

## **Silvina Ocampo y el arte de la adivinación como epítome de la escritura de la mujer**

*José Amícola*

*Universidad Nacional de La Plata.*

**L**os cuentos de Silvina Ocampo (1903-1993) desconciertan por la obsesiva reiteración de un narrador marcado genéricamente y extrañado en su ingenuidad perceptiva. Esos cuentos, al mismo tiempo, acreditan la existencia de personajes que se hallan en un roce extraño (y extrañado) por provenir de estratos sociales antagónicos: modistas con damas burguesas, peones de campo con niñas ricas, adivinas de barrio con amas de casa, gitanos con vecinas de clase media. Por sobre esa dimensión de extrañamiento aparece el hilo conductor de una eroticidad prohibida, que, inevitablemente, termina por surgir a flor de piel, y que conlleva muy a menudo la carga de una ambigüedad genérica. Doxa y para-doxa se imbrican en un mundo de espejos deformantes que conducen a que el lector se cuestione por el sentido de una semioticidad que juega, infantilmente, a las escondidas.

La crítica, por su parte, se ha detenido obsesivamente en algunos puntos llamativos para revisar esos relatos. Uno de los más habituales es preguntarse por la dimensión de lo fantástico en ellos. Menos transitado por el camino crítico ha sido perseguir el misterio de una recepción demorada de la obra de Silvina Ocampo, así como la tarea de ubicar a esta autora dentro de una red intelectual en un campo literario rodeada

de figuras prestigiosas, en el que ella misma daba de sí un perfil a contraluz o al margen de la imagen. Es mérito del trabajo de Graciela Goldchluk en este mismo volumen haber dirigido la atención en ese sentido. Mis observaciones pretenden, por lo tanto, seguir una pista en esa misma dirección.

El propósito de este artículo no es tanto, entonces, pretender ubicar los relatos de Silvina Ocampo dentro de una posible retícula de lo fantástico o lo no-fantástico, sino más bien tender una mirada sobre un campo literario: Bioy Casares, Borges, Cortázar, Victoria Ocampo y *Sur*, así como con Juan Rodolfo Wilcock y, por último, Manuel Puig (quien según propias declaraciones habría visitado a los Bioy-Ocampo con cierta asiduidad a comienzos de la década del 70).<sup>(1)</sup> De todos estos puntos de cruce, surge de modo bastante inmediato de los propios textos de Silvina Ocampo un posible parecido de familia no sólo con cadencias y motivos borgeanos (además de algunas resonancias maritales; cf. Pezzoni, 1984: 205; Tomassini, 1995: 9), sino también con la producción paralela de Julio Cortázar (Ulla, 1992: 124), autor, que, en definitiva, ha arribado a un reconocimiento mundial mayor que su coetánea. Como punto de partida para este trabajo comparativo, sírvannos, entonces, el cuento titulado "Carta bajo la cama" de la escritora (aparecido en forma de libro en el volumen *Las invitadas*, de 1961) y "Continuidad de los parques" de Cortázar (publicado en su libro *Final del juego*, de 1964). Para mi acercamiento propongo partir, entonces, de un fragmento llamativamente similar en ambos cuentos. Dice el texto de Silvina Ocampo:

(1) Manuel Puig llevó a cabo por propia decisión la adaptación de un cuento de Silvina Ocampo ("El impostor") para realizar un guión cinematográfico que habría de filmar el director mexicano Arturo Ripstein. El guión no llegó a utilizarse, pero fue editado con el título de "La cara del villano" (Barcelona, Seix Barral, 1985).

