –escribe Zambrano– es salida de sí en huida” (1995: 37) y el que sale de sí lo hace para encontrar más allá de sus propios límites, en los otros, en la creencia de que los otros poseen la unidad que ellos han perdido, la esperanza de algo que lo aclare y lo sostenga. No es esta confianza, sin embargo, la que impulsa a los personajes de Ocampo. “...todo confidente, escribe el narrador de ‘La pluma mágica’, se vuelve enemigo del que confía sus confidencias” (1961: 152). Rara vez en estos cuentos, quienes se confiesan se preocupan de que sus mensajes lleguen a destino (Molloy advirtió ya que no hay intercambio simple en los textos de Silvina: los mensajes se pierden, las cartas se olvidan),¹ apenas si demandan

1 En “Silvina Ocampo”, leído en “Homenaje a Silvina Ocampo (1903-2003)”, organizado por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires y el Departamento de Literatura del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, los días 6 y 7 de agosto de 2003. Mimeo. Véase esta edición, pp. 41-52.

interés o comprensión a sus interlocutores y casi nunca se muestran atentos a lo poco que ellos tienen para decirles. En algunas oportunidades, como en la de “El castigo” (1982: 185-191), parecen olvidar con quién están hablando.

No obstante, se podrá observar que no hay confesión sin confesor, ni confidencia sin confidente. La figura del otro es siempre necesaria en la medida en que es su misma presencia la que *intima* a confesar, la que vuelve necesaria y urgente la confesión, la que transforma lo ocurrido en una falta y a quien habla el pecador. “El que se confiesa (el que decide entregar su sí mismo a otro) lo hace porque está ante una presencia que le hace insoportable la compañía de sí mismo y se ve obligado a rechazarla, a expulsarla fuera de sí, porque la presencia abrumadora del otro le *intimida* y le impide guardar por más tiempo su secreto, le obliga a liberarse de su sí mismo y a ponerlo en manos de otro.” (Pardo, 1996: 191). Quien se confiesa, habrá que decir entonces, busca desprenderse de la intimidación que lo amenaza. Quiere hablar antes que ser escuchado, porque no puede no responder a la acusación que recae sobre él, aunque esta acusación no siempre provenga de aquellos a los que dirige su respuesta. Sin dudas, lo que quieren los personajes de Ocampo es hablar y poco les interesa quiénes y cómo los escuchan, pero este deseo no es nunca en ellos una respuesta directa a la interpelación de los demás. Malediciente y despiadada, la voz de los otros, una voz siempre implacable en la literatura de Ocampo basta con recordar la “voz inhumana” que culpabiliza a la nena de “El pecado mortal” (1961: 138-142), no constituye la causa determinante de sus confesiones ni de sus confidencias. Ellos no confiesan porque sienten sobre sí el imperio brutal de la palabra ajena. Sin que les sea del todo indiferente, la intimidación de los otros nunca los domina, no es esta la fuerza que los hace confesar.

Lejos de resultar el ejercicio por el cual un sujeto debilitado (arrepentido o amedrentado) se libera de su sí mismo

en busca de alivio, o lo expulsa atendiendo al apremio de los demás, la confesión aparece en los relatos de Ocampo como el acto en el que una subjetividad se fortalece afirmándose en falta. Quienes se confiesan o cuentan una confidencia que los tiene como protagonistas no reaccionan a la presión que ejerce sobre ellos un secreto que los aflige o mortifica; por el contrario, exhiben una atracción particular por lo que tienen para contar y una exaltación jubilosa se desprende del relato que esto pone en marcha. De ellos podría decirse que “están tan exaltados que parecen felices”. (1982: 198). El exceso y la exageración son, como señaló Molloy (1969, en *Sur*: 15-24), los atributos principales de estas voces. Dicen todo, dicen de más, dicen la ausencia de límites, se expresan con una total indiferencia hacia las convenciones. Aunque se trata de secretos muchas veces atroces, de faltas graves como un crimen o un encubrimiento, y no solo de incidentes medianos y ordinarios como una infidelidad, un odio irrefrenable o un amor prohibido, ellos admiten *raramente* la responsabilidad que les cabe en los sucesos que relatan. Un reconocimiento extraño, enrarecido, que no hay que confundir con la plena falta de reconocimiento en que con frecuencia terminan perdiéndose, los lleva a confesarse autores o partícipes de hechos brutales o perturbadores con un frenesí inusitado. “Yo fui el que cerré la puerta con llave, yo fui el que saqué la llave y la guardé en el bolsillo” –declara Fernando en “Voz en el teléfono”. El entusiasmo creciente que invade su relato ilumina la mórbida satisfacción narcisista que obtiene al exponer su rol protagónico en lo sucedido. “Yo había empezado a sentirme culpable”, afirma la narradora de “El incesto”, declarándose a sí misma causa desencadenante de una situación cuya ambigüedad (la ambigüedad que su propio relato transmite) impide establecer con certeza cuál fue su participación en ella. Ser culpable, tener la culpa de la ruptura matrimonial de Horario y Dionisia Ferrari, parece ser el único modo que ella encuentra de tener un lugar en esta historia. Un lugar

que elige mantener en secreto, conservando, junto con la culpa, el beneficio que de ella extrae.

Por graves o terribles que resulten los secretos que revelan estas voces, ellos funcionan siempre como un extraño principio de individuación, como una original marca de subjetividad que los distingue del resto, de las otras voces, de las “malas lenguas”, de ese “coro de lenguas de víboras” con que se identifica siempre a los otros en los cuentos de Ocampo. Reconociendo sus faltas (aun cuando se trate de un reconocimiento peculiar, siempre trastornado), confesándolas, estos personajes no solo se vuelven reconocibles, adquieren una pavorosa consistencia subjetiva, sino que además transmiten un especial regocijo ante la posición, muchas veces brutal, que se otorgan a sí mismos en el relato. Mientras exponen su diferencia, gozan de la firmeza que ella va adquiriendo, disfrutan de la transitoria estabilidad de un Yo. “Carta perdida en un cajón” (1982: 123-128), el cuento lúcido en que una narradora declara su odio intacto a una antigua compañera de colegio, es leído por Molloy (1969: 16-17) como una confesión *aparentemente catártica*, en la que se repite *ad nauseam* la repulsión y el desprecio que la protagonista experimenta por su interlocutora. La práctica activa del odio, el ejercicio asertivo del resentimiento (tan próximos al amor en este cuento y siempre en los relatos de Ocampo),² alientan la eufórica declaración de la protagonista y la despojan de toda vocación expiatoria. Lejos de procurarse alivio alguno con el torrente de insultos e imprecaciones que prodiga, ella quiere, con un ímpetu exorbitante, prolongar el “sortilegio” en que está envuelta desde la infancia. Quiere repetir esa venenosa costumbre cultivada

2 Cfr. Mancini, 2003, pp. 120-177. Mancini lee exhaustivamente la relación amor-odio en los relatos Ocampo. En el párrafo titulado, “Que me muera si no la amo-odio o la realización de lo imposible (adunata): ‘Carta perdida en un cajón’ se ocupa de esta relación en el relato que nos interesa, a partir de la hipótesis acertada de que en él el odio y la repulsión que la narradora manifiesta resultan un ‘grito, casi una proclama, de amor’”.

a través de los años y ahora expuesta con la violencia y la precisión de la que solo el enamorado es capaz, porque de ella (de la repetición de ese hábito) extrae su diferencia personal. El odio por Alba Cristián es, como el baúl de Miss Hilton, un tesoro privado del que no quiere desprenderse, al que vuelve una y otra vez (su confesión muestra estas vueltas en acto), porque a él ha consagrado su vida entera, porque sobre él ha construido su personalidad. La fidelidad indefinida al error infantil le brindó la desventurada ocasión de poder cumplir con el mandato que se había impuesto desde un comienzo. “No hay niño desdichado que después sea feliz: adulto podrá ilusionarse en algún momento, pero es un error creer que el destino pueda cambiarlo. (...) El hombre lleva su cruz desde el principio” (p. 125). La repetición es, en su caso, un camino tan ineludible como satisfactorio. En el final de su carta, en el mismo momento en que amenaza también con el final de la vida, ella anuncia que *ha cumplido* con la infelicidad y el sufrimiento presentidos en la infancia; se ha convertido definitivamente en el “ser que más te desdigna y aborrece en el mundo”, en el “ser que te adorna con su envidia y te embellece con su odio”. Ha dominado los latidos de su corazón, los temblores, el vértigo, las náuseas; ha logrado templar su carácter.³

Con un lenguaje algo menos excesivo que el de la narradora de “Carta perdida en un cajón”, entrenado en los vaivenes de la hipocresía, la confesión de Laura, la protagonista de “La

3 En su ensayo Noemí Ulla (1997: 113) propone una lectura interesante del final de este relato, en la que se enfatiza el carácter afirmativo que tiene la confesión de esta narradora. “Cuando en el desenlace –sostiene– nos sorprendemos de que el sujeto de los reproches y la autora de las imprecaciones sea, a la vez, la víctima, quien ha trazado la felicidad ajena prefiriendo la función de víctima, llegamos a descubrir otro de los componentes de la poética de esta escritora: el juego y el desafío de las pasiones. Sus víctimas no son apacibles, quejumbrosas, sometidas, sino que hasta han urdido su propia situación de víctimas y, al imprecar, son capaces de desear la muerte y los peores castigos, ese poder demoníaco (esa Furia) convertido en artificio solo por el placer del relato que las conduce a la experiencia de las pasiones.”

oración”, presenta también ese tono colmado y enardecido con que afirman su falta las subjetividades ocampianas. “No me explico bien por qué me siento tan feliz”, dice Laura mientras revela que esconde en su casa a Claudio Herrera, un niño de ocho años que asesinó a un amigo durante una pelea por un barrilete, y a quien todo el barrio está buscando para linchar. Ese secreto, que ella solo pudo confiar a su doctora, porque siempre la aconseja, y a Dios, ante quien se está confesando en esta oportunidad, compromete móviles oscuros que su declaración expone bajo la forma del implícito y que permiten, de algún modo, explicar la exaltación que ostenta su relato.

En la lengua eufemística y denegatoria de la hipocresía, Laura, que no duda en declararse una mentirosa, dice, queriéndolo ocultar, su deseo de matar al marido y la intención de utilizar al niño para tal fin. Los esfuerzos repetidos por esconder su propósito, transformando en una “buena acción” un hecho delictivo o en un “acto de confianza” la consecución de los medios para un asesinato, subrayan el ocultamiento de sus planes, dejándolos al descubierto. Su discurso está saturado de enunciados que, al tiempo que esconden un sentido contrario al que transmiten, exhiben el ocultamiento y revelan lo que buscan reprimir. Entre lo que cuenta (la infelicidad de su matrimonio, sus encuentros furtivos con un “albañil rubio”, la protección brindada a un niño criminal) y lo que calla (las ganas de terminar con su marido, su idea de que el niño cumpla con ese propósito), Laura despliega, con una claridad asombrosa, sus ambiciones más entrañables. El juego de lo dicho y lo silenciado, ese juego de doble fondo en que se trama su confesión, contribuye menos a disimular el horror de su deseo que a transmitir el placer con que ella se acerca a su realización.⁴

4 Para una caracterización rigurosa de la voz de Laura como narradora hipócrita, cfr. Tomassini, Graciela, “Ironía y proceso de enunciación” (especialmente el párrafo titulado “Simulatio”), en *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, 1995, pp. 62-66.

Pero es solo a condición de preservar inaclorado el salto decisivo en el que su confesión se hunde, justo en el momento en que está contando la escena del crimen, que la claridad de sus intenciones y la transparencia de su deseo pueden seguir afirmándose con tanta severidad. En ese momento central, Laura *revive* sin distancia, sin la distancia manifiesta que impone siempre una narradora hipócrita, la fascinación con la que asiste a la pelea entre niños que terminó con el asesinato perpetrado por Claudio Herrera. “*Distraídamente* los vi en el barro, en el borde del zanjón, como si se tratara de *niños irreales*” (p. 197). Prescindiendo de todos sus recursos, de las justificaciones y excusas sobre las que gira en falso toda su declaración, su relato *repite* sin reparos la ineludible atracción experimentada en esa oportunidad. Cuenta, con la misma negligencia y la misma irresponsabilidad con que presencia la pelea, cómo la escena se impone a su mirada distraída, la roza sin deliberación alguna de su parte y la arrastra en un movimiento en el que el sentido de lo que está viendo se descompone hasta suspenderse. Por unos minutos, que “a veces parecen muy largos y a veces muy cortos”, ella mira sin saber qué ve, como ahora confiesa (su responsabilidad por no haber evitado la muerte de Amancio Aráoz) sin saber que lo está haciendo.

Dos de ellos reñían: uno le había arrancado al otro un barrilete amarillo y celeste que apretaba en su pecho. El otro lo tomó del cuello (lo hizo rodar por la zanja) y le metió la cabeza en el agua. Se debatieron un rato: uno por hundir la cabeza al otro, el otro por sacarla. Algunas burbujas aparecieron en el agua barrosa, como cuando sumergimos una botella vacía y hace glu glu glu. Sin soltar la cabeza, el niño seguía aferrado a su presa, que ya no tenía fuerza para defenderse. Los compañeros de juego aplaudían. Los minutos parecen a veces muy largos o muy cortos. (...) Cuando el niño soltó la cabeza de su adversario, este se hundió en el barro

silencioso. Hubo entonces una desbandada, los niños huyeron. Comprendí que había asistido a un crimen, a un crimen en medio de esos juegos que parecían inocentes. (p. 197)

Lo que ocurre (el crimen, el relato del crimen) se apodera de Laura con la potencia de una imagen y la deja sin capacidad de discernimiento alguno.⁵ “Yo miraba la escena como en el cinematógrafo, sin pensar que hubiera podido intervenir” (p. 197). Su estupefacción es absoluta. No actúa, no finge no poder actuar, porque ya no es ella misma quien está frente a lo que ocurre y porque, sin poder dejar de mirar (como ahora sin poder dejar de contar), disponiendo solo del poder impotente de la mirada, no puede explicarse qué es lo que está viendo, no comprende, sino siempre tarde, qué es lo que hacen esos “niños irreales”. “Alguien que está fascinado –escribe Blanchot– no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación. Medio absoluto donde lo que se ve se apodera de la vista y la hace interminable.” (Blanchot, 1982: 26).⁶ Capturada por la escena del crimen, Laura no puede dejar de contar, porque no puede dejar de mirar, lo que hace veinte días (“veinte días que parecen eternos”) que está viendo. Su relato no es entonces la confesión de algo que ha ocurrido casi un mes atrás o de algo que aún está por ocurrir, sino el retorno de un acontecimiento que no deja de pasar, que todavía está pasando ante sus ojos y que resulta, desde su punto de vista, inconfesable.

La misma despreocupación, el mismo abandono, impulsan también el tramo más álgido de la confidencia de Fernando en “Voz en el teléfono”. “La historia de los fósforos” es, antes que el cuento de cómo asesinó a su madre y a sus

5 “La mirada es peligrosa –escribe Daniel Balderston, con perspicacia, a propósito de ‘La oración’– porque enlaza al que ve con lo que ha visto”. Ver Balderston, en *Iberoamericana*, 1983, p. 750.

6 Cfr. también, en el mismo libro, “Las dos versiones de lo imaginario”, pp. 243-252.

amigas, encerrándolas en una habitación a la que él y otros niños le prendieron fuego durante su fiesta de cumpleaños, el encuentro en el relato con una visión a la que él no se puede sustraer, de la que no puede desprenderse, porque algo en ella lo tiene radicalmente prendado. “Los recuerdos de mis cuatro años tiemblan iluminados por fósforos” (p. 177) y ese temblor, un temblor ligado a la conmoción del goce antes que al susto o al espanto, es el mismo que agita sus palabras hacia el final de su confidencia. Igual que Laura, Fernando *repite* lo que no puede dejar de ver con la misma indolencia gozosa con la que asiste cada vez a la escena del incendio. Sin escrúpulos ni remordimientos, con una impavidez única, su relato registra el rumbo inesperado hacia el que, de una vez y para siempre, fue atraída su mirada en ese momento.

Al principio el fuego chisporroteaba apenas, luego estalló, creció como un gigante, con lengua de gigante. Lamía el mueble más valioso de la casa, un mueble chino con muchos cajoncitos, decorado con millones de figuras que atravesaban puentes, que asomaban a las puertas, que paseaban a la orilla de un río. Millones y millones de pesos le habían ofrecido a mi madre por ese mueble y nunca lo quiso vender a ningún precio. (p. 184)

La fascinación que le provoca (a él, que posee un apego manifiesto por los objetos) el fuego devorando “el mueble más valioso de la casa” le permite no ver, no verla antes ni ahora, la tragedia que está ocurriendo ante sus ojos. Obnubilada por las llamas, su mirada lo aparta, con un vértigo definitivo, de la brutalidad de lo que acontece. No sabe qué es lo que está pasando, el sentido de la situación aparece distorsionado por completo ante su vista: ya no se trata del incendio que él ha provocado, del fuego calculado y *previsto* para la salita íntima de las madres. Desprendida de lo acontecido, librada a la inadecuación extrema que vincula el ver

y el contar, la escena adquiere, en su alejamiento, en la distancia que siempre impone el relato, una densidad propia, una luminosidad enceguecedora. Deslumbrante e inasible, encandila la visión de Fernando y lo desorienta, ya no es él que decidió que los fósforos lujosos no se desperdiciaran en niñeras, que estuvo especialmente interesado en que ellos se usaran en la salita donde los había encontrado, quien está hablando. Como le ocurre mientras espía el juego en el que participan la madre y sus amigas, un juego al que asiste como si se tratase de una representación teatral (“Las voces resonaban como en un teatro”), Fernando se olvida de sí mismo, de sus decisiones y de sus deseos, absorbido por la intensidad de lo que no deja de presentarse ante sus ojos. “Naturalmente, las señoras se asomaron a la ventana, pero estábamos tan interesados en el incendio que apenas las vimos” (p. 184). La naturalidad de la situación es tal, sigue siendo tal más allá del tiempo transcurrido, solo para su mirada desnaturalizada, salida de foco frente al incesante espectáculo de la casa en llamas. “La última visión que tengo de mi madre es de su cara inclinada hacia abajo, apoyada sobre un balaustre del balcón” (p. 184). Una imagen fragmentaria, parcial, que se abisma en un profundo punto ciego, en una rotunda falta de sentido, y que resulta del todo congruente con la felicidad que le produce que el mueble chino se haya salvado de las llamas. Su confidencia ya no busca exponer las secretas y desmesuradas razones por las que las fiestas infantiles lo entristecen, ni intenta explicar por qué los fósforos lo impresionan tanto que es incapaz de encender un cigarrillo; ya no tiene nada que confiar ni nadie a quien confiárselo (en este punto, su interlocutora está tan cautivada como él por el relato). Igual que la confesión de Laura, la confidencia de Fernando se extravía en las vueltas de una escena que la mirada anonadada (una mirada impropia e inapropiada que, sin embargo, es imposible dejar de referirles) ha vuelto inagotable e infinita.

Una inocencia soberana, la misma con que el niño de “La casa de los relojes” (1982: 59-64) le cuenta a su maestra, sin terminar de entenderlo él mismo, que ha presenciado un homicidio; la misma con que la voz narradora de “Cielo de claraboyas” (1998: 17-24), una voz extrañamente infantil, describe atónita la muerte que está ocurriendo ante sus ojos, domina estas confesiones y las transfigura. Ellas dejan de ser la ocasión en que una subjetividad se afirma reconociendo una falta, para convertirse en la afirmación absoluta de esa falta de reconocimiento en la que toda subjetividad se descamina o, como en “El castigo”, perece. La metamorfosis imperceptible pero decisiva que sufren estas voces hace que, mientras exponen lo que están contando, mientras revelan sus secretos personales, queden súbitamente *expuestas*, arrojadas fuera de sí, con una violencia festiva, esa violencia arrebatada que provoca que las fiestas y los funerales siempre se confundan en la literatura de Ocampo. Desalojada la identidad en la que se reconocen, no siendo todavía ellas mismas, estas voces dejan al descubierto su más imperturbable intimidad; exhiben, sin poder advertirlo, porque han sido desposeídas de toda posibilidad, el estallido de ese afuera íntimo en que quedan retenidas. No salen de su asombro, y el asombro, ese espasmo repentino en el que la conciencia se oscurece por abundancia de luz (“Lo miraba ya sin verlo y lo veía sin mirarlo”, dice la voz encandilada de la narradora de “El incesto”), ilumina, en ellas, el fondo *íntimamente impersonal* (posiblemente, lo que Cozarinsky (1970b: 12) denomina la “tara secreta” de los narradores de Ocampo) en el que la subjetividad declina (se inclina, muestra inclinaciones) y las situaciones y las cosas pierden su definición. Extraviadas en sí, estas voces se vuelven otras, parecidas a sí mismas (*Volverse otra*, descubrió Panesi, es la consigna especular de los relatos de Ocampo);⁷ otras y

7 Ver “El tiempo de los espejos”, pp. 59-68 de esta edición.

todavía ellas, como “la extraña voz en el eco” que perturba al personaje de “La vida clandestina” (1961: 99-100). No voces completamente ajenas sino voces extrañas en su proximidad, *lo otro de ellas mismas*, que no es su doble o su *alter ego* sino su desdoblamiento, la íntima distancia que aparece cuando toda comprensión se ha vuelto imposible. En este punto de embotamiento general, en el que los personajes de Ocampo se ahogan a menudo (hay que notar la importancia que alcanzan las imágenes de naufragio), cada vez que experimentan como extranjeros la propia voz o el propio cuerpo, quien habla ya no confiesa, no puede confesar, porque ha sido destituido de sí mismo (ya no es nadie) y otro, lo otro de sí que les impide ser ellos, presencia neutra que cada cual debe silenciar para llegar a ser alguien, habla en su lugar y dice lo inconfesable, lo que no es posible confesar porque escapa a toda revelación, porque no hay quien lo reconozca como una falta, como un pecado, ni hay tampoco a quien atribuirle su culpabilidad. “Algunos –escriben Deleuze y Guattari– pueden hablar sin ocultar nada, sin mentir: son secretos por transparencia, impenetrables como el agua, incomprensibles en verdad” (1988: 291). Secretos inocentes, inconfesables e inconfesados en su extrema puerilidad.

Un último párrafo. Con demasiada frecuencia y de acuerdo sin dudas a un efecto que ellos propician de modo evidente, en los cuentos de Silvina Ocampo, el mundo infantil es considerado al margen del mundo adulto.⁸ En reiteradas ocasiones, los niños resultan brutalmente marginados por los mayores, son expuestos a sus abusos y arbitrariedades y, en otras tantas oportunidades, ellos reaccionan a esos abusos con una

8 Cfr. al respecto, el artículo paradigmático de Matamoros, 1975, pp. 193-221.

ferocidad simétrica. Enfrentados en combates domésticos tan atroces como irreconciliables, estos mundos muestran, junto a la exacerbada rivalidad que los une, una pretensión de auto-suficiencia, la que creen alcanzar los niños de “La raza inextinguible” (1982: 227-229) con la construcción de un universo a su medida que los mismos cuentos, los mejores cuentos de Ocampo, desdichan en sus momentos más logrados, cuando hablan sus voces más inquietantes. Y esto, porque la infancia no es en esta literatura un territorio exclusivo y excluyente de la cantidad de niños que la habitan, sino que es, para decirlo con la precisión con que Ocampo la define, “una imagen indiscifrable, que perdura” (Grondona, 1969: 175), lo que a ella, a todos, a muchos de sus personajes, no deja de ocurrirles. “No tenía ninguna edad –señala la voz narrativa de “El vestido verde aceituna”– y uno creía sorprender en ella un gesto de infancia justo en el momento en que se acentuaban las arrugas más profundas de la cara y la blancura de las trenzas” (1998: 25). Tiempo absoluto de la fascinación, la infancia; es ese momento del que quedamos expropiados cada vez que, hablando (respondiendo, confesando), nos afirmamos como sujetos de una enunciación y al que, sin haber estado nunca, volvemos cuando, también hablando (pero ya absueltos de tener que confesar), nuestra subjetividad naufraga en las aguas exteriores de lo íntimo. En ese tiempo, fuera del tiempo, las cosas se niegan obstinadamente a confesar, se enemistan con el sentido que las hizo cosas y adquieren caras propias, “esas horribles caras que se les forman cuando las hemos mirado durante mucho tiempo”. (1959: 108). Solo en ese momento de íntima neutralidad, las burbujas que hace un niño ahogándose pueden confundirse con las que produce “una botella vacía, que hace glu glu glu” y el fuego de un incendio puede convertirse en “la lengua de un gigante”.

Bibliografía

- Balderston, D. 1983. “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, en *Revista Iberoamericana*, n° 125, octubre-diciembre.
- Banchot, M. 1982. “La soledad esencial”, en *El espacio literario*. Paidós. Buenos Aires.
- Deleuze, G. y Guattari, F. 1988. “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”, en *Mil mesetas*. Pre-textos. Valencia.
- Grondona, A. 1969. “Silvina Ocampo”, en *¿Por qué escribimos?* Emecé Editores. Buenos Aires.
- Mancini, A. 2003. “Otras historias de amor”, en *Escalas de pasión*. Norma. Buenos Aires.
- Matamoro, B. 1975. “La nena terrible”, en *Oligarquía y literatura*. Ediciones del Sol. Buenos Aires.
- Molloy, S. 1969. “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje”, en *Sur*, n° 320, septiembre-octubre.
- Pardo, J. L. 1996. *La intimidad*. Pretextos. Valencia.
- Tomassini, G. 1995. “Ironía y proceso de enunciación”, en *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Plus Ultra. Buenos Aires.
- Ulla, N. 1997. “Huellas de una poética en los cuentos-cartas de *La furia*”: 107-115. Co-textes 33. CERS. Université Paul Valéry-Montpellier III.
- Zambrano, M. 1995. *La confesión: Género Literario*. Ediciones Siruela. Madrid.

Relaciones

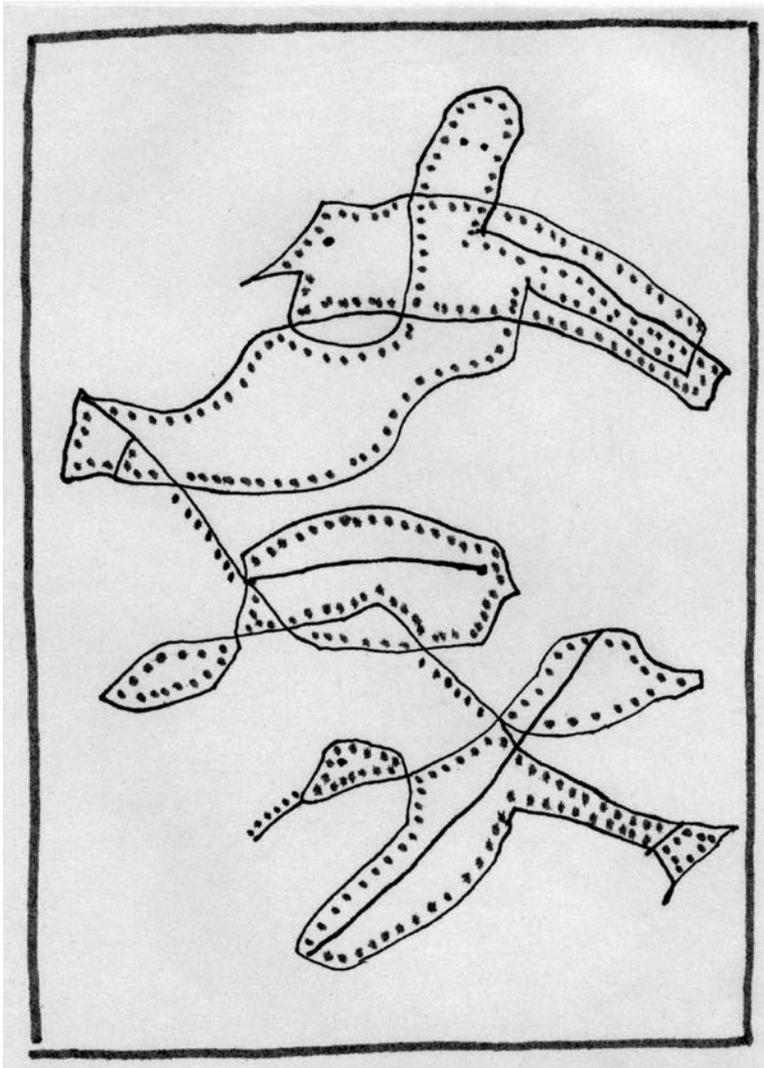
El mundo que se cierra es el mismo que se abre. Si las figuras y los interiores definen al primero, las asociaciones, las semejanzas, las series, los intercambios, las salidas potencian al otro. La figura de artista que se construyó Silvina Ocampo y las aristas heterogéneas y dispares que forjó en su obra actúan como disparadores de preguntas y puntos de mira en las diferentes escenas críticas de esta sección.

Las relaciones traen nombres: Alejandra Pizarnik, Nora Lange, Olga Orozco, Mirta Rosenberg, Diana Bellessi, Clarice Lispector pero también Osvaldo Lamborghini o César Aira, Miguel Ángel o Giorgio de Chirico, y otro grupo constituido por Pierre de Ronsard, Alexander Pope, Andrew Marvell o Charles Baudelaire. Señalan plataformas de anclaje para las lecturas: los sonetos a la madre y sus vinculaciones con otras poetisas mujeres, una fecha de ingreso en el mundo literario a partir de la cual se piensa el significado simbólico de los comienzos, la traducción como un modo de vida y como una experiencia con la lengua. La lista continúa: la aparición textual de personajes callejeros o de niñas que sirven para ligar escrituras e infancia y armar estirpes literarias de mendigos o el entrecruzamiento de pintura y literatura

que, para Ocampo, significó tanto un recorrido vital como un mundo de inspiración e invención literaria.

Los trayectos críticos arman líneas de semejanzas, descubren continuidades, proponen órdenes de frecuencias. En este juego de relaciones aíslan, examinan, analizan y sobre todo colocan a la literatura de Ocampo en círculos de correspondencias nuevos que se distinguen de las lecturas de décadas anteriores. Así conforman un ciclo actual de interpretaciones que además apuntan a revelar el carácter dado, histórico, de la crítica y de sus instrumentos.

Algunos de los ensayos focalizan a una Silvina Ocampo que contempla el mundo con ojos de pintora, desde donde genera una poesía predominantemente visual de paisajes fragmentados. Otros descubren su casa de escritura como un espacio atravesado por múltiples miradas. Una casa-cuerpo que incluye en la categoría de textos a sus cuentos, sus poemas, su biografía, las entrevistas que dio, sus dibujos. Desde este volumen discursivo-visual se pueden armar y reconstruir genealogías, proponer herencias y legados, orientar un régimen textual de donaciones (una madre, una niña, un jardín como espacios narrativos y poéticos) y diseñar también los modos en que Ocampo es objeto de miradas dialécticas entre las leyes interiores que la fundan y los varios exteriores que esa casa-cuerpo construye. Un afuera nombrado como el mundo, la vida, los seres humanos y las construcciones simbólicas que les dan realidad y forma. Pero, también, un saliente, un afuera literario protector que le otorga su identidad de escritora y, al mismo tiempo, le marca los desvíos y traiciones que la singularizan. Un gran tablero de relaciones que se conjugan sobre la base de afinidades, rupturas y, como diría Foucault, sobre “un fondo revuelto e indefinido de diferencias”.



Las iniciaciones. Silvina Ocampo y Norah Lange

Nora Domínguez

Las iniciaciones son esferas de escritura, “cielos de clara-boyas” que reproducen reflejos imperfectos y disponen de lugares para las miradas; son también espacios de constitución de un saber donde se absorben y destilan las preguntas por la vida y por la muerte. Reflexiones que, convertidas a veces en dilemas, comprometen tanto las distancias entre el mundo de los niños y el de los adultos, los intercambios gozosos y mezquinos de amos y criados o las inquietudes de la diferencia sexual. Las iniciaciones son también modos de lectura que no operan por excavaciones ni desciframiento de enigmas sino que avanzan por puntos, siguiendo los hitos de un proceso de descubrimiento. En estos hitos, entendidos como lugares simbólicos, se puede instalar un cambio, describir un viraje o percibir un comienzo. Constituyen en sí dispositivos que delimitan condiciones y alientan a que un proyecto de escritura simule volver sobre sus pasos y postule la ficción de empezar de nuevo. En 1937, Norah Lange publica, después de varios libros de poesía y dos textos en prosa, *Cuadernos de infancia* (Lange, 1979), una novela autobiográfica de factura no convencional. En sus primeras producciones narrativas, *Voz de la vida* (1927) y *45 días y treinta marineros* (1933),¹ Lange

1 Sus libros de poesía son: *La calle de la tarde* (1925), *Los días y las noches* (1926) y *El rumbo de la rosa* (1930). Ver Lange, 2005.

construye dos historias de mujeres con sexualidades disonantes para la época: una adúltera y una jovencita que viaja sola a Europa rodeada de hombres. Los relatos se desviaban peligrosamente de la narrativa reguladora del género sexual, guión cuyos efectos normalizadores era necesario reproducir tanto en la vida como en los textos literarios. Las críticas que recibe son demoledoras y, sobre todo, apuntan a señalar con el dedo la inadecuación social de la representación femenina cuando es desplegada bajo una firma de autora. Lange entendió muy bien que ese reparto de funciones, lugares y tipos de discurso estaba firmemente arraigado en la institución literaria y entendió que, cuando una mujer escribía, la autoridad que se le otorgaba para decir qué era lo femenino debía cumplirse sin fisuras. Para esa mentalidad, las escritoras debían ser mujeres respetables también dentro de los límites de sus ficciones y a pesar de los disfraces protectores de la literatura.² De modo que a partir de *Cuadernos de infancia* Norah Lange encara otro proyecto de escritura, aplica un viraje, domestica a sus heroínas, las protege dentro del espacio más o menos cerrado del mundo familiar y las imagina escritoras. Ese proyecto dura veinte años, los que van desde la aparición de *Cuadernos de infancia* hasta la publicación de su última novela, *Los dos retratos*, en 1956; en su conjunto puede leerse como un amplio texto de iniciación, entendido ahora como un género literario, un *Bildungsroman*, a pesar de que las funciones básicas de este género (una figura guía del aprendizaje y una joven dispuesta a iniciarse) adquieren entidad narrativa en la última de las novelas, *Los dos retratos*. Este “gran” texto mantiene una voz en primera persona que de niña (*Cuadernos de infancia*) pasará a adolescente (*Personas en la sala* y *Antes que mueran*) y acabará

2. Ver especialmente la crítica de Ramón Doll sobre *Voz de la vida*, un ejemplo en grado máximo de lo que se esperaba de la literatura escrita por mujeres. Ver Doll, Ramón, “Literatura femenina”, en revista *Nosotros* 22, 230, julio de 1928, pp. 88-90. Un mismo modo de leer a las mujeres, pero en un marco elogioso es la crítica de González, Juan B., “45 días y treinta marineros”, en revista *Nosotros*, febrero de 1934, pp. 296-297.

como una joven que recibe un legado y se hace escritora en *Los dos retratos*. Se trata de una única voz que muestra su pasaje por los diferentes libros, que prueba con tonos y formas y que puede elaborar en el último texto una teoría sobre la escritura y la lectura.

Las novelas de aprendizaje formulan siempre una subjetividad en *pasaje*; en el caso de Lange el tránsito va de una novela a otra. También manifiestan que el relato literario de toda iniciación incluye la representación de una iniciación en la escritura.³ Por eso, me interesan las iniciaciones en tanto sitios simbólicos que dan cuenta del proceso de cambio de una subjetividad y en tanto espacios de condensación literaria donde explorar las figuraciones de los comienzos. Es decir, mi propósito es verlas como opciones formales que acompañan las entradas en las consideraciones sobre la sexualidad, la maternidad y la escritura. No pretendo detectar entre Silvina Ocampo y Norah Lange coincidencias temáticas, orígenes cercanos de clase, mundos sociales semejantes o aires de familia –aunque este recorrido podría tal vez no resultar tan improductivo– sino aproximar ideas acerca de cómo cada una de ellas elabora literariamente este universo simbólico.

Las iniciaciones asumen vías diferentes en Silvina Ocampo. Con este término retomo el punto de comienzo de su producción: su primer libro *Viaje olvidado*, publicado como *Cuadernos de infancia*, en 1937. En ese momento los textos de estas mujeres, reconocidas por sus habilidades literarias, son leídos según una de las capas de sentido que definen lo femenino en esa época. La narración de los recuerdos de infancia resulta un material que las diferencia, las marca y las contiene

3 Para un desarrollo más extenso de esta hipótesis consultar mi trabajo Domínguez, Nora, "Literary Constructions and Gender Performances in the novels of Norah Lange", en Brooksbank Jones, Anny y Davies, Catherine (eds.), *Latin American Women's Writing*, Clarendon Press, Oxford and New York, 1996, pp. 201-214.

en tanto escritoras.⁴ En Norah Lange la reconstrucción de la infancia no sigue los parámetros convencionales de las autobiografías. Sylvia Molloy ha demostrado cómo el carácter perturbador e inquietante que adquiere la niñez en *Cuadernos de infancia* no fue percibido por las lecturas contemporáneas y la reseña de Oscar Bietti es un buen ejemplo. En lugar de ver las múltiples fisuras del relato nostálgico y complaciente, esas lecturas solo percibieron en este libro un abandono de Lange de los dominios escandalosos que había experimentado en sus novelas anteriores.⁵ Sin embargo, tal vez pueda conjeturarse que, frente a la fuerte presencia del accidente trágico, de la muerte velada pero notoria de niños y niñas en gran parte de los textos de *Viaje olvidado*, la presencia del horror en *Cuadernos de infancia* parecía más difícil de detectar. Como si, leídos en simultáneo, la fuerza de lo trágico en los cuentos de Ocampo les restara eficacia a las formas de la angustia y el desasosiego de los fragmentos de la novela de Lange.

En el caso de Silvina Ocampo, los problemas alrededor de lo autobiográfico y de sus filtros literarios se dirimen en otros terrenos: o bien son parte de una confrontación de recuerdos que asume su hermana Victoria en la reseña que hace de su libro en *Sur* (“esos recuerdos habrían podido ser los míos”) (Ocampo, 1937, en *Sur*: 118-119) o, ya en el marco de lecturas

4 En el n° 20 de la revista *Nosotros* se pueden leer, una a continuación de la otra, las reseñas que sobre estos textos escribe Oscar Bietti. El autor exalta a *Cuadernos* como el libro “más hermoso de la autora” destacando el valor atemporal que guarda la recuperación de los recuerdos especialmente por la dimensión emotiva que los mismos arrastran. Cuando se refiere a *Viaje olvidado* el mundo de la infancia recupera temblores, lanza gritos y funciona como un juguete hechizante que demuestra, para el crítico, el talento y la habilidad de la autora. Valores que lo autorizan al consejo paternal: Ocampo debe limpiar ciertos giros vulgares, suprimir la hojarasca que afea. Aunque no lo diga abiertamente, la frondosidad molesta de ciertas imágenes atenta contra las “horas blancas” del mundo de la infancia. Bietti, Oscar, “*Viaje olvidado*” y “*Cuadernos de infancia*”, en *Nosotros*, 2° época, n° 20, noviembre de 1937.