*"Acurrucada en un sillón, el más alejado de la ventana, me puse a leer, mientras el cielo organizaba truenos y relámpagos, y la lluvia, con su cortina espesa y fría, sin protegerme, me separaba del mundo."*

*(Silvina Ocampo, "Carta bajo la cama", 1959; también en: idem: La continuación y otras páginas, Buenos Aires, Centro Editor de América*

*Latina, 1992, pp.66-67).*

Dice el de Cortázar:

*"Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos/.../ Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles."*

*(Julio Cortázar: "Continuidad de los parques", en idem: Final del juego, Buenos Aires, Sudamericana, 1964, p.9).*

Los dos fragmentos dan, en efecto, claves sobre la dirección en que deben leerse los relatos. Ellas se condensan en los dos casos en la ilusión de protección sutil que da el parapetarse tras la lectura de ficción, así como en el miedo ante una irrupción que pueda interrumpir el principio de placer al que se ha arribado con esfuerzo (gracias a la reconquista de una postura casi fetal:

"acurrucada"/ "arrellanado"). En este sentido, las isotopías que permiten la asociación de ambos cuentos pasan, en un principio, por la oposición AFUERA-ADENTRO, tal como la sienten los protagonistas respectivos. Sin embargo, este par semiótico cambia paulatinamente de grado en un proceso emblemático de lectura y/o escritura: el ADENTRO que implicaría protección se transforma en ambos cuentos en el falso abrigo de una ratonera. La perversidad de la inversión está mentada en el pasaje del texto de Cortázar, así como se menciona igualmente la falsa protección de la lluvia del AFUERA en el de Silvina Ocampo. Los textos de los dos autores, por otra parte, hacen hincapié en el espesor del espacio que los separa del mundo ("bosque, de abundante vegetación" y "parque de robles") que permite que el crimen que está a punto de cometerse ante nuestra vista (y que queda coagulado en el aire de la ficción cuando leemos la última línea del relato) no pueda ser detenido por otros agentes. Sin embargo, mientras Cortázar se inclina por parodiar la tradición del policial inglés con su inevitable hecho criminal sin escapatoria en la mansión aislada, el de Ocampo se atiene a otra tradición también inglesa, pero esta vez la de la novela de terror, certeramente llevada a primer plano por escritoras como Ann Radcliffe, Mary Shelley o Emily Brontë. Más tarde, Freud vendría a explicar que las angustias paralizantes de las pesadillas (escenificadas paradigmáticamente en este género literario) llevan consigo la extraña mezcla de deseo y repugnancia sexual. No es de extrañar, pues, que así como el varón sufre de fantasías de castración, la mujer padezca ante imágenes de violación.<sup>(2)</sup> Y es aquí donde se dividen las aguas de los dos

(2) Véase al respecto el otro cuento de la autora titulado "La calle Sarandí" (en *Viaje olvidado*, 1937; citado por Tomassini, 1995: 30).

cuentos parangonados. En mi opinión, ellos están impregnados, en este sentido, de la marca que les brinda el "gender" con que sus respectivos autores han dotado a los relatos a merced de su propio condicionamiento sexual. Así leemos en "Carta bajo la cama": "...el miedo excedía mi deseo [de miedo (?)]", mientras del protagonista de Cortázar nos enteramos cómo domina el mundo que lo rodea y está acostumbrado a dar las órdenes propias a un universo falocéntrico, en cuyo centro se halla su finca y su mayordomo, mientras otros individuos le responden con el respeto debido a un rico propietario que puede encontrarse en las pampas argentinas o en otras latitudes.<sup>(3)</sup>

Es interesante destacar aquí que un estudioso de la literatura fantástica como Eric Rabkin haya partido de este cuento de Cortázar - que cita completo en su traducción inglesa - para fundamentar su tesis de una relación dialéctica de la idea de lo fantástico con la imagen de lo real que cada época y cultura se crea a sí misma (¿fantástico para quién?). En el caso de este relato de Cortázar, el interés surge para Rabkin de su capacidad de cuestionar la verdadera naturaleza de la ficción y de su ubicación en la culminación de un proceso de azoramiento como un "Fantasy thriller, as part of an expanded genre of detective fiction" (Rabkin, 1976: 136).

El relato de Silvina Ocampo, por su parte, va a seguir uniendo la mirada ingenua de la niñez (femenina) con la sensación de miedo (como sucede en tantos otros relatos, por ejemplo en "El miedo", de *Cornelia frente al espejo*, 1988); al mismo tiempo, que va a ir construyendo una verosimilitud de impotencia de la protagonista (y

(3) La postura falocéntrica de Cortázar podría ejemplificarse asociándola a cómo los autores tratan la sexualidad femenina. En algún sentido, Cortázar procede como un Buñuel cuando filma "Belle de jour", mientras Silvina Ocampo estaría más cerca de la mirada homosexual del problema (de allí su relación con Manuel Puig), como cuando Almodóvar realiza "La flor de mi secreto".

preparación a la aceptación de una *quasi* violación) según las normas pautadas de sumisión y pasividad otorgadas en la moral victoriana a la mujer: la protagonista se halla postrada por una fiebre, todos saben en el pueblo cómo entrar en esa casa, no se menciona la existencia de un aparato telefónico (aunque sí hay un televisor). Las mujeres portuguesas que secundan al asesino entrevistado en el noticiario televisivo, finalmente, le ofrecerán una droga que ella ingerirá con aceptación fatalista de su destino. Esa comparsa portuguesa se presenta con el colorido *Kitsch* de una cofradía de la Muerte, ataviada con falsas elegancias, que recuerda la sombrerera de Rilke, Madame Lamort (en la quinta *Elegía de Duino*),<sup>(4)</sup> mientras que el ruido acompasado de la pala que cava la fosa para la víctima acompaña el sentimiento de terror de la protagonista. El asesino aquí recibe el nombre promisorio de Fausto Sendeiro, es decir un "sendero propicio". En este sentido, la aceptación de la muerte para escapar del sentimiento de miedo se parece increíblemente a las fantasías de violación que eran producto de una educación que inculcaba en las niñas el temor ante la fuerza fálica y, en definitiva, la obediencia. Si la narradora se entrega con docilidad a las manos de las preparadoras del asesinato, esa entrega pone fin, en definitiva, al terror a la estrangulación que aparece marcada tres veces en el relato de una carta que no llega a su destino supuesto, el amante lejano que la ha abandonado, sino al LECTOR. En un caso se hace del problema del crimen la autoimposición del castigo (postura femenina inculcada de culpa), mientras que por el otro sólo puede tratarse de la prestigiosa tradición (masculina) del

(4) La extraña relación entre un ámbito poblado de sombreros femeninos llenos de adornos y la muerte se da igualmente, además, en el cuento de la madurez titulado "Cornelia frente al espejo", donde la protagonista exige en este caso ser asesinada por su interlocutor.

crimen pasional. Lo que, en definitiva, une a Silvina Ocampo con Cortázar sería quizá la decisión vanguardista de cierto surrealismo que éste último publicita en la Argentina por la fructífera década del 40 (Tomassini, 1995: 42). Tal vez, también, la brillante recepción de la obra de Cortázar en el mundo haya preparado lentamente la recepción más demorada de la obra de su compatriota. Lo cierto es que los mundos de Silvina Ocampo sólo pudieron adquirir significado para un público más amplio a partir de la década del 80, cuando se popularizó la idea no sólo de crisis del narrador (que tuvo un estadio anterior de recepción), sino algo que ahora se ve relacionado con ello: la crisis de la centralidad del sujeto. Los cuentos de Silvina Ocampo cobraron de golpe un sentido que antes no habían tenido. Julio Cortázar, en el fondo, se difundió antes porque su modo de narrar no necesitaba lectores que estuvieran bajo el impacto de la obra de alguien como Foucault o Derrida. Fueron ellos quienes, tal vez, le aportaron a Silvina Ocampo la posibilidad de un nuevo público.<sup>(5)</sup>

(5) Como ejemplo de la descentralización del sujeto que caracteriza al fin del segundo milenio, recordemos lo que escribe el sociólogo argentino Ernesto Laclau: "Es, quizás, la imposibilidad misma de seguir refiriendo a un centro trascendental las expresiones concretas y finitas de una subjetividad multifacética, lo que hace posible concentrar nuestra atención en la multiplicidad como tal." (Laclau, 1996: 43).