5 Sylvia Molloy considera a este texto opuesto a otros autobiográficos hispanoamericanos que reivindican la infancia como un tesoro familiar a resguardar y proteger. También señala que la incorrección de la lectura crítica se basó en que no fue capaz de ver el cuestionamiento al cliché femenino o al relato convencional de la infancia a través del uso de procedimientos vanguardistas. Ver Molloy, 1996 y “Prólogo” en Lange, 2005.

más actuales, pueden ser considerados como “puntos de ilusión” que practican los enunciados autobiográficos, posición sostenida por Noemí Ulla en el prólogo a *Viaje olvidado* para la edición de 1998 o bien sirven a una discusión entre propiedades de la ficción y la autobiografía. Judith Podlubne, quien también estableció conexiones entre estos libros de Lange y Ocampo, señala que *Cuadernos de infancia* revela la construcción de la niñez dentro de la autobiografía mientras *Viaje olvidado* la ubica dentro de los mecanismos de la ficción.⁶ A pesar de esta dirección y apuesta a las reinventiones de los recuerdos que concreta Ocampo, se pueden leer en estos textos el deseo o la proyección de una autorrepresentación. Por ejemplo, en “Viaje olvidado” se puede detectar fácilmente la concurrencia entre marcas biográficas y referencias textuales. El origen de clase de la niña, sus salidas a Palermo rodeada de niñeras y *chauffeurs*, las funciones mediadoras que asumen las criadas entre niñas y madres son huellas de la historia familiar de las Ocampo. “Viaje olvidado”, por otra parte, es sin duda un relato de orígenes que se pregunta por el origen de la vida y que así inicia, sin atreverse a desarrollar, la indagación por la diferencia sexual. Es, como todo relato iniciático, un relato con futuro.

En “Viaje olvidado” una tercera persona, desnuda de toda marca, asume un tono y una perspectiva pegada a la primera, que se modula y sigue las cadencias de un pensamiento infantil. En él no solo una niña parece contarnos su drama por saber cómo llegó al mundo sino también en la elección narrativa y familiar que el texto realiza se lee una opción –la de la alianza entre niñas y criadas– que Ocampo reiterará en muchos de sus cuentos posteriores. En este sentido, el cuento contiene la horma original de futuras historias y escenas. Al comienzo, la niña se esfuerza por recordar el día

6 Para un análisis de *Viaje olvidado* consultar Podlubne, Judith, “Juego de escondite. La narración de la infancia en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo”, en *Boletín* n° 7, Rosario, octubre de 1999, pp. 88-103.

de su nacimiento, para ello frunce las cejas y dibuja marcas en su rostro para poder llegar al fondo de la cuestión que la preocupa. Las “personas grandes” la obligan a desarrugar la frente y el cumplimiento de este mandato es la justificación que encuentra para explicar por qué no puede arribar a esa verdad que busca. En el segundo párrafo construye imágenes propias para dibujarle objetos (paquetes, cajas, envoltorios) y estados (achicharrados, llorosos, colorados) a la versión de que los bebés vienen de París. “Pero ella había nacido una mañana en Palermo haciendo nidos para los pájaros”; con este comienzo del tercer párrafo se borra el hecho original que instaló el dilema, se construye un nacimiento propio y la niña, más que llegar al mundo, se muestra haciéndolo, protagonizándolo como eficaz hacedora. Un afán constructivista impregna el relato. Si bien cada una de las versiones que se van narrando borra la anterior, disolviendo la posibilidad de una verdad única y haciendo prevalecer el carácter fabricado de estas “medias verdades”, la voz narrativa y la niña, a la que la primera acompaña en su proceso de averiguación, reconocen la importancia del nacimiento y la necesidad de que sobre él se forje una escena de personajes y relatos creíbles. Micaela, la niñera, insiste con la versión parisina de la llegada de los niños. La hija del *chauffeur* francés, Germaine, despliega la suya: “los chicos están dentro de las barrigas de las madres y cuando nacen salen del ombligo”. Una es la que la mira con ojos protectores y guardianes, tiene convicciones firmes y respuestas que le producen alivio; la otra usa “palabras oscuras como pecados”, no se ruboriza al pronunciarlas, ni muestra vergüenza al decir esos “secretos horribles”. Cada una de las versiones imprime su marca en el rostro de quien la difunde y en la niña que las recibe el efecto se extiende al resto del cuerpo. La nena vomita, se angustia, no puede dormir. El texto prepara sutilmente la entrada de la madre, dispone para ella el lugar de la que llega para establecer un orden y marcar su autoridad a través de la palabra.

Sin embargo, la nena se rebela y “sostuvo desesperadamente que los chicos venían de París”. La razón queda del lado de la niñera y el poder de la madre es sacudido, lesionado, disuelto. La protagonista elige por la otra, por Micaela, aquella cuya versión la palabra materna contradice, y la voz narrativa se encarga de acompañarla en su decisión. A partir de ese momento, “el rostro de su madre había cambiado totalmente”, se transforma en una “señora que estaba de visita” y niña y voz desautorizan todas las palabras vacías que siguen a la “verdad” materna. La decisión narrativa pone de un lado el desprestigio de la madre biológica y, por otro, la entronización a autoridad de la palabra subalterna, afirmando uno de los caminos por los que Silvina Ocampo apostó y que puede seguirse en sus libros posteriores.⁷ La niña valora más la voz de quien interpreta que aquello que interpreta, el rostro de quien habla más que la verdad que se pronuncia desde un lugar jerárquico. Los rostros son lugares de sobrecodificación en el sistema Ocampo: sitios de ficción que muestran las huellas del trabajo de una imaginación fecunda pero también espacios que defraudan, superficies que sirven al enmascaramiento.

En *Viaje olvidado* no hay escenas de escritura o lectura que anticipen el deseo por la letra de todo futuro escritor o escritora aunque sí espacios de representación visual que arman cuadros y sentidos para esos cuadros. Me refiero al cielo de claraboyas que deja y no deja ver, que recibe ruidos de zapatos y de voces, que filtra gotas de sangre para nombrar la muerte; también al retrato “mal hecho” de “El vestido verde aceituna” donde una representación visual parece contener un destino propio más allá de quien la construye y es la mirada de los otros la que define sus temibles significados o, finalmente, a

7 En el estudio preliminar que acompaña la publicación de la antología *Las reglas del secreto* Matilde Sánchez señala que en la obra de Silvina Ocampo hay un reparto de madres que fundan dos universos imaginarios. Cfr. Ocampo, S., 1991, pp. 15-16.

la estampa del niño muerto en una revista en “El retrato mal hecho”. Aquí el personaje principal es una madre que busca evadirse de su condición. Es “lejana y misteriosa; una mitad del rostro se le había borrado pero conservaba movimientos sobrios de estatua en miniatura” (p. 50). Los personajes de este texto son la representación desviada del retrato familiar. Con la mitad del rostro borrado y un cuerpo en postura inaudita, Eponina se escapa del retrato de la familia típica de clase alta, en la que caben tanto la familia Ocampo como las familias de “Cielo de claraboyas” y “Viaje olvidado”. Pero, además, la representación de ese niño sin vida, como una figura estampada en una revista, es el antecedente de niños de rostros inventados en cuentos posteriores de Ocampo. En los relatos “El cuaderno” y “El goce y la penitencia” (*La furia y otros cuentos*) el deseo ficcional de dar muerte a los niños desaparece o, mejor dicho, se invierte. En ellos, hay rostros que cobran vida a partir de un deseo materno de representación. Mientras tanto son varios los relatos de *Viaje olvidado* donde los mundos familiares de clases sociales contrapuestas se ponen en relación a partir de dos niñas. Ellas movilizan deseos de comunicación infantiles que contaminan y pervierten las fronteras claramente delimitadas. En los mundos imaginarios de estas niñas la muerte, visitadora frecuente, se cobra sus deudas.⁸

Creo que este primer libro de Ocampo es el que cuenta con más muertes infantiles. Un mundo referencial tan insoportable precisaba de un registro que disolviera sus inclinaciones realistas volviéndolo ambiguo y desconcertante. Uno de los modos de diluir el horror del cuerpo muerto es a través de una divergencia entre los elementos que participan del sistema de representación: un cuerpo y su cara, el rostro y la palabra, una imagen y su voz, un cuadro y su título. Disimilitud, disonancia en lugar de adecuación familiar, como si Ocampo en

8 Además de “Cielo de claraboyas”, ver “Las dos casas de Olivios”, “La siesta en el cedro”, “Extraña visita”, “Día de santo” y “El pabellón de los lagos”.

lugar de acertar con el tono consolador del relato de infancia hubiera preferido que las iniciaciones que él promueve se dieran solo por desvíos, escisiones o desacuerdos explícitos entre un sistema de representación y un objeto representado. Si las iniciaciones son modos de ver, puntos de convergencia donde se barajan y dirimen relaciones entre diferentes sistemas y elementos, es porque a través de esta opción formal se aprende, se practica y se revela una concepción de la literatura: aquella que, como una sospecha generalizada sobre las virtudes del lenguaje, se tiende entre cualquier tipo de representación y sus referentes. Las preguntas acerca del origen y el destino de las vidas infantiles en “Viaje olvidado” pueden descartar a las madres que osan decir la verdad porque preferirán retener en ellas el costado que las liga a los pormenores de la ficción. Es decir, a la alteración de espacios y tiempos, a la anticipación de rostros y cuadros, a la actividad apasionada que se demora en los recovecos de un proceso de la invención.

Cuando la narradora de *Cuadernos de infancia* despliega su obsesión de imaginar por dentro los perfiles de las personas no sabemos si desarruga la frente como la criatura de “Viaje olvidado” pero sí que “clava los ojos”. El gesto permite el ingreso en un proceso de invención: la niña imagina los perfiles por dentro y se introduce en sus caras. El juego se convierte en la manía de una observadora pertinaz que moldea su cuerpo en distintas posiciones adaptándolo a los diferentes ángulos de un rostro. En el pasatiempo infantil que abandona cuando cree que puede tener efectos mortales (su última persona seleccionada se muere dos meses después de que la niña se introduzca en su perfil), se lee un deseo de representación y un temor ante el poder de representación de la palabra. El ejercicio busca, por un lado, la disolución del sujeto que mira buscando adaptar sus formas a las del objeto y, por otro, la afirmación de una mirada hacia adentro, es decir, la idea de que los perfiles ocultan un significado por detrás de sus fachadas, a pesar de las opiniones ajenas que dicen que “el perfil debe

decirlo todo desde afuera” (Lange, 1979: 24-25). La rareza de perseguir formas y fondos de las caras alterna con el gusto por los trazos y tamaños de las letras que la niña recorta fascinada por el modo en que resaltan sobre el papel y no por su significado. Esta manipulación de las palabras en tanto materia y sonido constituye las escenas de iniciación en el reino de la escritura. Una iniciación que también involucra al cuerpo y no solo bajo la forma del juego con los perfiles.

En el episodio 15 de *Cuadernos de infancia* la narradora sin nombre recuerda una anécdota en la que ella era el centro de una escena familiar que prometía ser feliz. En ella, el padre, figura ausente y distante de la mayoría de las escenas, tiene una pequeña luz de goce en los ojos, toma en brazos a la niña y la para sobre la mesa. Objeto de la mirada de todos, ajena por completo a la situación que se está tramando es además y finalmente la víctima de una humillación familiar. El momento de regocijo familiar por la llegada de vestidos nuevos desde Buenos Aires se transforma en una situación aleccionadora y cruel. La disfrazan con ropas de varón: “Pensé que se proponían exhibirme, hasta que, poco a poco, me fue subiendo un sollozo, el primero, indignado y rebelde. No quería llorar. Me parecía absurdo llorar vestida de hombre y lancé un grito. —¡No quiero ser varón! ¡No quiero ser varón!” (Lange, 1979: 43). La familia en pleno se propone corregir lo que para ella podía ser un peligro moral y una marca social difícil de soportar. En este mundo, la femineidad es un logro a conquistar e implica un proceso de aprendizaje que debe ser dirigido desde los primeros años. El episodio sirve a los efectos de mostrar el carácter regulador de las narraciones hegemónicas de género que operan a favor de una irreversibilidad que se quiere constituyente y constitutiva. La escena armada es certera en sus heridas y contundente en sus efectos; a partir de ella la niña no puede ser la misma. La ceremonia familiar se configuró como un ritual de pasaje demostrando que no hay pedagogía sin violencia y no hay acceso a un nuevo saber sin sufrimiento.

Sin embargo, dentro del sistema de fragmentos usado por Lange en *Cuadernos de infancia* y como parte de su proyecto de vanguardia, cada viñeta, producto de un trabajo de escritura riguroso y autónomo, encuentra un final adecuado que cierra y concluye la historia que viene narrando. No hay cabos sueltos o gratuitas ambigüedades. Tal vez sean estas operaciones las que le dan un registro especial a la escritura y el tono “tranquilizador” que nutrió las “buenas” lecturas contemporáneas. Sin embargo, *Cuadernos de infancia* tiene sus propios niños enfermos o muertos. Tal vez el caso más patético de una niñez enferma, moribunda o deforme esté en el penúltimo episodio. La narradora relata sus propios cuidados “maternos”, aunque imperfectos, a un niño del barrio de cabeza demasiado grande:

Al reposar su cabeza grande entre mis brazos durante horas enteras, experimentaba tal gratitud por ese cansancio que me endurecía la espalda que, para prolongarla, retardaba en lo posible el momento de acostarlo. (...) Una vez dormido, sin embargo, me invadía invariablemente el mismo miedo; me imaginaba que su cabeza podía tornarse tan pesada que se me cayera entre los brazos. (Lange, 1979: 175)

El fragmento no solo perfila el miedo de la joven mientras lo cuida sino que además culmina con la imagen del niño en el ataúd. Una deriva fatal para una actividad que se muestra en etapa de aprendizaje. Este texto de Lange abunda en representaciones maternas; así la iniciación ya no implica solo la adquisición de un saber sobre la diferencia sexual u otra que pretenda averiguar de dónde vienen los niños. La mayor parte de las iniciaciones se relaciona con las prácticas que involucran actuaciones y valoraciones de género y, entre ellas, sobresale la vinculada con la maternidad. La figura materna se pasea ancha y serena por todo el libro y gran parte de su seguridad y poder se basa en su entrega a los embarazos y

a la crianza de los hijos. A pesar de que, a veces, durante estos períodos se le puede descubrir una mirada triste “hacia adentro”, la figura de la madre es luminosa. *Cuadernos de infancia* construye a la maternidad como una práctica y un aprendizaje, así desmiente su relación con el dominio de lo natural y la trata como un conjunto de repeticiones que derivan a veces en una continuidad; otras, en una fuga del modelo. Es decir, en una desestabilización.

Hay una división que fractura el guión revelador de la diferencia sexual (¿quién soy?, ¿qué soy?, ¿hombre?, ¿mujer?) y una escisión identitaria que sostiene la entrada de la mujer en la relación de maternidad ya sea como hija o como una madre imaginaria. Julia Kristeva resume el pasaje como “una catástrofe de identidad” (1988: 209-231). Cuando este ingreso se hace eco del acceso a la escritura puede pagarse con la muerte de una niña. Tamara Kamenszain lo expresó de esta manera:

La usan todas: Alejandra Pizarnik, Amelia Biagioni y Alfonsina Storni. Hay como la reminiscencia de una maternidad siempre dejada de lado por la escritura. Es como si hubieran perdido una hija. Como si en esta cosa de transformarse en escritora perdieran una hija o como si una maternidad se soltara de la mano de la escritora. Es algo sacrificial que tiene que ver con elegir la escritura.⁹

Kamenszain hace alarde de una lista de poetisas mientras las narradoras no se muestran rezagadas. Las muertes de niños o niñas que los primeros textos de Lange y Ocampo recopilan parecen tramarse como una reparación, melancólica, agónica, sacrificial.¹⁰ Pero, también, inspiradora y sugerente de otros trayectos que comienzan: una invitación,

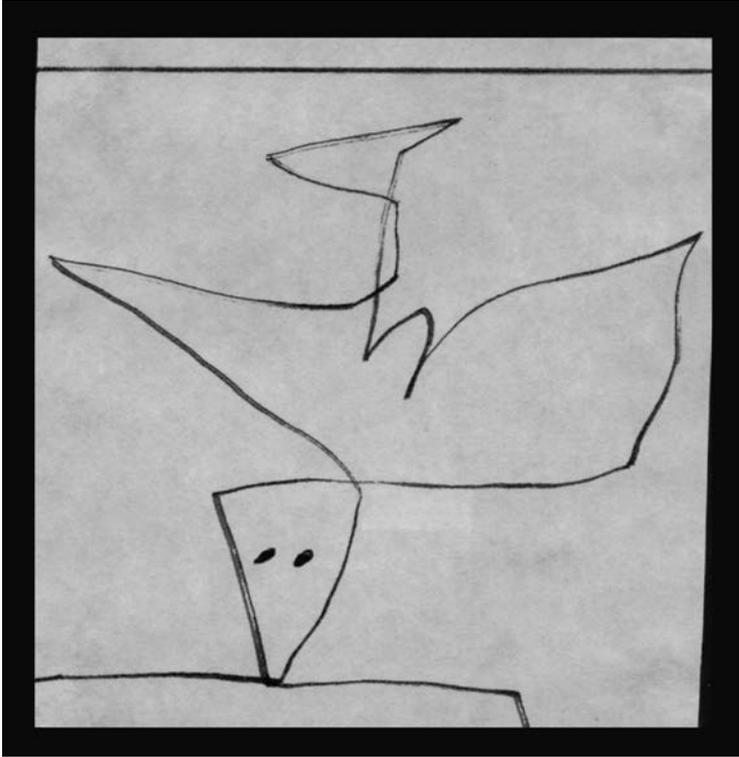
9 Moreno, María, “Tú y yo”. Entrevista a Tamara Kamenszain. Kamenszain, Tamara. “Historias de amor. (Y otros ensayos sobre poesía)” en *Suplemento Las/12. Página/12*, año 3, n° 136.

10 Un dato más: tanto Lange como Ocampo pasaron por la experiencia infantil de la muerte de una hermana.

una inauguración, una entrada. En esos esbozos de formatos falsamente infantiles se puntualizan personajes, voces y espacios que se preguntan por los avatares de la diferencia sexual y al hacerlo intuyen o verifican su estrecha relación con la textualidad que las contiene y les da forma. Un lugar donde las niñas que se imaginan escritoras piensan que al mundo hay que hacerlo de nuevo.

Bibliografía

- Kristeva, J. 1988. “Stabat Matter”, en *Historias de amor*. Siglo Veintiuno Editores. México. 2da. edición.
- Lange, N. 1979. *Cuadernos de infancia*. Losada. Buenos Aires. 7ma. edición.
- . 1927. *Voz de la vida*. Proa. Buenos Aires.
- . 1933. *45 días y 30 marineros*. Tor. Buenos Aires.
- . 2005. *Obras completas: Tomo I*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario.
- Molloy, S. 1996. “Juegos de recortes. *Cuadernos de infancia*”, en *Actos de presencia*. FCE. México.
- Ocampo, V. 1937. *Revista Sur*, n° 35: 118-119. Buenos Aires.
- Ulla, N. 1998. “Prólogo” a *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo. Emecé. Buenos Aires.