Es interesante destacar que la obra de esta autora - la Mary Shelley de la literatura argentina - ha sido condensada en una idea rectora similar por excelentes críticos argentinos; que merece tenerse en cuenta. Así Silvia Molloy determinó que el rasgo determinante de la obra de Silvina Ocampo era la EXAGERACION; Enrique Pezzoni habló de INFRACCION; Matilde Sánchez, de INVERSION; Graciela Tomassini pone, por su parte, el acento en la PARADOJA, mientras Graciela Goldchluk, retomando a Pezzoni, vuelve a resaltar lo OMINOSO. Por mi parte, agregaría que habría que preguntarse por la parte del león que ha jugado en una productividad literaria que

abarca seis décadas dentro de la literatura argentina el borde ambiguo y movedizo de lo autobiográfico en la creación de Silvina Ocampo y la intertextualidad que las claves de exageración, refracción, inversión o paradoja, para no hablar de lo ominoso o de la crueldad (aspecto estudiado especialmente por Daniel Balderston) vienen a denunciar. En otras palabras, contra qué o quién se escribe exageradamente y cuál es el modelo que le sirve al crítico como punto de referencia. La mayoría de los críticos de Silvina Ocampo - sin decirlo ni tal vez confesárselo - están tomando a Borges (y Bioy) como los grandes pautadores de la Literatura. Esto es más que evidente para borgeanos consumados como Molloy, Pezzoni, Balderston. Este último autor, por su parte, lanza la interesante idea que consistiría en que, en el fondo, lo que realizan Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock no es otra cosa que tomarle la palabra a Borges, cuando éste aconsejaba al escritor argentino "imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y afectos" (citado por Balderston, 1983: 748, del texto de Borges). Si bien esta idea no es para nada ociosa, creo, por mi parte, que incurre en el pecado de venir bien a más de un escritor postborgeano, lo que, en definitiva, podría querer decir que casi nadie se ha salvado de su influencia en las tierras rioplatenses y deberíamos, entonces, coincidir con Balderston. Yo, a pesar de todo, preferí tomar por el atajo que representa Cortázar.

Los dos fragmentos textuales citados permiten, entonces, dirigir nuestra mirada no a los grandes puntos de referencia de Borges o Bioy, sino hacia la figura de Cortázar, en tanto



lector desobediente de la poética de los primeros. En ese sentido, Silvina Ocampo parecería hermanada con Cortázar en su intento de romper el cerco de encantamiento en que se sienten atrapados. En gran medida, ese encantamiento reposa en el poder hipnótico y narcisista del procedimiento de *mise en abyme* del canon borgeano, al que tanto Cortázar como Silvina Ocampo se asoman con no poco terror. En "Continuidad de los parques", como en tantos otros relatos suyos, Cortázar huye de ese "abismo" para volver a recorrer lo que se ha llamado una banda de Möbius, es decir un recorrido circular que une imperceptiblemente el dorso con el reverso de la banda. Esta figura geométrica, estudiada científicamente en el siglo pasado por el matemático alemán que le ha prestado su nombre, serviría, entonces, para agrupar la mayor parte de los relatos cortazarianos. A pesar de lo desconcertante de la figura de Möbius, hay que agregar que ella es de una entidad pacíficamente armónica y hasta, en cierto sentido, esa figura no deja de presentar cierta simetría. Por ello, podemos suponer que la idea de circularidad absoluta que implica viene bien para relacionar con los espacios perfectamente cerrados sobre sí mismos de los relatos de Cortázar, seguidor de los grandes varones del cuento como Poe o Quiroga. Ante esa lógica cartesiana, el mundo ficcional de Silvina Ocampo no parece asociable con ninguna figura geométrica conocida. Y si de "continuación" también se trata en algunos de sus relatos, ella tiene otras implicancias que los dorsos y reversos de una banda. En el relato titulado justamente "La continuación" (aparecido en *La furia*, 1959), el narrador que retiene para sí la ambigüedad sexual durante la mayor parte de

lo contado, escribe también una carta en la que confiesa la superposición de los personajes que como escritor va creando y aquellos que juega en la vida real. De modo que cuando en el texto aparece la frase: "Somos también lo que hacen de nosotros las personas. No queremos a las personas por lo que son, sino por lo que nos obligan a ser." (S.Ocampo, ibidem: 45), empieza a tambalear la identidad del sujeto. En el contexto de una escritura que contagia la vida del que escribe, esa frase no puede dejar de ponerse en relación con la ambigüedad de un pasaje irremediable e imperceptible de las áreas de la creación y de la supuesta vida (aquí también, creación, pero en este caso, no del narrador, sino de Silvina Ocampo). "La continuación" tiene, por ello, también un aire de familia con "Continuidad de los parques" en el sentido de *traer a cuento* el problema de los marcos de encuadre del arte. Es sintomático, con todo, que cuando Silvina Ocampo decide enfrascarse en ese tópico - monopolizado por el discurso falocéntrico - asuma la apariencia de narrador masculino; o mejor dicho, no que asuma la voz masculina, sino que lo haga con tan poca convicción, como si no terminara de meterse dentro de ella o prefiriera jugar con una voz en falsete. Esta decisión de enfocar la materia narrativa desde una mirada antifalocéntrica surge con evidencia, justamente, cuando es un varón el que narra, mientras lo que se espera es que fuera una mujer la relatora de sus miedos. Me refiero aquí a la recreación de la leyenda de Barbazul, que Silvina Ocampo titula "Jardín de infierno" (en *Cornelia frente al espejo*). Creo que aquí está también una de las claves de la divisoria de aguas por sobre las semejanzas con los otros autores de su entorno. Silvina

Ocampo está dispuesta a asumir una voz que no pase por el registro marcadamente masculino. Toda su escritura no vendría, en definitiva, a ser otra cosa que la búsqueda de cómo debe escribir una mujer a la que se ha educado para sentir como mujer, pero que quiere emanciparse tanto de la tradición escrituraria masculina como de las imposiciones de expresión que le corresponderían a una mujer. Las cartas o el diario íntimo (aquello que Bajtín señaló como ejemplos claves de los géneros discursivos primarios) logran estatuto literario en sus textos como una provocación genérica (tanto de *gender* y de *genre*), según vemos en "El diario de Porfiria Bernal" (en *Las invitadas*, 1961). Quedaría por estudiar si las similitudes de ciertos motivos entre la obra de Silvina Ocampo y Julio Cortázar, siguen estando marcadas por las contraposiciones genéricas. En este sentido, parece un tema apasionante el posible parangón del préstamo de personalidades ENTRE MUJERES, que se da en "La casa de azúcar" (de *La furia*, 1959) y "Lejana" (de *Bestiario*, 1951), cuento este último donde Cortázar ha puesto en escena el diario íntimo de un personaje llamado Alina Reyes. Frente a la seguridad falocéntrica del sujeto de la enunciación en la obra de Cortázar, la obra de Silvina Ocampo resalta, entonces, por su sutil torpedeo de esa emisión. En mi opinión, es aquí donde surge cierta aproximación en la crítica a los estereotipos consabidos entre Silvina Ocampo y el autor que le retuerce el cuello al cisne del machismo cortazariano: Manuel Puig.