En la casa o el jardín: detrás de la pantalla de la representación

Anahí Mallo

Une autre chose à laquelle nous avons à veiller, c'est surtout de ne pas retuer cette mère qui a été sacrifiée à l'origine de notre culture. Il s'agit de lui redonner la vie, à cette mère là, à notre mère en nous, et entre nous. Ne pas accepter que son désir soit annéanti par la loi du père. Lui donner droit au plaisir, à la jouissance, à la passion. Lui donner droit aux paroles.

Luce Irigaray

(Otra cosa por la que tenemos que velar, es sobre todo por no volver a matar a esta madre que ha sido sacrificada en el origen de nuestra cultura. Se trata de darle nuevamente la vida, a esta madre, a nuestra madre en nosotros, y entre nosotros. No aceptar que su deseo sea negado (anonadado) por la ley del padre. Darle el derecho al placer, al gozo, a la pasión. Darle el derecho a las palabras.)

Sonetos dedicados a la memoria de la madre son los *Sonetos del jardín*. Tres series escribió Silvina Ocampo; una que publicó en 1942, otra que salió junto con *Espacios métricos* en 1945 (juntas integraron el libro *Sonetos del jardín*, Buenos Aires, La perdiz, 1948) y una última serie de 1949 que se encuentra en *Poemas de amor desesperado*.

La primera serie se abre con un retrato y la tercera se cierra con una despedida. Sin embargo, no hay en ningún momento una descripción física de la madre, ni el recuento de momentos importantes de su vida o de la vida de las dos. No se detallan ni sus actividades, ni sus preferencias, ni su modo de relación con otros seres. Los materiales que Silvina Ocampo selecciona para hacer este retrato de la madre, un

retrato constituido fundamentalmente por retazos guardados por la memoria,¹ son escenas mínimas, que no llegan a constituir siquiera un *mínimum* narrativo sino que funcionan más bien como estampas o postales o retratos fotográficos. En esas escenas, escenas como *flashes*, la madre es ante todo un sujeto pleno, pero no completo por la presencia de la hija sino pleno en sí mismo, no “madre” sino “mujer”. Dice Kristeva, en un texto que injerta en el cuerpo de su artículo “Stabat Mater”:

Flash: instante del tiempo o del sueño sin tiempo; átomos desmesuradamente henchidos de un vínculo, de una visión, de un estremecimiento, de un embrión aún informe, innombrable. Epifanías. Fotos de lo que no es aún visible, sobrevolado forzosamente desde muy arriba, alusivamente, por el lenguaje. Palabras siempre demasiado lejanas, demasiado abstractas para ese bullicio subterráneo de segundos que se pliegan en espacios inimaginables. Escribirlos es una prueba del discurso, como lo es del amor. (Kristeva 1988: 209)

Lo que la hija recuerda y añora de la madre son sus momentos de ensimismamiento, de abstracción, y ve a su madre al modo en que pinta Vermeer sus mujeres ocupadas en pesar oro, “Mujer leyendo una carta”, “Mujer contando perlas”, totalmente opuesto a la tradición del desnudo de mujeres por la cual, como destaca John Berger, el pintor muestra siempre a la mujer en una actitud de ofrenda al espectador, mirándolo de frente. Incluso evoca la imagen de la madre, entrevista en una fotografía, antes de ser su madre, una madre “más cercana / de los follajes vagos del camino / que de tu casa y tu fiel belleza”, versos que hacen eco en otros que escribe Mirta Rosenberg en el poema que le dedica, *post mortem*, a su madre:

1 “A la memoria de mi madre” es la dedicatoria de la primera serie.

“te extraño / aunque no te conocía. Eso fue antes / que a mí me dieras vida”.² Esa madre fragante como el jazmín y exuberante como la voz del verano, vuelta ella misma jardín, jazmín y verano para la hija huérfana, es entonces una plenitud, un ser para sí, y es en tanto se presenta como ese ser que puede volverse una “tregua en el camino”, un juego preciso de luces y sombras que no abandona el recuerdo de la hija.

Lo que los poemas buscan y escriben recursivamente, a través de estas imágenes, recuerdos y objetos (además de una teoría sobre el arte de la fotografía), lo que logran, mejor dicho, es la construcción de un espacio, un espacio de encuentro entre la madre y la hija. Ese espacio, métrico y fotográfico, es el jardín. Porque el espacio posible para el intercambio de este amor (un amor prohibido en su esplendor, por incestuoso y homoerótico, el de la madre hacia la hija y el de la hija hacia la madre) es el de los bordes difusos: entre lo privado de la casa y el espacio público de la calle, entre el día y la noche o la noche y el alba, entre la vida intrafamiliar y la cena con invitados, entre presencia y ausencia.

El diálogo entre estas mujeres, un diálogo hecho más que de palabras de sensaciones múltiples donde el jardín es también un rumor y un perfume, adquiere en estos sonetos la consistencia de un cuerpo, porque logra el tono exacto en que se diría que se escucha ese rumor (para decirlo con unos versos de Diana Bellessi, “como si una mujer hablara a otra / en un cruce de aguas profundas y claras”). Así se perciben entonces estos versos: voluntaria y conscientemente inscriptos del lado de la dificultad pero también de la tradición bajo la forma estrófica elegida, el soneto, su desafío consiste en parecer muy claros. El trabajo viene siempre, como en otros textos de Silvina

2 “Una elegía”, en Rosenberg, 1998.

Ocampo, del lado del pulido: quitar, adelgazar, empequeñecer, para que parezca como si nada, para que de ese rumor escenificado de lo cotidiano surja lo extraordinario: siniestro o maravilloso, como pueden ser maravillosos y siniestros el amor maternal, el amor filial. Siniestro cuando se vuelve hacia los otros en un conato de abandono, cuando invita a los celos, cuando produce culpa, como en esos dos poemas en que la escena convocada semeja la que da núcleo a *La recherche du temps perdu*: una madre que sale con amigos, que se aleja por el camino y deja a su hija despierta y sin saludo de buenas noches. Maravilloso cuando rescata de la cotidianeidad un momento de epifanía, como en el poema “La tormenta” en que las manos de la madre, primero al abrir la ventana, y después al trenzar las ramas de espliego y esparcirlas entre vestidos, sábanas y camisones, entran el jardín a la casa.

Son esos pequeños gestos de todos los días, son esas tardes desdeñadas porque nada ha acontecido en ellas de trágico, solemne e importante, los que hacen de la casa y del jardín un lugar habitable: no las grandes declaraciones de amor, no el momento trágico del alumbramiento, sino las miradas, los gestos inconcientes con que se abren y se cierran las ventanas de la casa de acuerdo con las condiciones climáticas. Esos gestos que son leves, modestos, que traen sosiego, espontáneos, propicios, dulcificantes (y estoy retomando adjetivos que aparecen en los sonetos), circulares por su repetición, son los que transforman el momento en un recuerdo perdurable, los que permiten reunir el pasado y el presente, lo ausente y lo presente, porque han creado “infinitesimales mundos / laberinto de pétalos profundos”. Se aúnan así lo profundo con lo suave y delicado, con lo sensorial incluso. Se hace cargo el poema de este modo de lo nimio, de lo desdeñado, de lo insignificante, porque cuando no hay nada importante ni preciso, se entrevé el Paraíso, como en el soneto “La tarde desdeñada”, donde se reconoce que es precisamente una tarde en la que

no ha pasado nada notable la que insiste en el recuerdo, que es precisamente “aquella nada” la que “persiste en subvertir / aquella forma de mi indiferencia / en el ámbito férvido de ausencia”.

Es al “pálido jardín”, habitado solo por figuras femeninas (la madre, que ya desea y presente y quiere a la hija antes de la concepción, la hija que recuerda a su madre, la hermana de la madre, apoyada con ella en la balaustrada que separa la casa del jardín en una vieja fotografía), adonde se acude para vivir. Espacio de la evocación, de la reconstrucción amorosa del recuerdo, pero sobre todo construcción nueva que se dice, se da a sí misma su propio espacio, el jardín, el poema, se repliega sobre sí: es un ombligo (la traza de identidad más irreductible) que invita a recorrer el mundo en la dirección contraria a la lógica del falo: hacia adentro, hacia la matriz, pero ya llena. Volver, como quien dice, a la memoria del cuerpo: cuando dos seres se hablaban sin distancia en un espacio mínimo por el movimiento de sus aguas, el momento anterior a la nominación, pero sin ningún origen, en el deseo difuso de la madre, en el deseo difuso del feto que espera nada menos que todo. Todo lo que se recibe en el vientre de la madre: la vida, la casa, aquella donde vive y la de su cuerpo, el alimento, el aire, el calor, el movimiento, es lo que el poema es:

Yo penetraba ese apacible mundo
prenatal de silencio y vaguedad
como por galerías de bondad
hasta el centro de un tiempo más profundo.

Porque no solo ocurre que la madre habita ese espacio fragante y sus contornos (reclinada en la balaustrada, o en el balcón, o en el paseo en coche a los bordes del jardín, asomada a la ventana, o ya todo campo), sino que tiene el poder de encerrar con sus manos el jardín, las tardes de la siesta:

Los días de calor cuando cantaban
demasiado los grillos y el jazmín
se afligía, tus manos encerraban
con puertas respetuosas el jardín.
("La siesta")

o de atraerlo en los ramos de espliego, las tardes de tormenta:

¡Te recuerdo en los días de tormenta!
Abrías la ventana y proclamabas
la lluvia como el árbol. Venerabas
la aparición benigna de la menta y del trébol.
("La tormenta")

hasta ser ella misma la rosa:

la predilecta rosa que al besarte
quedaba en los dobleces de tu velo.

hasta ser sus manos el jardín mismo, manos que en el soneto
"Las manos":

adivinaban fiebres. Candorosas,
sin edad, eran hojas, eran alas,
evocaban los campos en las salas.

Escritos a partir de una separación, dándose como origen
la muerte, la muerte de la madre, estos sonetos póstumos
levantan con su música, con su movimiento, una canción
como de grillos, una voz que acorta distancias.

Decía Pizarnik: "su voz corroe la distancia entre la sed y la
mano que busca el vaso". No hablaba de Silvina Ocampo³ al

3 El jueves 26 de diciembre de 1969, en carta a Silvina Ocampo escribe Pizarnik: "Este jardincito se formó mientras te escribía, S. tan esto y aquello, tan Sylvette y además tan de salir de sí por eso Sylvette cuaja"

parecer sino de Olga Orozco, en un poema dedicado a ella, en un libro dedicado a su vez a su madre: *Extracción de la piedra de locura*,⁴ y donde el pronombre personal de tercera de singular femenino no se sabe, no se sabrá nunca con exactitud (y allí radica parte del encanto propio de la poética de Pizarnik en general, y del poema “Cantora nocturna” en particular) a cuál de estas tres mujeres se refiere cuando dice “La que murió de su vestido azul está cantando”: su madre biológica, su madre poeta, ella misma, que muere de flor azul, como dirá más tarde Olga Orozco en la “Pavana para una infanta difunta”.⁵ Lo que queda al final del poema es una certeza: “Ella canta”. Así, la pequeña autómatas que se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas, sale de su solipsismo y construye este jardín del decir doble: decir que se es doble en el espejo que es la otra, decir que alguien se perdió camino del espejo, o que alguien pasó del otro lado, o que alguien está afuera y adentro al mismo tiempo.

Porque a pesar de esos sentimientos dobles de pérdida (del otro y de sí) que produce la muerte y también el recuerdo de esas madres que eran de carne y hueso:

En la época de mi madre
las mujeres eran muy visibles.
Mi madre se miraba en los espejos
y yo no llegaba a abarcar
su imagen con mis ojos. Me excedía,
la intuía a lo lejos como algo que se añora.

Como ahora,
una elegía.
(Mirta Rosenberg, “Una elegía”, en *El arte de perder*)

a las maravillas. Jardín de Sylvette a la hora de las maravillas”. Agrega la editora: “La tarjeta muestra un campo en fondo rojo con flores rosas y naranjas”. En Bordelois, 1998.

4 1968. Este es el primer poema del libro. Ver Orozco, 1985.

5 En *Mutaciones de la realidad*, op. cit., 1985.

o en el soneto “El espejo” de Silvina Ocampo donde la niña espera el regreso de su madre de vuelta del teatro y dice:

(...) Sola,
como una flor perdida, sin corola,
más bien como en tu armario ciertos guantes

no usados, me sentía abandonada.
En tu ávida, nocturna ausencia nada
prometía tu vuelta, ni ese mágico

espejo que esperaba el esplendor
de tus imágenes, ni el después trágico
silencio de ese mismo corredor.

La voz que hace posible la elegía, la voz que delata su falta de representación del Yo de este lado del espejo donde no se refleja, o del Otro, cuando está más allá de la representación falocéntrica (en la puesta en escena de un intercambio fluido), es la voz de la hija que, “en el aspecto durativo de elegir”, como dice Mirta Rosenberg, restituye a la voz la imagen y el silencio de la madre, su prestigio hechizante. Y es una cierta movilidad del sujeto, una posibilidad de ocupar posicionamientos cambiantes, lo que permite este paso o rito de pasaje, donde “‘ella’ es indefinidamente otra en ella-misma”. Para dar lugar, como quería Irigaray, a “el deseo de ella, su deseo de ella” (1981: 15).

¿Será porque este deseo de ella es lo prohibido por la cultura, es la locura, lo Otro; será porque este amor incestuoso es lo que prohíbe la ley del padre, lo que la pone en cuestión, porque sobre tal regresión fetal hay una prohibición sin más que hoy, a cien años de su nacimiento, leemos a Silvina Ocampo casi como una novedad, desplazada del dúo viril Borges-Bioy? Porque hay allí peligro de fusión, de muerte, de sueño letal, si el padre no viniera a cortar este

lazo demasiado estrecho con la matriz original. Poniendo, en su lugar, la matriz de la lengua. Pero su ley forcluye este primer cuerpo, esta primera casa, este primer amor. Lo sacrifica para hacer materia de su lengua y de su imperio.

Si la herida imparable, e irreparable, es la del corte del cordón umbilical,⁶ se vive desde siempre en el exilio⁷ y la figura amorosa por excelencia es la de la ausencia, un desencanto. La repetición de esta ausencia marca el punto de partida y su reverso: el vacío, el hueco sobre el que se despliega la escritura y el sentimiento amoroso mismo. Si en el vicio de la voz solo se urde lo perdido, perdido de antemano como cuando se pierde lo que nunca se ha tenido, matriz de la melancolía constitutiva del acto escriturario mismo, según Julia Kristeva,⁸ lo que sobrevuela al cero es el sesgo de la superficie, lo que se dice, un proceso, y el poema, solo un intento de conciliación. En la distancia que separa al deseante de lo deseado, la lengua no habla sino de sí, de la fragilidad de ese intento para alcanzar su objeto en un ejercicio de imaginación laboriosa.

Decía Irigaray que teníamos como tarea la de encontrar, reencontrar, inventar, descubrir las palabras que digan la relación a la vez más arcaica y la más actual con el cuerpo de la madre, las frases que traduzcan el lazo entre su cuerpo,

6 “¿Qué relación hay entre yo, o incluso más modestamente entre mi cuerpo, y ese pliegue-injerto interno que, una vez cortado el cordón umbilical, es otro inaccesible? Mi cuerpo y... él. Ninguna relación”, dice Julia Kristeva desde la perspectiva de la madre, en “Stabat Mater”, *op. cit.*

7 El soneto “El balcón” tematiza la situación de exilio perpetuo.

8 Kristeva, 1987, pp. 21-24. “Cependant, le traitement des personnalités narcissiques a fait comprendre aux analystes modernes une autre modalité de la dépression. Loin d’être une attaque cachée contre un autre imaginé hostile parce que frustrant, la tristesse serait le signal d’un moi primitif blessé, incomplet, vide. (...) Pour ce type de déprimé narcissique, la tristesse est en réalité le seul objet: elle est plus exactement un ersatz d’objet auquel il s’attache, qu’il apprivoise et chéri, faute d’un autre. (...) Le dépressif narcissique est en deuil non pas d’un Objet mais de la Chose. (...) Comment approcher ce lieu? La sublimation fait une tentative dans ce sens: par mélodies, rythmes, polyvalences sémantiques, la forme dite poétique qui décompose et refait les signes est le seul “contenant” qui paraisse assurer une emprise incertaine mais adéquate sur la Chose.”

el nuestro, el de nuestras hijas. Un lenguaje que no se sustituya al cuerpo a cuerpo, como lo hace el lenguaje paterno, sino que lo acompañe, palabras que no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen “corporal”. Kristeva dice que esta corporeidad está en el ritmo. Silvina Ocampo la canta en el jardín, el poema, cuando prefigura desde el primer texto toda la estética de las series al hacer rimar lo mágico y lo trágico, el espejo y su reflejo, lo que diste y lo que persiste, lo importante y el instante. Ahí compensa el vértigo de la pobreza del lenguaje con la sobresaturación, métrica, musical, de su espacio de signos.

El jardín, guarida e intemperie

Alzando con la voz ronca la palabra como arma de conocimiento e instrumento de exploración, Olga Orozco empieza a proponer en esa misma década⁹ la idea de la poesía como conjuro, (en lo que la gran madre y la gran bruja será fielmente seguida por Alejandra Pizarnik), pero también le asigna la tarea de indagar, de convertirse en una pregunta que conduce a todas las respuestas y a ninguna. Diana Bellessi, casi cuatro décadas más tarde, la reformula y demuestra un progreso en la concientización de lo que surge desde la experiencia como cambio estético y extensión del pensamiento feminista cuando dice en *Eroica* “Una mujer madura / que ya / no será // sino lo que es: // tarea // Conciencia que expresa / el esplendor // y deseo / más allá / de la línea de sombra”.

En el aliento incesante del poema (palabra en la que vibra itinerante o reunido el tiempo pasado con el presente y se lanza hacia el futuro en la operación sincrética de la memoria),

9 Desde lejos, el primer libro de poemas de Olga Orozco, es de 1947.

en el aliento de sus largos versos, que tienen mucho del ritmo y la cadencia de las letanías o los himnos sagrados, Olga Orozco construye una guarida.

Si bien el poema, el último de los recintos de esa larga casa que recorren los versos y donde la imaginación organiza la experiencia y da sitio a la memoria, es un lugar deshabitado, asolado por vientos, arena y corrosión de muerte, ambiguo refugio que deja las heridas a la intemperie, se erige no obstante en lugar propicio desde el momento en que Olga Orozco inaugura una voz que no tiembla, que no necesita justificarse, que no teme decir su miedo, su fragmentación, su alienación.

Aunque defina a sus poemas como “humilde roce del polvo sobre el polvo”,¹⁰ aunque reconozca que “Fue necesario el grave, solitario lamento del viento / entre los árboles, / para que tú supieras más que nadie ese desesperado resonar, / ese rumor sombrío con que pueden decirse las palabras / cuando de nada vale su fugaz melodía”,¹¹ aunque todo poema esté de antemano condenado al fracaso en virtud misma del lenguaje en que se encarna (porque la lejanía es “la enemiga de todos tus amparos”¹² o como lo dice Pizarnik, en una reformulación más sintética y potente “Si digo agua ¿beberé?”),¹³ por su imposibilidad última y originaria de llegar a decir la palabra secreta que abre todas las puertas, de alcanzar la llave del Reino, el conjuro último que conduce hacia la reconciliación total de lenguaje, sujeto y mundo es ese mundo que se constituye en el gesto de buscarse en el poema sin vacilaciones y sin pudor, es ese ejercicio de

10 “Detrás del sueño”, en *Desde lejos*.

11 “Cuando alguien se nos muere”, en *Desde lejos*.

12 “Entonces, cuando el amor...”, en *Desde lejos*.

13 “...no / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?
(...). “En esta noche, en este mundo”.

peligrosa experimentación con el sujeto, lo que lega a las demás poetas con una invitación:

Ven. Vamos a recobrar ese paciente imperio de la dicha
lo mismo que a un disperso jardín que el viento recupera.
("La casa", en *Desde lejos*)

Invitación que se convierte en certeza:

(...) ¿En dónde estoy? Estoy en un jardín.
Hay un jardín.
(Alejandra Pizarnik, "Piedra fundamental", en *El infierno musical*)

una certeza que repite con un eco tranquilizador y tierno Orozco en el poema dedicado a Alejandra Pizarnik, heredera de todo jardín prohibido:

Sólo había un jardín: en el fondo de todo hay un jardín.
("Pavana para una infanta difunta", en *Mutaciones de la realidad*)

Cincuenta años después es una elección:

(...) No es
trascendente este temblor
mientras cae el crepúsculo
sobre el jardín.
En la heredad de mis hijos,
hija, yo también, elijo
quedarme aquí
(Diana Bellessi, "Cada fragmento de mí... ", en *El jardín*)

No se trata entonces solo de que desmientan ellas solas (Ocampo, Orozco, Pizarnik, Bellessi, Rosenberg) la idea de

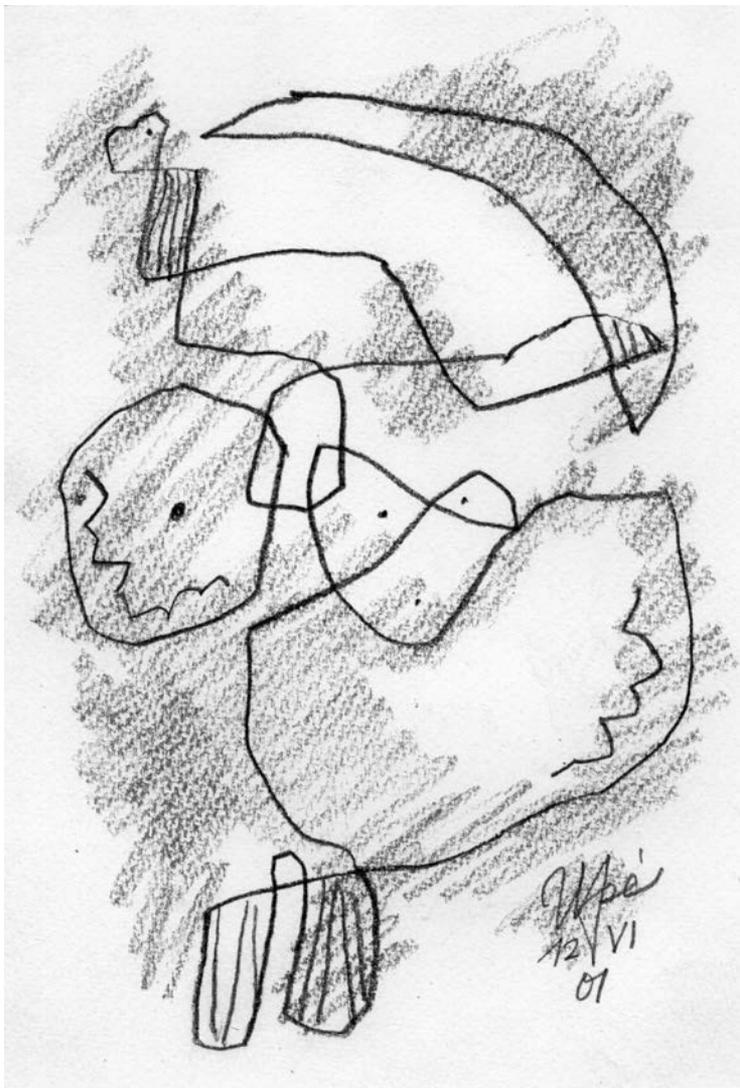
un lirismo femenino sentimental y *démodé*¹⁴ es algo mucho mayor. Construyen, en el silencio de su ensimismamiento, en la soledad de su cuarto, un legado. Lo que dejan como herencia, además de la construcción del poema como bosque de símbolos, es un jardín. Un jardín en movimiento, un jardín horadado por la muerte y encantado por la vida, que es el poema. Ahí mismo, en el cruce entre naturaleza y cultura, reunido bajo la idea del cuidado, un cuidado amoroso, una entrega, una ofrenda que rehúye lo sacrificial para ponerse del lado de la celebración, pero una celebración herida, instituyen el lugar de posibilidad de la poesía, una poesía escrita por mujeres.

Bibliografía

- Bellessi, D. 1994. *El jardín*. Bajo la luna nueva. Rosario.
- Berger, J. 1974. *Modos de ver*. GG. Barcelona.
- Bordelois, I. (ed.). 1998. *Correspondencia Pizarnik*. Planeta. Buenos Aires.
- Cixous, H. 1986. *Entre l'écriture*. Des femmes. París.
- . s/f., “The Laugh of the Medusa”, s/d.
- Irigaray, L. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Minuit. París.
- . 1981 *Le corps-à-corps avec la mère*. Les éditions de la pleine lune. Montréal.
- Kristeva, J. 1974. *La révolution du langage poétique*. Ed. du Seuil. París.
- . 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Gallimard. París.

14 En este sentido no puede dejar de reconocerse a Emily Dickinson como la gran precursora.

- . 1988. *Historias de amor*. Siglo XXI. México.
- Orozco, O. 1985. *Obra poética*. Corregidor. Buenos Aires.
- Pizarnik, A. 1991. *Obras completas*. Corregidor. Buenos Aires.
- Rosenberg, M. 1998. *Del arte de perder*. Bajo la luna nueva. Rosario.



Los enemigos de los mendigos

Adriana Astutti

En cuento al futuro

Una escena vuelve de los textos que quiero comentar: alguien, un niño, o una mujer, una mujer que acaba de alcanzar acaso por primera vez la esperanza (un destino, una promesa de futuro, una visión) o simplemente una mujer cansada, súbitamente aparece tirada en la calle y desde arriba, los vecinos, como cuervos, se juntan a mal-decir –a decir con la violencia de la *doxa* o el chisme o el lugar común– que la mujer, la joven, la casi niña, muerta o inconciente en el medio de la calle está, literalmente, fuera de lugar. En principio creí que este era un caso frecuente en el mundo de Clarice Lispector, ya que noté la recurrencia de la escena a partir de Macabéa y Virgínia, las jóvenes de *La hora de la estrella* y *La araña*, aunque la primera que encontré en Lispector, y que denotaba más que ninguna otra la situación de desamparo y pobreza que no dejaban en su caso de estar unidos a un éxtasis animal, por llamarlo de algún modo, fue Muchachita/Margarita, la vieja que después de rodar de casa en casa muere en la calle, sentada al sol, en “Viaje a Petrópolis”: “Entonces, como estaba cansada, la vieja apoyó la cabeza en el tronco de un árbol, y murió”, termina el cuento.

Jóvenes o viejas, pobres o no, desamparadas siempre, esas mujeres de Lispector, y sobre todo Muchachita, fueron trayendo otras mujeres conocidas o leídas antes, o después, y en otras situaciones: una vieja que vendía juguetes inverosímiles, (cajitas de cartón verde con ranas doradas que cantan al abrirlas, negras mazamorreras con vestiditos de felpa roja, cajas con grillos chillones de metal, sapitos de lata ya casi olvidados) en los bares de Palermo Viejo;¹ esta vieja de los juguetes que callejea por Buenos Aires, contrapuesta a otra más vieja que se parecía mucho a ella y que hubiera deambulado alegremente de no ser porque, “un poco desequilibrada” y bajo la tutela familiar, murió encerrada en un geriátrico sin dejar en ningún momento de usar cuanta cosa cayera en sus manos (piedras, lápices de labio, delineadores, carbones, tenedores, lapiceras, barro) para escribir notas telegráficas que tiraba a la calle, del otro lado del tapial –o tallaba en las paredes del patio, del baño, o del cuarto– reclamando que la sacaran de ese lugar.

Por supuesto, podría reconocer a estas mujeres (las que leí y las que recuerdo ahora) dentro de una serie en la que vería una forma de actuar, abordar, representar (según los casos), el desamparo por la letra o el cine, a veces desde un realismo que vira hacia “un mundo de tipos purulentos” (Castelnuovo), a veces proliferando en relatos melodramáticos o experimentales (*La mendiga*, de César Aira), a veces tensando la cuerda entre el testimonio, el melodrama y el cuento de hadas (*La vendedora de rosas*, de Gaviria o “La vendedora de fósforos”, de Andersen),² a veces con el humor del sarcasmo o la sátira (“Las mendigas de cara de

1 “Es una mujer de alrededor de 60 años, canosa, un poco encorvada por el bolso que carga. (...) Anda de noche, bien tarde, nunca antes de las 2 de la mañana (...) siempre en Palermo Viejo. Profesión: vende juguetes *kitsch*. (...) sus monstruitos.” Tavarovsky, Damián, en *Clarín* (s/f).

2 Me refiero a la película de César Gaviria, *La vendedora de rosas* (1998).

luna” de Fernando Vallejo, 2000: 491-492),³ a veces desde un esteticismo gélido y acaso marmóreo:

Aquellos mendigos eran
del color de las hojas secas;
no eran de carne,
eran del color de la tierra, no tenían sangre;
el pelo les crecía como mata de pasto
y los ojos estaban en sus caras como el agua en las fuentes
 en los jardines;
por eso le gustaban. Algunos eran ciegos,
con ojos del color de los ópalos
o de las piedras de luna,
otros rengos o mancos dando pasos de baile,
otros marcados de viruela,
otros con la mitad de la cara
comida como estatuas de terracota,
otros ebrios con manchas coloradas
(...)
y con las llagas que parecían de mármol”. (1999b: 334-335)

Vivas algunas, otras ya muertas, casi todas, sin embargo, despatarradas en un charco –de sangre, de sospechas o de barro– la escena las encuentra paradójicamente cobijadas por la recova de lugares comunes, insultos y prejuicios que caen desde las cabezas inclinadas de los transeúntes que cierran filas en torno a ellas durante un momento, antes de continuar la marcha y olvidarlas. Tiradas en el suelo, y vistas desde lo alto, un foco de luz las devora por un momento, y, tras la autopsia de las conjeturas, se vuelve a apagar no

3 Jorge Orlando Melo señaló el parentesco de la obra de Vallejo con “Una modesta propuesta para impedir que los niños de Irlanda sean una carga para sus padres y su país y sean de utilidad para todos” de Swift. Como en Swift, Melo reconoce en Vallejo a un moralista satírico que “desafía los sentimientos piadosos”. Cfr. Melo, 1994.

sin antes generar informes o historias –clínicas en la mayoría de los casos– que intentan establecerles una identidad: –“¿Quién es esa peladita?”, por ejemplo–. Es que el accidente impone una interrupción y esta una pregunta novelesca para acallar la sorpresa: –¿Qué ha pasado? Y aunque casi siempre el accidente no sea sino eso: un pie mal puesto en una baldosa floja, o un auto imprevisible salido de la nada, o una venganza originada en un malentendido, en un azar, algo que tiene tan poca relación causal con ellas que bien podría haberle pasado a cualquiera de los que las rodean, la pregunta se impone con tal fuerza que acelera o cambia para siempre la percepción del relato. Al tropezar con la mujer caída el relato termina para siempre, se vuelve relación de la escritura y otra cosa. O, a veces, cuando la escena y la pregunta están en el comienzo, termina el relato y se abre al delirio de la explicación.

A modo de paradigma de la escena leo el comienzo de *La mendiga*, de Aira:

La mendiga que va todos los días a Camino Real a pedir se cayó en la vereda cuando salía, el sábado pasado, causando una pequeña conmoción. (Aira, 1998: 7)

También paradigmáticas, las escenas que cierran *La araña*, de Lispector y *La vendedora de rosas*, de Gaviria. Viva, la mendiga de Flores, en Aira, se vuelve de pronto más visible, y marca con su caída el comienzo de una velocidad delirante en la sucesión de historias, al hacer ingresar con este accidente y, *por el camino real*, la realidad a la novela (no solo en los lugares comunes de la lengua que repiten los comentarios sino mediante la llegada de la actriz “real” Cecilia Roth, en ambulancia para atenderla, en su papel de médico de una telenovela en curso, o sea, también real).⁴ Muerta, Virgínia, que es atropellada por un auto cuyo

4 Sobre esta novela de César Aira véase Contreras 2002, pp. 208-219.

conductor huye sin detenerse, cierra la novela de Lispector y la cierra con la irrupción súbita del diálogo. Voces y exclamaciones entre las que, casi por primera vez en una novela hecha de fluir de la conciencia, sentidos y sensaciones, los diálogos (o al menos los guiones de diálogo, ya que nadie escucha a nadie en estos intercambios callejeros) dibujan personajes con precisión caricaturesca: el vigilante, el extranjero, el estudiante de medicina, la señora del sombrero, la mujer gorda del portero que acusa a la muerta de haber sido amante de su marido y denuncia públicamente la inmoralidad de la muchacha desconocida:

—Miren, miren esto —gritó espantada y victoriosa una mujer gorda—, no digo que conozca a ésta... esa..., iba a decir una mala palabra, pero los muertos ya no la merecen —y ella se golpeó la boca con la mano.

—¿Cómo, qué pasa? —preguntan varias personas, interesadas.

—Que Dios me perdone, pero esa mujer anduvo en cosas malas con mi marido, ¡y ahí está el castigo! Mi marido es portero del edificio donde ella vivía y ésta... ésta... comenzó a recibir a mi hombre en su apartamento (...) Pero miren ustedes a quien vengo a ver morir...

Muerta y desconocida, o mal reconocida en ese desamparo mortal, Virginia es hasta tal punto devorada por la lupa examinadora de los transeúntes que incluso Adriano, amigo de su amante, atraído por el misterio que ella era para él y agujoneado por el aura misteriosa que veía en la muchacha, clausura su inquietud con la versión de la gorda, dolorosa, pero al menos de bordes definitivos. Pasa, como diría Lispector, de la inquietud ilimitada del amor al mundo asertivo del odio:⁵ “¡Ella recibía hombres en su departamento! Prostituta

5 En una carta a Olga Borelli, Clarice Lispector dice: “No tengo cualidades, solo tengo fragilidades. El pasaje de la vida para la muerte me asusta: es igual al pasaje del odio, que tiene un objetivo y es limitado,

–suspiró él–. La muerte había terminado para siempre lo que se podría saber a su respecto.” (Lispector, 2001: 310-312)⁶

Registro de los hechos precedentes

No voy, por supuesto, a hablar de todos los lugares donde vuelve la escena, mucho menos a hacer una lista exhaustiva de la presencia de mendigos en la literatura latinoamericana (tendría que mencionar por ejemplo a Rubén Darío –*La canción del oro*–, y también a Cortázar, que, entre enternecido y fascinado por su exotismo lumpen los llama *clochards* –*Rayuela*– y le recomienda a la Maga leer a Filloy –*Caterva*–, solo para empezar). Tampoco me voy a referir a la posible caída en la mendicidad mentada como temor del escritor, que aparece en los diarios de Alejandra Pizarnik –27 de febrero:

Imagino situaciones horribles para obligarme a actuar. Así la visión de los *clochards* para impulsarme a trabajar frenéticamente en la oficina sin pensar en las pocas probabilidades que tengo para llegar a ese estado pues en cualquier momento puedo volver a Buenos Aires –a mi hogar burgués. Lo mismo el viernes pasado cuando vi la obra de Brecht y me asusté mucho como si mi caída en la miseria fuera inminente. (Pizarnik, 1984: 48)

Esa misma caída es uno de los avatares del escritor-becario en Polonia, en *El llanto*, de César Aira, justamente la novela donde Aira retoma la frase de Pizarnik: “hame sucedido lo que yo más temía” (Aira, 1992). Osvaldo Lamborghini

al amor, que es ilimitado.” (Abos, 1998)

⁶ En el prólogo a la reciente reedición de *La araña*, Raúl Antelo interpreta estos finales en relación al giro vanguardista de la última etapa de Lispector. (Raúl Antelo, en Lispector, 2002, p. 25; y Moriconi, 2000).

también se refirió a esto cuando habló del escritor como el único que, sin tener que mendigar, mendiga, en el fragmento de “Sonia (o el final)”, relato del escritor expulsado de la “casa quinta casa” (Lamborghini, 1988). Dejaré para más adelante esos casos. Quise, sin embargo, citar largamente estos otros, en que el narrador planea fuera de la escena del desamparo, con cierta autoridad moral (no sobre la víctima de los dichos sino sobre los transeúntes que la rodean o los sirvientes o policías que la vigilan o sobre el espectador) para contrastarlos con otras, que, como Silvina Ocampo, a diferencia de estas se sustraen a la verticalidad unidireccional (en la que la gente mira desde arriba y afuera y ellas o ellos y la gente son miradas/mirados desde más arriba y afuera por el narrador o el director) al establecer una relación con el artista. O mejor dicho aquellas ocurrencias de la escena en que el menos desamparado en la “caída” (la mujer o el niño, la niña...) es escrito también como un accidente, una interrupción, un encuentro imprevisto y que solo a medias se puede o se desea comprender o evitar, en la vida del que se pone a contarlas: donde, digamos, la literatura, el arte, “escenifican la relación, o se cuestionan la mediación” o el autor, “interpelado por esta la mujer desconocida”, queda desconocido para sí mismo, abierto a un nuevo desconocimiento, y expuesto, como en un rapto. Por la “*trouvaille*”; por el encuentro accidental con la mujer pobre, con la niña, con el desamparo, con la sangre, con el azar, “sin identificación ni piedad”, como quería Osvaldo Lamborghini. Quien narra la escena es enajenado, arrebatado por ellas: “La vendedora de rosas, se llevó (robó) mi corazón”, dice el estribillo que se repite y cierra la película de Gaviria. Y hablo de rapto y de enajenación, pero también de amor, para señalar la fugacidad del encuentro en que el artista está, sin embargo, “dedicado” a esta mujer (pero con más crueldad que disponibilidad bienhechora), y para subrayar la extrañeza entre el artista y esta mujer (se sabe que en un rapto de amor si algo

no hay es mutuo reconocimiento o, dicho en términos más autorizados: alguien da lo que no tiene a uno que no es).

Ciertamente, en materia de mendigas, ninguna como las de Silvina Ocampo, sospechadas de infinitos recursos, disfraces y metamorfosis, para morar en los bordes de la casa señorial:

Las mendigas eran más astutas,
así decían los enemigos de los mendigos.
Se quedaban horas en el fondo del jardín:
un ingenioso mimetismo las transformaba en
banco, en carretilla, en maceta, en damajuana,
en estatua o se hacían las desmayadas
con las caras como granadas abiertas.
Junto a una canilla que no cerraban
para que el tanque de agua se vaciara.
–Por maldad, por maldad –decían los enemigos
de los mendigos.

Una que llegó un día con paraguas y bolsa
desdeñó la canilla y se dirigió sin vacilar
hacia la entrada de la casa
y golpeó las manos imperiosamente.

–Ave María –dijo–. Ave María –repitió.

Corrió a verla.

Tenía la cara pintada con rayas negras,
llevaba un pañuelo mojado sobre la frente.

Era una impostora:

así la juzgaron las enemigas de las mendigas.

Elegante como una reina deshollinadora...

(1999b: 337)

Hablaba de una fugacidad cuyo testimonio es parco en palabras, en explicaciones, e insisto, acaso porque enajenado él mismo, encuentra al autor escritor expuesto en su necesidad de reconocer(se) en ese raptó. Por eso, creo, voy a postergar otros casos y voy a volver a empezar por la hora de la basura,

“do lixo”, por la mendiga de los brocados en “Los enemigos de los mendigos”, de Silvina Ocampo, nacida de esa interpelación.⁷

Restos de infancia

En el libro de entrevistas con Noemí Ulla, Silvina Ocampo dice que sus poemas en realidad son “relatos”: “mis poemas suelen ser relatos, tienen la consistencia de relato. Entonces eso hace que uno olvide un poco la forma en que está hecho el verso” (Ulla, 1982: 82). La recurrencia del relato hace que uno olvide que está leyendo un verso: un poema, pero también un camelo, una mentira, una ficción. Quiero retener esto aquí porque anuncia ya un desliz en la forma, o un espacio entre dos formas: la prosa (que Silvina dice que la deja en un cierto desamparo por exceso de libertad formal) y la poesía (que la contiene con la forma): “A mí me gusta mucho escribir versos según el ánimo en que estoy. Una se siente como sostenida por el verso, la prosa a uno lo deja muy desamparado a veces” (Ulla, 1982: 83). Y nos ubica, en el texto que voy a comentar, en el espacio justo entre el desamparo y el exceso. En ese espacio límite (que es también el límite entre la casa, el jardín de la infancia y el más afuera), va a contar un encuentro inquietante que sucede tras muchos viajes de “ella”, de esa niña que el recuerdo trae en tercera persona, entre la escalinata principal y los límites del jardín. Pero ni el encuentro ni los viajes son narrados como hechos extraordinarios. Se dicen al modo enrarecido, confiado y apenas conciente con que

7 “Al hablar de interpelación me refiero al modo en que el encuentro constituye al sujeto como sujeto de/ a una ideología, que lo determina y excede. Como señala Althusser es que la ideología *no tiene exterior* (para ella), pero que al mismo tiempo *no es sino exterior* (para la ciencia y para la realidad).” (pp. 158-159). Cfr. “Ideologías y aparatos ideológicos de estado” (1969) en Althusser, 1974, pp. 105-170.

sucedan las cosas de la infancia. Y se presentan a medio entender, como si respondieran a los desvaríos de la memoria de esta mujer ya vieja, que vuelve a la infancia en el recuerdo, como en raptó, no ya de amor o de locura, sino apenas como una distracción o en todo caso un devenir: la irrupción del acontecimiento en el seno de lo que sucede, incluso en lo cotidiano, en el marco de lo familiar. Por eso lo que vuelve en ellos no es un significado sino un sentido, la huella de una textura, o de un olor. Por la relación de infancia este poema/relato abraza lo que debe ser comprendido, expresado, en ese encuentro de la niña con el deseo imperioso de la sin casa. Indiferente de aquello que se pueda contar (que se deba contar si vamos a atenarnos a las formas del decoro), o que se deba explicar, escrito a la manera en que Silvina dice que deben ser escritos los diálogos, acercándose más a la inocencia de los niños que hablan de una manera muy rápida, con la confianza de que no hay que explicar todo, el retorno de la infancia en él comunica un estado, una tensión interna.

Pero decía que en este poema, “Los enemigos de los mendigos”, como en el texto breve de Aira, el encuentro con la mujer caída interpela al escritor: lo obliga a situarse, a decir(nos) quién es, y a la vez lo extravía, lo deja en el limbo de la interrupción, en él. Y lo obliga a cruzar el límite entre la prosa de la vida y el verso de la escritura. De hecho, el poema de Silvina Ocampo, escrito en su último libro, repite hechos que ella ya había contado sobre su infancia: su fascinación por los mendigos y su visión infantil de la pobreza como un espacio de libertad:

A la casa de San Isidro iban muchos mendigos. A mí me encantaba servirles té con leche o café con leche; algo que tuviera leche con nata. A mí la nata me parecía asquerosa. Pero me daba curiosidad ver cómo los otros se tragaban la nata tan repugnante (...) La pobreza me parecía divina. En ese

entonces, cerca de San Isidro, vivían muchos chicos pobres.
(...) Los mendigos (...) tenían unas grenchas espléndidas (...)
Siempre me quedó la añoranza de la pobreza.⁸

Lo repite, y quizá para fabularlo con la mayor libertad posible, recurre, además de a esta forma del verso/relato, a la tercera persona, y a una sintaxis cortada de guiones (de diálogo y de comentarios) que apuntan un guión: hacen que la escritura deje ver una gestualidad, actualizan el acontecimiento en el gesto, para “secretar un Yo”, para que un Yo aparezca a la vez como secreto y como excrescencia, huella babosa de un haber estado ahí, en la repetición de esa actuación. Porque, dice:

Me siento más reprimida cuando escribo en primera persona. No diría reprimida, más consciente. Más consciente de mi subconsciente, no sé si me explico. (...) En tercera persona es más mecánico el sistema, más distante, más construido, más elaborado. Lo otro es más interior. (Ulla, 1982: 53)

Ya se dijo que la relación de infancia en Silvina Ocampo es poco común. Podría pensarse que la infancia ocurre en su estilo como la traición de toda comunidad; que hay en ella, en la relación de infancia, una complicidad que se traiciona y abre un hiato por donde algo se escapa, excede los tonos y señala un afuera del relato que, en principio, marca un límite donde la infancia se toca con el exceso y donde la escritura se toca con su afuera –acaso con el desamparo de esos cuerpos en descomposición. Por la recurrencia a la libertad

8 La cita sigue: “Después crecí y me di cuenta de que la riqueza tiene sus ventajas. Pero la pobreza te da libertad, uno no está temiendo perder nada; no está atado a nada. (...) En San Isidro hice retratos de toda la gente que vivía en el Bajo (...) los saludaba, los besaba. A mi familia le parecía muy mal que yo tuviera esas amistades. Tenían miedo de que me robaran algo, de que me contagiaran alguna enfermedad, de que me hicieran quién sabe qué cosa.” (Beccaccece, 1994: 112)

de la tercera persona, para decir un Yo, por ese desdoblamiento teatral, por esta doblez, en este poema la memoria se sale de madre y la relación señala un afuera inaprensible, un momento paradójico en que el sujeto de la memoria, perdido su dominio, puede asomarse otra vez a un *Yo que no era yo*. Pero se asoma con toda la rara autoridad de quien es a la vez actor, director y guionista de ese teatro de la rememoración. Con la precisión extraña de un soñador.

–Niña, ¿no tenés un retazo de brocato,
de damasco? Uno
–señalaba al cielo con el índice
–aunque más no sea chiquitito
–mostraba el meñique que era gordísimo –como esto.
(1999b: 338)

Podría decirse que, ajena a la memoria, la infancia sucede/ocurre sin identidad, en la relación de la niña con otra cosa, o en la relación de oralidad. La infancia vuelve como fragmento, como perspectiva, como gesto o como sentido, y como resto, *lixo*, deshecho. Huidiza por naturaleza, la infancia no retorna en la identidad de un rostro, sino en las condiciones físicas de alguien pequeño: en las corridas a la puerta, en la percepción agigantada de la distancia que no deja precisar si esos bultos son mendigos o macetas, o en las carreras al piso alto de las costureras; en la disponibilidad juguetona para satisfacer el pedido de los mendigos:

–Corrió y le trajo pan (...)
Corrió a la cocina y le trajo unos damascos que encontró
(...)
Comprendió. Corrió a la casa
subió hasta el cuarto de costura; quedaba en el último piso.

Abrió una caja de bombones enorme,
donde se acumulaban desde hacía varios siglos
restos de géneros, puntillas; escogió
los retazos más chicos evitando cuidadosamente el terciopelo
y bajó corriendo hasta donde estaba la mendiga
parada junto a la puerta, esperando; (1999b: 338)

Por esa infancia la lengua se sale de madre y se retoma en un vaivén constante entre una lengua y otra cosa: entre la oralidad y el género:

–Niña ¿no tenés? –se distrajo un momento.
–Niña, ¿no tenés retazos de brocato?
–¿Bro qué? –interrogó.
–Brocatos. En tu casa, niña, tiene que haber.
–¿Bro qué, bro qué?
Corrió y le trajo pan,
muy triste porque pensaba que pedía
bocados de carne o de albóndiga,
algo como niño envuelto o ropa vieja,
comidas extrañas que recordaba.
La mendiga repartió el pan entre los pájaros.
–Niña, ¿no tenés un retazo de brocato,
de damasco? Uno
–señalaba al cielo con el índice
–aunque más no sea chiquitito–
mostraba el meñique que era gordísimo –como esto.
Corrió a la cocina y le trajo unos damascos que encontró.
La mendiga los comió con desgano; eran verdes.
Escupió.
–Demasiado ácido –dijo–. Niña,
si no tenés brocatos o damasco,
un retazo de terciopelo sería lo mismo.
Una cortina de terciopelo habrá. (1999b: 338)

Entonces puede decirse que allí donde la niña vuelve en la escritura de la mujer vieja, la memoria es devorada y en ese lugar aparece lo oral (y no lo vocal) de la oralidad.⁹ Si allí la infancia “ocurre” extrañando el lenguaje en la oralidad, la memoria solo puede incorporar esa infancia como desde siempre perdida en una voz cascajienta de una Silvina ya vieja (en la famosa voz de Silvina, que suena, “como si me golpearan con algo la garganta”, según dice ella), que la asimila y la destruye a la vez, partida en la repetición del a medias entender: “¿Bro-qué, bro-qué?”. O como vuelve el canto de la sirvienta mala:

A ella jamás la quiso,
por más que le cantara, dando vuelta la mano sobre la mesa,
tantas veces como la golpeaba con la otra:
“Este panaderito que está en la esquina,
que está en la esquina,
todo el pan que vende
es de buena harina, es de buena harina” o bien:
“Por ser aplicadita, por ser aplicadita,
me ha dado mamá, me ha dado mamá,
ocho duros de oro, ocho duros de oro,
los quiero gastar, los quiero gastar”. (1999b: 336)

La niña “ocurre” en la memoria no como suceso extraordinario del recuerdo, del cuento, sino como un puro presente que no deja de pasar –“Es algo que no deja de pasar. ¿No le sucede así con las cosas de la infancia?”, preguntaba Silvina Ocampo (Beccacece, 1994: 116)– y que desajusta las coordenadas de la subjetividad al hacer que la memoria cambie de género, se vuelva “relación”: a la vez presencia de una voz *oral* en la escritura y enlace entre heterogéneos, entre mundos

9 Sobre la relación oral/vocal en la oralidad, ver Deleuze, “De la oralidad”, (1989: 197-198).

cerrados, entre *yoes* que al superponerse en la discontinuidad de un pretérito imperfecto (“Bajo el sol deslumbrante a la hora de la siesta / llegaban de nuevo los mendigos”) ponen en cuestión la autoridad, la legibilidad, la comunicación:

...las sirvientas decían

“No se le acerque,

ese que viene es un hombre disfrazado de mujer.

Tiene viruela o tendrá lepra.

Está lleno de piojos.

Ni los mosquitos lo pican.”

No le importaba. (1999b: 334)

Algo que viene y va. Que está en el medio pero rechaza la mediación. Algo que está siempre presente en el discurrir pero que no se deja atrapar por la escritura. No alguien que habla a la manera de un niño, sino algo que arrastra la lengua a la “infantía”: una infancia que no se habla, que no es de una época y que no pasa.

Para leer el encuentro entre la escritura y el desamparo a partir de esta relación hay que no saber ya o todavía no saber leer. Puesto que ese encuentro no es clandestino sino de otro género, de un género otro, no puede ser develado por la moral, ni sancionado por la autoridad, ni justificado por la piedad; no puede ser contado en la impudicia de la prosa, ni contenido por la forma del verso.

Eso (que no se nombra, que se demora todo ese tiempo en nombrar) debe ser contado como en un rapto, como lo hacen estos escritores, más acá de la lengua materna, con la lengua vuelta hilachas, ruinas, restos; necesita de un niño envuelto y una ropa vieja para decirse en libertad:

Le dio los retazos.

–Niña, gracias –dijo sin otro comentario

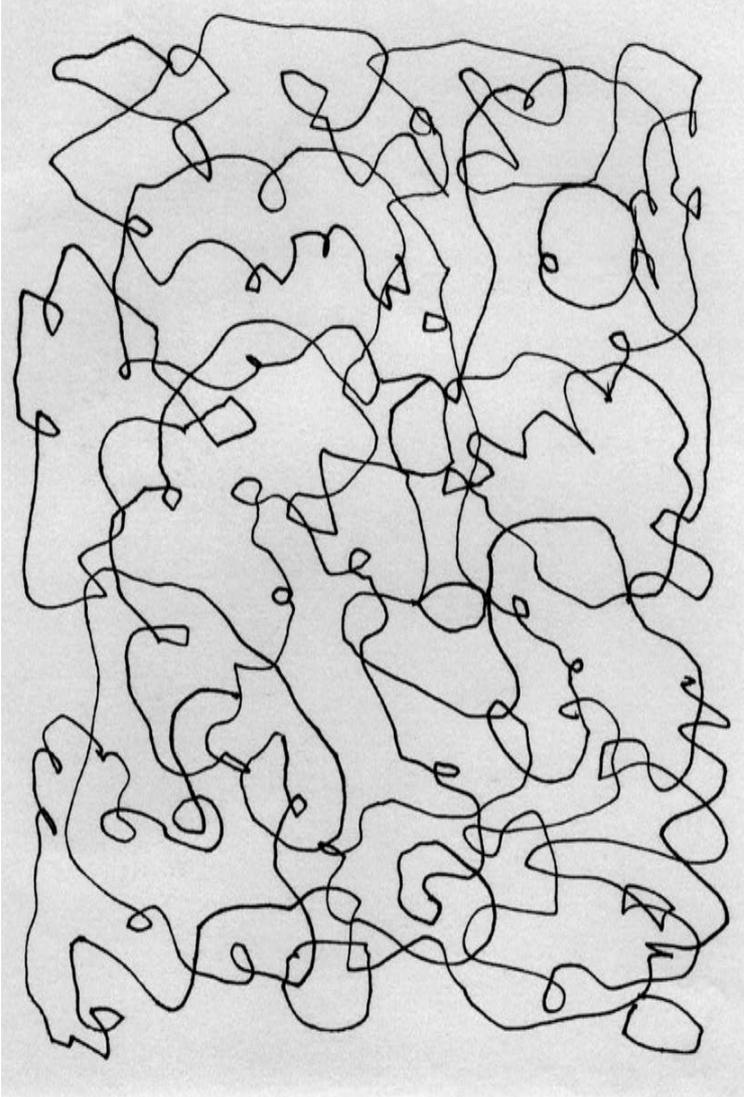
eligió un damasco verde

con galoncitos dorados.
Subrepticamente levantó la enorme falda que ocultaba
sucesivas enaguas.
Abrió las piernas e introdujo el retazo.
Buscó otros retazos en el montón;
eligió el más bonito o el más cuadrado,
o el más ovalado o el más suave.
No comprendía muy bien en qué consistía la virtud requerida
Y repitió la misma operación con la misma rapidez.
Desde la casa una enemiga de los mendigos la llamó a gritos.
Cuando la tuvo cerca inquirió:
—¿Qué hacía? Esa loca hacía cosas feas. ¿Por qué la mirabas?
¿Qué hacía con los brocados?
Sacudió la cabeza.
—¿Y tardó todo ese tiempo para hacer eso?
Se alejaba el paraguas negro y la falda se movía.
No dijo que llevaba en sus pliegues ocultos
tantos brocados, damascos, terciopelos. (1999b: 338)

Bibliografía

- Abos, A. 1998. “Clarice Lispector. Una extranjera en la tierra”, en *Suplemento Cultural de La Nación*, 21/01. En web: <http://www.lanacion.com.ar/suples/cultura/980121/c-02.htm>
- Aira, C. 2002. “Parecidos y diferencias entre Colombia y Argentina”, en Zunino y Zungri, www.beatrizviterbo.com.ar, 30 de abril.
- . 1992. *El llanto*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario.
- . 1998. *La mendiga*. Mondadori. Buenos Aires.
- Althusser, L. 1974. *Escritos*. Laia. Barcelona.

- Beccacece, H. 1994. “Silvina Ocampo”, en *La pereza del príncipe*. Sudamericana. Buenos Aires.
- Contreras, S. 2002. *Las vueltas de César Aira*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*, Buenos Aires, Paidós, 1989.
- Lamborghini, O. 1988. *Novelas y cuentos*. Del Serbal. Barcelona.
- Lispector, C. 2000. *La hora de la estrella*. Siruela. Madrid.
- . 2002. *La araña*. Prólogo de Raúl Antello. Corregidor. Buenos Aires.
- Melo, J. O. 1994. “Muerte y poesía en Medellín: la nueva novela de Fernando Vallejo”, en el sitio web del Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. 26 de abril.
- Moraña, M. 2002. *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Pittsburgh.
- Moriconi, I. 2000. “La hora de la basura”, en *Radarlibros. Suplemento de Página/12*, año 3, n° 123, 12 de marzo: p. 1. Buenos Aires.
- Pizarnik, A. 1984. *Semblanza*. Introducción y compilación de Frank Graziano. Fondo de Cultura Económica. México.
- Vallejo, F. 2000. *El río del tiempo*. Alfaguara. Colombia. Incluye 5 novelas, entre ellas la cuarta, *Años de indulgencia* (1989), donde aparece la mendiga cara de luna.
- Ulla, N. 1982. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Edit. de Belgrano. Buenos Aires.



Laberinto cerrado



Las traducciones de poesía

Eduardo Paz Leston

Referiré particularmente a las primeras traducciones de Silvina Ocampo, las que incluyó en *Poemas de amor desesperado*. Algunas fueron hechas seguramente por encargo, como la “Epístola de Eloísa a Abelardo” de Alexander Pope o “A la púdica amada” de Andrew Marvell. Figuran en la antología *Poetas líricos en lengua inglesa*—publicada por la editorial Jackson y reeditada por Océano de Barcelona en 1999— para la cual escribió un prólogo, muy personal, y notas para cada uno de los poetas elegidos. Otras le fueron encargadas para el número dedicado a las letras inglesas que publicó la revista *Sur* en 1947. Sin embargo, la autora no incluyó estas últimas en ninguno de sus libros, aunque figuran en la reciente edición de su *Poesía completa*. Pero antes me detendré en la poesía original de Silvina Ocampo, tan ligada a sus versiones de otros poetas. Sin caer en una clasificación rígida, podríamos dividirla en dos períodos principales. El primero abarcaría desde *Enumeración de la patria* (1942) hasta *Los nombres* (1952), mientras que el segundo comprendería *Lo amargo por dulce* (1962) y *Amarillo celeste* (1972), sus principales libros de poesía de aquellos años. En el primer período distinguimos dos vertientes, una nacionalista cuyo modelo

fue López Velarde. Silvina Ocampo encuentra su propio tono en la poesía del mexicano, un tono íntimo, asordinado, por momentos de una pureza casi infantil a la que contribuyen las rimas inusitadas.

La segunda vertiente nace de sus profundas lecturas, según observó el hispanista inglés J. M. Cohen.¹ El apego de Silvina Ocampo a su patria, dice Cohen, es inseparable del que siente por la cultura de Occidente, sin olvidar, agregaría yo, el acervo del Oriente cercano y del extremo Oriente gracias al aporte de traductores inspirados como Edward Fitzgerald y Arthur Waley. De esta concepción universalista, cultista –tanto por las alusiones como por el vocabulario–, surgió un vasto repertorio histórico, mitológico y literario que abarca desde la Biblia, la epopeya de Gilgamesh y la poesía griega y latina hasta la literatura japonesa –Murasaki Shikibu, Sei Shônagon–, y la persa –el *Coloquio de los pájaros*, los Rubbayat–. A ello habría que sumar las referencias continuas a la música y la pintura –Tiziano, Carpaccio, Filippino Lippi, Degas, de Chirico, Brahms, Wagner, Schumann, Ravel, Prokofiev– y también al cine.²

La familiaridad de Silvina Ocampo con las “generosas fuentes orientales y occidentales”, compartida con otros contemporáneos suyos como Borges, Pound y Eliot le sirvió, por otra parte, para ocultarse y revelarse a través de máscaras que le permitieron expresar sentimientos auténticos y no, como podría sugerir una lectura superficial, para exhibir pasiones decorativas. Detrás de una máscara, ya sabemos, hay siempre otra máscara por ser el Yo una construcción imaginaria. Recordemos la frase de Cocteau: “soy una mentira que dice la verdad”.

1 *The Penguin Book of Spanish Verse*, introduced and edited by J. M. Cohen, 1956.

2 Véase “La vida infinita”, en *Los nombres, Poesía completa I*, Emecé, Buenos Aires, 2002, p. 290, donde alude a la película *Alejandro Nevsky* de Sergei Eisenstein.

Las traducciones de poemas ingleses y franceses le permitieron practicar su arte de manera constante, a la manera de un cuaderno de ejercicios. Hay semejanzas evidentes entre algunos poemas de *Espacios métricos*, de *Poemas de amor desesperado* y de *Los nombres* y sus traducciones de Ronsard, Pope, Marvell y Baudelaire. Silvina Ocampo tradujo con particular esmero varios poemas de Ronsard que incluyó en el segundo de los libros mencionados. En cambio, en *Lo amargo por dulce* encontramos versiones de Verlaine que no son acertadas. En los poemas donde Verlaine evoca su amistad con Lucien Léti-nois, Silvina Ocampo soslaya el tono coloquial, como a media voz, que contribuye a la sutileza del ritmo, a la modulación admirable de los versos, y cae en un tono monocorde, casi engolado. Curiosamente, esas traducciones malogradas coinciden con la apertura lingüística y estructural que observamos en los cuentos de *La furia y otros cuentos* y *Las invitadas*.

Por lo general, los poetas que Silvina Ocampo elige –salvo Donne, quizás– son los más afines a su sensibilidad, a su criterio estético. Sabemos que no tradujo a Agrippa D’Aubigné, por ejemplo, ni a Théophile de Viau, y sería inimaginable que hubiese traducido a Lautréamont o a Saint-John-Perse.

Estos ejercicios de retórica que fueron sus primeras traducciones conocidas afinaron sin duda su destreza. Se nota particularmente en sus versiones de Ronsard,³ traducidas con metro y rima. Traslada las doce sílabas del alejandrino francés a versos de catorce sílabas como corresponde al alejandrino español, y los decasílabos a endecasílabos. En todos los casos mantiene la rima consonante, aunque se permite algunas licencias. En el soneto CLXXII, por ejemplo, rima “vigilados” con “conocidos”. Pero lo principal está logrado. Me refiero al tono. No elige ninguna palabra inadecuada y el ritmo es impecable.

3 Véase *Poemas de amor desesperado*, *Poesía completa I*, Emecé, Buenos Aires, 2002.

Pienso que Ocampo buscó en Ronsard un modelo alternativo. Detestaba los sonetos de Quevedo, que le parecían muy duros, según me dijo una vez. Esas lamentaciones de amor propio herido, de virilidad resentida, no podrían haber servido nunca de modelo para expresar sentimientos tan delicados, tan complejos por la fluctuación tortuosa del odio y del amor, y que aparecen entretejidos con sutiles cambios del orden temporal. En “The Retreat”, poema de Henry Vaughan que data del siglo XVI, encuentra el epígrafe para la versión en verso de “Autobiografía de Irene”: “Some men a forward motion love, / But I by backward steps would move”, que traduzco así: “Algunos hombres prefieren ir hacia adelante, / pero yo prefiero dirigir mis pasos hacia atrás”.⁴

En sus tres primeros libros observo una tendencia a vivir el futuro como si ya hubiera acontecido. Pero no creo que para ella fuera simplemente un juego sino más bien una forma de conjuro, un expediente para protegerse del miedo elemental. Silvina Ocampo echó mano de este recurso muchas veces, tanto en sus poemas como en sus cuentos, dándole un sesgo dramático o burlón, según los casos.

Volviendo a Ronsard, en sus poemas, en sus sonetos sobre todo, encontramos varias semejanzas con la poesía del primer período de Silvina Ocampo. Ronsard comparte con ella los mitos griegos, la mediatización de la naturaleza, la delicada exaltación del sentimiento amoroso que no excluye, en el caso de Ronsard, una velada ironía, variante que Silvina Ocampo tardará en ensayar y que no aparece hasta la publicación de *Lo amargo por dulce*. Otra característica que la autora comparte por esos años, la década del cuarenta, con poetas como Ronsard o posteriores a él como Pope es la descripción de paisajes artificiales como

4 Véase *Espacios métricos, Poesía completa I*. Emecé, Buenos Aires, 2002.

los que se ven en el fondo de los cuadros de Poussin. Aislada por la pasión, aunque sin desbordarse jamás, Silvina Ocampo se pasea por esos laberintos de palabras que son una trasposición de los jardines de Palermo por los que solía pasear con regularidad.

La poesía de Silvina Ocampo es predominantemente visual, es sabido. Contempla el mundo como una pintora, como la pintora que fue. De ahí su capacidad para abstraer. No puede sino ver combinaciones de formas y colores. En sus poemas “Enumeración de la patria” y “San Isidro”, la evocación del paisaje aparece fragmentada mediante el recurso de la llamada enumeración caótica. Este recurso que Silvina Ocampo utilizará reiteradamente –también lo utilizaron Borges y Neruda– proviene de la descomposición de la imagen que introdujeron los pintores cubistas. Otras veces yuxtapone imágenes deliberadamente heterogéneas,⁵ buscando un efecto hipnótico, procedimiento similar al que usaron algunos pintores surrealistas, sobre todo Salvador Dalí. No es probable que Silvina Ocampo ignore el origen de esos recursos técnicos.

El corte filosófico de aquellos poemas en que reflexiona sobre la naturaleza del tiempo⁶ dan a su poesía un carácter obsesivo, por momentos alucinatorio. El tono monocorde de sus tres primeros libros –*Enumeración de la patria*, *Espacios métricos*, *Poemas de amor desesperado*– lleva su poesía a una encrucijada, a una inexorable repetición. Ella misma lo admite en “El oblicuo espejo”. “No fue el presentimiento que más tarde / hallaría que iguales son los versos / de ayer, de hoy, de mañana, y que el alarde / de citar nombres propios entre cierzos, / dédalos, tigres, rosas o el abismo / son formas de decir

5 Véase “Diálogo”, en *Los nombres*, *Poesía completa I*, también “Presa entre vidrios”, en *Lo amargo por dulce*, *Poesía completa II*, Emecé, Buenos Aires, 2003.

6 Véase “El paseo”, en *Enumeración de la patria*, “Estrofas a la noche”, en *Espacios métricos* y “Memoria de las lluvias”, en *Poemas de amor desesperado*.

siempre lo mismo”.⁷ Este acto de conciencia que, en poetas como Verlaine o como Wilcock deriva en la parodia de su propio estilo –véase “La dernière fête galante” (Verlaine, 1973) y “Epitalamio” y “Después de la traición” (Wilcock, 1953)– no llega en el caso de Silvina Ocampo hasta ese extremo.

Ya en algunos poemas de *Lo amargo por dulce*, la ironía, el sarcasmo y un erotismo más exasperado, más directo, en todo caso, se integran al pasado poético, a la tradición lírica establecida por la propia poeta. Quizá no termina un ciclo; sería más apropiado decir que inaugura una poética más rica, más variada, más dramática, más personal, que incorpora los hábitos poéticos anteriores. Hay una mayor variedad de tonos y alcanza una libertad de expresión que podríamos calificar de polifónica.

Entre las traducciones que incluye en *Amarillo celeste* encontré la de una heterónima de la autora. Se trata del poema “La mosca” firmado por Lucilia de Samosata. Ningún poeta griego antiguo podría escribir: “El tiempo no se mide con relojes arena / ni de sol. No se mide tampoco con clepsidras. / Los relojes que tienen un rubí siempre engañan. / Los relojes eléctricos no sirven para nada”. Silvina Ocampo compartía esta clase de bromas con Borges y con Bioy Casares, que a veces solían hacerlas por razones prácticas, para eludir un *copyright*, por ejemplo. No me cabe duda de que Silvina Ocampo inventó a Lucilia de Samosata para divertirse, sin que hubiera un propósito ulterior.

Si tuviera que hacer una antología de sus traducciones incluiría en primer término la de “El desdichado” de Gérard de Nerval, donde respeta el metro y la rima, es decir alejandrinos y rimas consonantes. Luego agregaría “A la púdica amada” de Andrew Marvell, donde obtiene hallazgos admirables. Por ejemplo, “my vegetable love should grow” se

7 Véase *Los nombres, Poesía completa I*, Emecé, Buenos Aires, 2002.

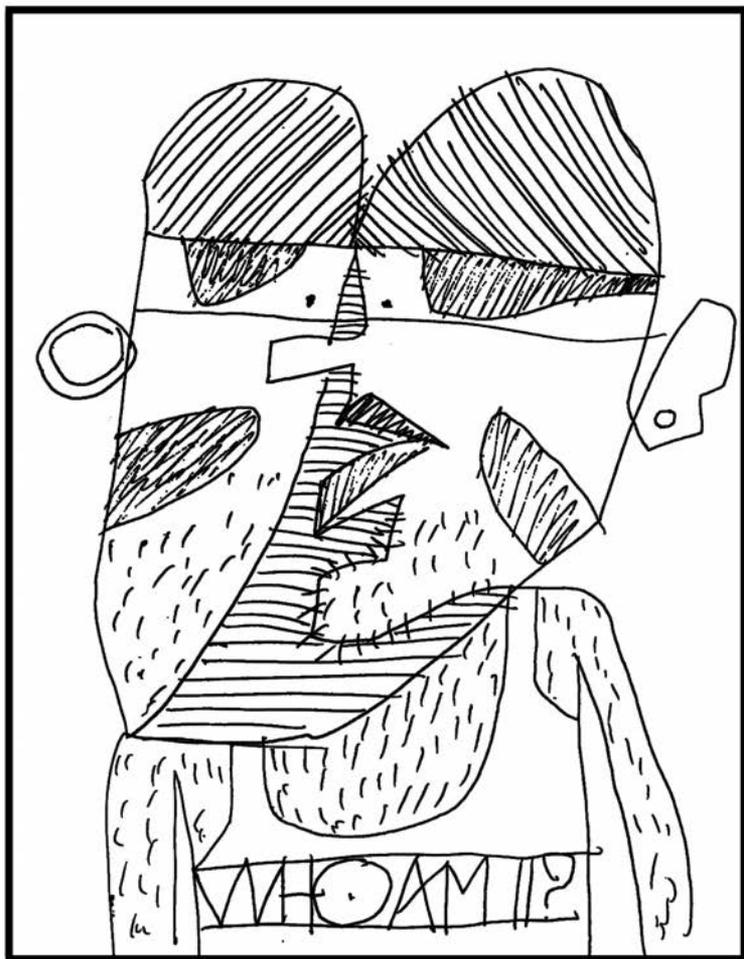
transforma en “mi amor vegetativo cundiría” y “then worms shall try that long preserved virginity” en “los gusanos probarán tu ritual virginidad” y “your quaint honour” en “tu arcaico honor”. También elegiría el soneto CLXXII del libro de *Los amores* de Ronsard. Y, por último, la extensa “Epístola de Eloísa a Abelardo” de Alexander Pope y “Remordimiento póstumo” de Baudelaire.

Bibliografía

Verlaine, P. 1973. “La dernière fête galante”, en *Parallèlement, Oeuvres poétiques complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard. París.

Wilcock, J. 1953. *Sexto*. Emecé. Buenos Aires.

Salida / Entrada



Who am I?



Silvina Ocampo poeta en mi experiencia

Hugo Padeletti

Mi descubrimiento de la poesía de Silvina Ocampo se produjo casi casualmente. Era adolescente, corría el año 1944 y viajaba yo una tarde en colectivo hacia la casa de mis tíos en el campo, cerca de Firmat, cuando al abrir el número de *Sur* que había llevado para el viaje, me topé por primera vez con el poema “Formas de la música”. Fue durante su lectura y, en ese viaje, cuando descubrí la inteligencia estética y artesanía verbal peculiares de Silvina Ocampo. Lo leí y releí hasta saberlo casi de memoria, como se canta un encantamiento. No me pregunté a qué generación pertenecía la autora, ni si el poema era gratuito como la hierba o comprometido como la guerra, pero supe con todo mi cuerpo-mente que no era mera literatura; era poesía.

“Formas de la música” es una composición que sugiere la forma musical de la sonata: cinco movimientos; cada uno de ellos comprende entre tres y cinco cuartetos de versos regulares, rimados simétricamente. El solo cambio de métrica del primer movimiento, en endecasílabos, al segundo, en alejandrinos, introduce, casi desde el comienzo, un fuerte dinamismo musical que en los movimientos siguientes, también en endecasílabos, prolonga y diversifica con medios

más sutiles como el fraseo, los acentos y la siempre sorprendente sucesión y/o imbricación de significantes verbales con su inseparable amalgama de elementos sonoros, imaginarios y conceptuales. Si uno está dotado natural y culturalmente de la visión adecuada para ingresar de cuerpo y mente a esa totalidad, no puede sino descubrir que la autora es maestra en su pequeño arte.

Más o menos por el año 1953, antes de que yo publicara mi primer libro, *Silvina*, a través de Beatriz Guido, me invitó a su casa. Le llevé dos o tres poemas. No logramos entrar en una conversación satisfactoria, al menos para mí, de modo que no sé si se dijo algo digno de recordarse. Si bien su actitud era amable, me pareció que se limitaba a cumplir con su amiga (y conmigo) para volver a su mundo propio. Tal vez estuviera escribiendo. Sin embargo, ocurrió algo interesante: le leí mi poema “Canción de rosa”, y cuando llegamos a los versos que dicen

todo florece en mí, la pulmonaria
y el pulmón averiado,
el destino de Judas, tu destino
y el cadáver del gato

despertó rápidamente de su mera amabilidad, se mostró muy interesada y me los hizo releer. En ese momento, no le di mayor importancia al hecho pero, cuando apareció la segunda edición de mi primer libro, donde estaba incluido ese poema, uno de los críticos encontró que yo, en esa estrofa, había aplicado la técnica del *koan*, lo cual es cierto y no lo es. Objetivamente es cierto, pero uno no puede haber aplicado lo que no conocía, y en esa época yo conocía algo de budismo, pero no de técnicas *zen*, y creo que *Silvina* tampoco.

Me parece que, a ambos, la tendencia a presentar yuxtaposiciones de palabras o giros verbales aparentemente incongruentes o enigmáticos nos viene de nuestra común

tendencia contemplativa: la mirada salta de la flor en la rama a la bosta en el suelo, al cielo violeta, a la piedra amarilla del anillo y de ahí a la mosca en el brazo, y siente el hilo oculto de sentido que une todo eso. En mi caso, esa tendencia se relaciona también con experiencias infantiles que me llevaron a apreciar, poco después de la adolescencia, los papeles rasgados de Arp, y a la práctica del *collage*, que nunca abandoné, ni en plástica ni en poesía.

Agradezco especialmente a la poeta su valentía idiomática. En una época en la que los poetas españoles, y no solamente, eran abstractos, apagados, prosaicos, Silvina Ocampo, sin temor a caer en la decoración retórica insignificante de los peores poemas modernistas, se atrevió a ciertos humores poéticos por entonces inusuales y a recobrar desde adentro el esplendor idiomático, musical, conceptual e imaginario del poema.

Los autores

José Amícola nació en Buenos Aires en 1942. Publicó, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, su primer libro, *Sobre Cortázar*, en 1969. Se doctoró en 1982 en la Universidad de Gotinga con una tesis sobre Arlt, que luego formó la base de su segundo libro: *Astrología y fascismo en la obra de Arlt* (1984). Desde 1986 es profesor titular de la Universidad Nacional de La Plata. Otras publicaciones: *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector* (1992), *De la forma a la información* (1997), *Camp y posvanguardia* (2000), *La batalla de los géneros* (2003) y *Autobiografía como autfiguración* (2007), que nuevamente contó con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes. En 2002 compiló, junto a Jorge Panesi, la novela de Manuel Puig *El beso de la mujer araña*, junto con los manuscritos existentes del autor, para la Colección Archivos (n° 42).

Adriana Astutti es autora del libro *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, Juan Carlos Onetti, Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*. Colaboró en los libros *Borges, ocho ensayos*, *Jorge Luis Borges, intervenciones sobre pensamiento y literatura* y *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* y tuvo a su cuidado la edición de las *Obras completas*

de Norah Lange. Docente e investigadora de la Universidad Nacional de Rosario, como profesora invitada dio cursos y conferencias en la Universidad de Barcelona, PUC-Rio de Janeiro y Paris VIII, New York University y USP. Es miembro del Consejo de Redacción del *Boletín* y directora de la revista *Nueve Perros*, publicaciones del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (UNR), del cual es directora desde 2001. Desde su creación en 1991 es una de las responsables del sello Beatriz Viterbo Editora.

Daniel Balderston es Mellon Professor of Modern Languages en la Universidad de Pittsburgh. Sus libros sobre Borges incluyen: *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges* (1985), *The Literary Universe of Jorge Luis Borges* (1986), *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges* (1993; edición argentina, 1996) y *Borges, realidades y simulacros* (2000). Otros libros: *El deseo: enorme cicatriz luminosa: ensayos sobre sexualidades latinoamericanas* (2004) y (con José Quiroga) *Sexualidades en disputa* (2005). Es compilador de los volúmenes *Sex and Sexuality in Latin America* (con Donna Guy, 1996; edición argentina, Paidós, 1997) y *Voice Overs; Translation and Latin American Literature* (con Marcy Schwartz, 2002) y de varias enciclopedias para Routledge. Es también traductor al inglés de libros de José Bianco, Ricardo Piglia, Juan Carlos Onetti y Sylvia Molloy y de Leopoldina's Dream de Silvina Ocampo para Penguin Books (Canadá).

Valentín Díaz es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, docente e investigador en la misma universidad. Integra la cátedra Literatura del siglo XX y el proyecto UBACyT "Imaginario de viaje y viajes imaginarios". Actualmente se encuentra realizando un doctorado sobre neobarroco y negatividad en el siglo XX, para el que obtuvo la beca de doctorado otorgada por el CONICET. Colaboró en el suplemento *Radarlibros* de *Página/12*. Participó

del volumen colectivo *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (Beatriz Viterbo, 2006).

Nora Domínguez es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesora de Teoría Literaria e investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género y del Instituto de Literatura Hispanoamericana en la misma universidad. Publicó *Fábulas del género. Sexo y escritura en América Latina* (con Carmen Perilli, Beatriz Viterbo, 1998), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (con Ana Amado, Paidós, 2004) y *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (Beatriz Viterbo, 2007) que recibió el apoyo del Fondo Nacional de las Artes y numerosos artículos en libros y en revistas del país y del exterior. En 2008 recibió la Beca Guggenheim y la Beca Erasmus, GEMMA de la Comunidad Europea con la que actuó como profesora visitante en las universidades de Granada y Oviedo.

Cristina Inés Fangmann nació en Buenos Aires. Es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y doctora por la Universidad de Nueva York. Es docente de Teoría y Análisis Literario en la Universidad de Buenos Aires y profesora de Español en el Programa de la Universidad de Georgia (EE. UU.) en Buenos Aires. Dictó clases en las universidades de Nueva York, Wesleyan y Vassar en Estados Unidos. Es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado artículos académicos y traducido textos del inglés, italiano y portugués.

Anahí Mallol nació en La Plata, Argentina. Es poeta y ensayista, doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, investigadora del CONICET y docente de Teoría Literaria en la Universidad Nacional de La Plata, donde también dicta un seminario sobre género, poesía y subjetividad. Publicó *Postdata*, (Siesta, 1998); *Polaroid* (plaqueta que ganó el Primer

Premio en el Certamen “Año 2000, Memoria Histórica de las Mujeres en América Latina y el Caribe”); *Vox* (2000); *Polaroid*, (texto completo) *Siesta* (2001); *Óleo sobre lienzo*, Colección Chicas de bolsillo, (Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2004); *Zoo* (Paradiso, 2009), que obtuvo la Primera Mención del Fondo Nacional de las Artes en poesía, y el libro de ensayos *El poema y su doble* (Simurg, 2003), que ganó el subsidio de la Fundación Antorchas a la creación artística. Sus poemas han sido traducidos al inglés y al alemán.

Adriana Mancini es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente de Literatura Argentina del siglo XX e investigadora. Tuvo a su cargo la edición de ensayos inéditos de Walter Benjamin, *Cuadros de un pensamiento*. Ha publicado el libro *Silvina Ocampo. Escalas de pasión* (Norma, 2003) y artículos sobre ficción argentina en revistas especializadas nacionales y extranjeras. Actualmente investiga la representación de la vejez y la muerte en la literatura argentina y latinoamericana.

Annick Mangin nació en Lille, Francia. Desde 1994 trabaja de Maître de conférences en la Universidad de Toulouse II. Imparte clases de Literatura Hispanoamericana y de traducción en todos los niveles de la carrera académica y es miembro del IRIEC (Institut de Recherches Intersites Études Culturelles/ Instituto de Investigación Pluridisciplinar de Estudios Culturales), Universidad de Toulouse II y de Montpellier III). Ha publicado *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo* (Presses Universitaires du Mirail, 1996) y numerosos artículos en revistas especializadas.

Sylvia Molloy es escritora y ensayista. Reside en Nueva York, donde se desempeña como catedrática de Literatura Latinoamericana y Comparada en la New York University. Nació en Buenos Aires, donde permaneció hasta los veinte años, y

ha vivido largo tiempo en Francia y en distintas ciudades de Estados Unidos. Ha publicado los libros *Las letras de Borges* (1979), *En breve cárcel* (1981), *Acto de presencia. La literatura autobiográfica en América Latina* (1991-1995), *Women's Writing in Latin America* (en colaboración con Beatriz Sarlo y Sara Castro Klaren, 1991), *Hispanisms and homosexualities* (en colaboración con Robert Irwin, 1998), *Las letras de Borges y otros ensayos* (1999), *El común olvido* (2002) y *Varia imaginación* (2003), la mayoría con versiones en inglés y en castellano, y *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* (en colaboración con Mariano Siskind, 2006).

Jorge Monteleone nació en Buenos Aires. Es escritor, crítico literario, traductor e investigador del CONICET en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Sus ensayos y artículos aparecen con frecuencia en diversas publicaciones de América y Europa. También ejerce el periodismo cultural en diarios de Buenos Aires. Ha publicado *El relato del viaje* (1998) y, junto a Heloísa Buarque de Hollanda, la antología de poesía argentina y brasileña *Puentes/Pontes* (2003). Publicará *El nómada. Cartas de Rimbaud (1854-1891)* en Adriana Hidalgo Editora.

Andrea Ostrov es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Enseña Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras y es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana y del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la misma universidad. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas del país y del exterior, y es autora del libro *El género al bes. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas* (Córdoba, Alción, 2004).

Hugo Padeletti nació en Alcorta, provincia de Santa Fe. Es poeta y artista plástico. Estudió dibujo, pintura y grabado

con Juan Grela; paralelamente, realizó estudios de filosofía en la Universidad del Litoral y se especializó en estética en la de Córdoba. Fue profesor en la escuela de Artes Visuales de Rosario, en la de Bellas Artes y en la de Música de la Universidad Nacional de la misma ciudad y director del Museo de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe. Ha publicado *Poemas* (1959), *Doce poemas* (1979), *Poemas 1960-1980* (1989. Premio Boris Vian de ese mismo año), *Parlamentos del viento* (1990), *Apuntamientos en el Ashram* (1991), *La atención. Obra reunida, poemas verbales-poemas plásticos* (tres volúmenes, 1999). En 2003, recibió el Premio del Fondo Nacional de las Artes por su libro de poemas, *Canción de viejo*. Anteriormente había publicado *Arte y poesía en Heidegger* (1963), *Textos ocasionales* (ensayos sobre plástica y poesía, 1994) y posteriormente, *Dibujos y poemas 1950-1965* en edición bilingüe (español-inglés) con comentarios de Hugo Gola, Adolfo Nigro y Florencia Abbate (2005). Parte de su obra poética ha sido traducida al inglés y al portugués. En 2004, obtuvo el Konex de Platino, como máximo exponente de la categoría Poesía en el quinquenio 1999-2003. En 2005, ganó la beca Guggenheim. Desde 1966 hasta la actualidad ha realizado sucesivas exposiciones. “Aproximación al vacío y otras imperfecciones”, muestra retrospectiva de *collages* y pinturas en la OEA, 1995. “Jardín secreto”, retrospectiva de pinturas exclusivamente, galería Luna Verde, 2004. “Eternidad del instante”, retrospectiva antológica 1950-2005, curada por Beatriz Vignoli, Centro Cultural Parque de España/AECI, Rosario y Centro Cultural Recoleta, 2005. En 2007, el Fondo de Cultura Económica publicó, *El andariego. Poemas 1944-1980*, con prólogo de Jorge Monteleone. Actualmente está preparando una selección de poemas, *La merma*, para el segundo tomo de la misma colección.

Gloria Pampillo nació en Buenos Aires. Es narradora, profesora titular consulta e investigadora de la Universidad de Buenos

Aires. Publicó los libros de cuentos *Estimado Lerner* (1986) y *Cuatro viajes y un prostíbulo* (2003); las novelas *Las invenciones inglesas* (1992), *Costanera Sur* (1995), *Pegamento* (2004) y los ensayos sobre didáctica y teoría de la escritura y la narración, *Permítame contarle una historia. Narración e identidad* (en colaboración, Eudeba, 1999), *Una araña en el zapato* (en colaboración, Libros de la Araucaria, 2004) y *Escribir, una forma de ensayar sobre el saber* (en colaboración, Prometeo, 2009). Recibió el Segundo Premio de Novela de la Biblioteca Nacional con *La deuda*, en 2008.

Jorge Panesi es profesor de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de La Plata. Además de la publicación de numerosos artículos en revistas del país y del exterior, escribió *Felisberto Hernández* (Beatriz Viterbo, 1993) y *Críticas* (Norma, 2000). En 2002 compiló con José Amícola la novela de Manuel Puig *El beso de la mujer araña*, junto con los manuscritos existentes, para la Colección Archivos (n° 42).

Eduardo Paz Leston nació en Buenos Aires. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires. Tradujo libros de Albert Camus, Saki, Ambrose Bierce, Ionesco, Aldous Huxley, Daniel Balderston, Silvia Baron Supervielle y artículos, cuentos y poemas para los principales diarios y revistas del país. Entre ellos, la revista *Sur*, de la cual realizó una antología (1981). En 1997 tuvo a su cuidado la edición, prólogo y notas de *Cartas a Angélica y otros* de Victoria Ocampo, y en 1999 supervisó la edición argentina de *Correspondencia Victoria Ocampo-Roger Caillois (1939-1978)*. En 1999 se ocupó de la selección, prólogo y notas de *Testimonios de Victoria Ocampo. Series I a V* y en 2000 de las *Series VI a X*. Publicó también “Mi amistad con José Bianco” en Daniel Balderston (comp.), *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*.

Judith Podlubne es profesora e investigadora de la Universidad Nacional de Rosario. Se doctoró en la Universidad Nacional de Buenos Aires con la tesis “Escritores de *Sur*: el debate literario en la revista y su incidencia en los comienzos literarios de José Bianco y Silvina Ocampo”. Publicó artículos y ensayos sobre temas de narrativa y crítica literaria argentina en volúmenes colectivos y en revistas especializadas del país y del extranjero. Integra los Centros de Estudios de Literatura Argentina y de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Rosario. Es miembro del Consejo de Redacción del *Boletín* que publica el Centro de Teoría y Crítica Literaria.

Graciela Tomassini es doctora en Letras Modernas egresada de la Universidad Nacional de Córdoba y miembro de la carrera de investigador científico del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario. Su tesis doctoral sobre la cuentística de Silvina Ocampo fue publicada con el título *El espejo de Cornelia* (Plus Ultra, 1995). Es co-autora de los libros *Eduardo Mallea: la pasión del texto* (1988), *Poética del cuento hispanoamericano* (1994), *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana* (1998), *Juan Filloy: libertad de palabra* (2000) y *Reconfiguraciones. Estudios críticos sobre narrativa breve hispanoamericana de fin de siglo* (2006).

Noemí Ulla nació en Santa Fe y vive en Buenos Aires desde 1969. Es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Entre sus libros más recientes figuran los de narrativa, *Una lección de amor y otros cuentos* (2005), *Néréides à nu* (Saint-Nazaire, Francia, 2006), *En el agua del río* (2007) y los de ensayo, como investigadora del CONICET, *Invencciones a dos voces: ficción y poesía en Silvina Ocampo* (2000), *De las orillas del Plata* (2005), *Variaciones rioplatenses* (2007), entre otros. Fue becaria del Servicio Alemán de Intercambio Académico

(Berlín, 1990) y de la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs (Saint-Nazaire, Francia, 1998). Es profesora invitada de universidades de Francia, de los Estados Unidos y del Uruguay.

Mónica Zapata nació en Córdoba, Argentina. Es doctora en Literatura Francesa y Comparada por la Universidad de París VII y doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Toulouse II, con una tesis sobre la estética del horror en los cuentos de Silvina Ocampo (inédita). Es autora del ensayo *Louvre romanesque de Manuel Puig. Figures de l'enfermement* (Paris, l'Harmattan, 1999) y de numerosos artículos sobre literatura hispanoamericana, teoría literaria y escritos de mujeres. Es catedrática de la Universidad François Rabelais, Tours (Francia). Dirige y edita la publicación electrónica www.lecturesdugenre.fr

Bibliografía de Silvina Ocampo

- 1937a. *Viaje olvidado* (cuentos). Sur. Buenos Aires.
1942. *Enumeración de la patria* (poemas). Sur. Buenos Aires.
1945. *Espacios métricos* (poemas). Sur. Buenos Aires.
- 1946a. *Los sonetos del jardín* (poemas). Sur. Buenos Aires.
1948. *Autobiografía de Irene* (cuentos). Sur. Buenos Aires.
1949. *Poemas de amor desesperado* (poemas). Sudamericana. Buenos Aires.
1953. *Los nombres* (poemas). Emecé. Buenos Aires.
- 1959a. *La furia y otros cuentos* (cuentos). Sur. Buenos Aires.
1961. *Las invitadas* (cuentos). Losada. Buenos Aires.
1962. *Lo amargo por dulce* (poemas). Emecé.
- 1970a. *Los días de la noche* (cuentos). Sudamericana. Buenos Aires.
1972. *Amarillo celeste* (poemas). Losada. Buenos Aires.
- 1974a. *El cofre volante* (cuento infantil). Estrada. Buenos Aires.

- 1975a. *Autobiografía de Irene* (cuentos). Sudamericana. Buenos Aires.
- 1975b. *El tobogán* (segunda parte de *El cofre volante*). Estrada. Buenos Aires.
- 1976a. *La furia y otros cuentos* (cuentos). Orión.
- 1976b. *El caballo alado* (cuentos infantiles). De la Flor. Buenos Aires.
1977. *La naranja maravillosa* (cuentos infantiles). Sudamericana. Buenos Aires.
- 1979a. *Canto escolar* (poemas para niños). Fraterna. Buenos Aires.
- 1979b. *Árboles de Buenos Aires* (poemas, con fotografías de Aldo Sessa). Crea. Buenos Aires.
1982. *La furia y otros cuentos* (cuentos). Alianza. Madrid.
- 1984a. *Los días de la noche* (cuentos). Alianza.
- 1985a. *Breve santoral* (poemas con ilustraciones de Norah Borges). Ediciones de arte Gaglianone. Buenos Aires.
1987. *Y así sucesivamente* (cuentos). Tusquets. Barcelona.
- 1988a. *Cornelia frente al espejo* (cuentos). Tusquets. Barcelona.
1998. *Viaje olvidado* (cuentos). Emecé. Buenos Aires.
- 1999a. *Cuentos completos I*. Emecé. Buenos Aires.
- 1999b. *Cuentos completos II*. Emecé. Buenos Aires.
- 1999c. *La liebre dorada* (cuento). Alfaguara. Buenos Aires.
2002. *Poesía completa I*. Emecé. Buenos Aires.
2003. *Poesía completa II*. Emecé. Buenos Aires.
2005. *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Sudamericana. Buenos Aires.

2006. *Invencciones del recuerdo*. Sudamericana. Buenos Aires.
2007. *La torre sin fin*. Sudamericana. Buenos Aires.
- 2008a. *La furia y otros cuentos* (cuentos). Sudamericana. Buenos Aires.
- 2008b. *Ejércitos de la oscuridad*. Sudamericana. Buenos Aires.

En colaboración con Adolfo Bioy Casares

- 1946b. *Los que aman, odian* (novela policial). Emecé. Buenos Aires.
- 1985b. *Los que aman, odian* (novela policial). Emecé.
- 1989a. *Los que aman, odian* (novela policial). Tusquets.

En colaboración con Juan Rodolfo Wilcock

1956. *Los traidores* (teatro). Losange. Buenos Aires.
- 1988b. *Los traidores* (teatro). Ada Korn. Buenos Aires.

En colaboración con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares

1940. *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana. Buenos Aires.
- 1989b. *Antología de la literatura fantástica*. 6ta. ed. Sudamericana. Buenos Aires.
1941. *Antología poética argentina*. Sudamericana. Buenos Aires.

Otros textos publicados en revistas

- 1937b. “La mujer inmóvil”, en *Destiempo*, nº 3. Buenos Aires, diciembre.
1964. “Images de Borges”, en *Cahiers de L’Herne*, nº 4. L’Herne. París.

1980. “El espejo ardiente” (teatro), en *Letras de Buenos Aires*, nº 1. Buenos Aires, octubre-diciembre.
- 1988c. “La última aparición”, en *Proa*, 3era. época, nº 1, Buenos Aires, octubre-noviembre.

Notas

1936. “Tres films”, en *Destiempo*, nº 2, noviembre.
- 1959b. “El caso ‘Lolita’”, en *Sur*, nº 260, septiembre-octubre.
- 1984b. “De Silvina Ocampo”, nota homenaje de la autora a Julio Cortázar, en *La Nación*, 19 de febrero.
- 1999d. “Silvina Ocampo escribe sobre Borges. ‘La íntima dicha de la inteligencia’”, en *Clarín*, 22 de agosto.

Antologías

1954. *Pequeña antología*. Editorial Ene. Buenos Aires.
1966. *El pecado mortal* (selección de José Bianco). Eudeba. Buenos Aires.
- 1970b. *Informe del cielo y del infierno* (Introducción de Edgardo Cozarinsky). Monte Ávila. Caracas.
1981. *La continuación y otras páginas* (Prólogo de Noemí Ulla). Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.
- 1984c. *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*. Celtia. Buenos Aires.
1991. *Las reglas del secreto* (selección, prólogo y notas de Matilde Sánchez). Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- 1992a. *La continuación y otras páginas* (Prólogo de Noemí Ulla). Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

2001a. *Poesía inédita y dispersa* (selección, prólogo y notas de Noemí Ulla). Emecé. Buenos Aires.

2001b. *Antología esencial* (selección y presentación de Mercedes Güiraldes y Daniel Gigena). Emecé. Buenos Aires.

Traducciones de su obra (selección)

1973. *Porfiria*. Livio Bacci (trad.). Einaudi. Roma.

1974b. *Faits divers de la terre et du ciel*. François Marie Rosset (trad.). Gallimard. París.

1976c. *I giorni della notte*. Lucrezia Cipriani Panuncio (trad.). Einaudi. Roma.

1976d. *Qui ama, odia*. Angelo Morino (trad.). Einaudi. Roma.

1988d. *Leopoldina's dream*. Daniel Balderston (trad.). Penguin Books. Ontario.

1988e. *Viaggio dimenticato*. Lucio D'Artángelo (trad.). Lucarini. Roma.

1989c. *Ces qui aiment, haissent*. André Gabaston (trad.). Christian Bourgeois. París.

1989d. *La penna magica*. Editori Reuniti. Roma.

1992b. *Die Furie und anderen Geschichten*. René Strien (trad.). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

Correspondencia

Correspondencia inédita de Silvina Ocampo dirigida a

José Bianco, 1941-1956 (colección José Bianco).

Angélica Ocampo, 1938-1973 (colección Fraga-Peña).

Mujica Láinez, 1968-1981 (colección Mujica Láinez).

División manuscritos. Departamento de libros raros y colecciones especiales de la Biblioteca de la Universidad de Princeton, New Jersey, EE.UU.

Inéditos

“No sólo el perro es mágico” (teatro infantil, estrenada en 1958).

“La lluvia de fuego” (teatro, en colaboración con Juan José Hernández, cf. “La obra de teatro que escribimos con Silvina Ocampo” en *La Nación*, 24 de octubre de 1999), representada en París por Marilú Marini en 1997.

Divagaciones (poemas). (Archivo de la autora).

Índice

Prólogo	5
<i>Adriana Mancini y Nora Domínguez</i>	
Cronología	9
<i>Adriana Mancini y Nora Domínguez</i>	
Entrada/salida	35
Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo	41
<i>Sylvia Molloy</i>	
Figuras	53
El tiempo de los espejos	59
<i>Jorge Panesi</i>	
La sigilosa (Las caras de Silvina Ocampo)	71
<i>Jorge Monteleone</i>	
Silvina y lo religioso	81
<i>Daniel Balderston</i>	

Como el agua en el agua: formas del no-saber y la influencia en Silvina Ocampo <i>Valentín Díaz</i>	91
Silvina Ocampo. Morir en Venecia <i>Adriana Mancini</i>	109
Lugares	123
Silvina Ocampo y la <i>malseánc</i> e <i>José Amícola</i>	129
La escritura transgénica <i>Annick Mangin</i>	141
El funcionamiento de la estereotipia en la estética del horror ocampiana <i>Mónica Zapata</i>	157
<i>Menos que un puñado de polvo...</i> Acerca de "Fragmentos del libro invisible" <i>Graciela Tomassini</i>	171
Interiores	185
La carnalidad de los sentimientos <i>Noemí Ulla</i>	191
La inquietud de las cosas <i>Gloria Pampillo</i>	203
Correspondencia Ocampo: de la realidad a la ficción <i>Cristina Fangmann</i>	211
La escritura frente al espejo <i>Andrea Ostrov</i>	229
La intimidad inconfesable <i>Judith Podlubne</i>	239

Relaciones	255
Las iniciaciones. Silvina Ocampo y Norah Lange <i>Nora Domínguez</i>	261
En la casa o el jardín: detrás de la pantalla de la representación <i>Anahí Mallol</i>	277
Los enemigos de los mendigos <i>Adriana Astutti</i>	293
Las traducciones de poesía <i>Eduardo Paz Leston</i>	313
Salida/entrada	323
Silvina Ocampo poeta en mi experiencia <i>Hugo Padeletti</i>	325
Los autores	329
Bibliografía de Silvina Ocampo	339