En el caso de la escritura de Silvina Ocampo, lo llamativo es que la mujer no esté allí donde la buscamos. ¿Dónde estaría entonces? Mi hipótesis para estas notas es que ella está

detrás de la proliferación de las adivinas de los cuentos de la autora. Se trata, en efecto, de un recurso con una función diegética: una adivina puede adelantarle al lector un hecho luctuoso y crear una atmósfera de encantamiento, como en *Boquitas pintadas* y la muerte del galán; pero la adivinanza en manos de Silvina Ocampo revela algo más: la convivencia en las mujeres, junto con la muy cantada maternidad, de poderes femeninos temidos por el varón (que persiguió a las brujas por sus supuestos contactos con el diablo desde la temprana Edad Media). El saber de la bruja es la manera de inteligencia que las sociedades atormentadas por las diferencias sexuales les otorgaron a las mujeres, un saber al mismo tiempo buscado y repudiado. Silvina Ocampo recuperaría esta tradición en su virtualidad de Contrapoder, que, al mismo tiempo, es el arma de la narradora: saber predecir es también saber escribir como mujer, es decir, de un modo ahora radicalmente diferente del hombre. Es interesante destacar que en los textos de la genericidad sexual caricaturizada de Manuel Puig la metáfora de la escritura parece presentarse como una tarea femenina de tejer, bordar o de reciclar estéticamente los objetos que trae la marea. Para Matilde Sánchez, quien con más lucidez ha buscado dónde habla la mujer en los textos de Silvina Ocampo, ello estaría en la privatización de los conflictos que afectan al orden social. Creo, por mi parte, que la muchedumbre de adivinas de la obra de esta escritora juegan el rol de mediadoras del traspaso, en un proceso del que no está ausente el voyeurismo, así como el carácter mediúmnico (es decir la energía erótica individual y el poder de la carga informativa social). Ellas son, al mismo

tiempo, personajes modelizadores del mundo, de un mundo *sui generis* que ellas recortan arbitraria e ingenuamente a la vez que marcan con estereotipos de género. Por allí pasa también la transgresión a la vez que la aceptación de la poética, desarrollada especialmente en la década del 40 (Tomassini, 1995: 42) que Silvina Ocampo estaba casi obligada a aceptar en su círculo restringido.<sup>(6)</sup> Como, por otros motivos, en la obra de Manuel Puig, la escritura de Silvina Ocampo ofrece el estereotipo, a la vez que su disolución; el *Kitsch* y el rescate del *Kitsch* como problematización del arte; lo trivial catapultado a la posición de lo importante. Creo, en conclusión, que ésta es la puesta en discurso en la literatura argentina de una nueva voz que toma al falocentrismo escriturario por los cuernos.

(6) No se ha dicho tampoco con suficiente claridad en qué medida la escritura de Silvina Ocampo es un quehacer de niña malcriada de la gran burguesía. Esto se ve especialmente en la idealización que las protagonistas hacen de la pobreza, como en el cuento "Las dos casas de Olivos". Este punto lo toca tangencialmente sólo Tomassini, 1995: 10 y 109.

## **Bibliografía**

**BALDERSTON, Daniel**

1983 "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", en *Revista Iberoamericana*, Num. 125, Oct.-Dic. 1983, pp. 743-752.

**HELLER, Terry**

1987 *The Delights of Terror. An Aesthetics of the Tale of Terror*, Urbana/Chicago, The University of Illinois Press.

**LACLAU, Ernesto**

1996 *Emancipación y diferencia*, B.Aires, Ariel.

**MOLLOY, Silvia**

1969 "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje", en *Sur*, Num.320.

**PEZZONI, Enrique**

1982 "Silvina Ocampo: La nostalgia del orden", prólogo para Silvina Ocampo: *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza.

1984 "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social", en idem: *El texto y sus voces*, B.Aires, Sudamericana, 1986.

**RABKIN, Eric S.**

1976 *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press.

**SANCHEZ, Matilde**

1991 Prólogo a Silvina Ocampo: *Las reglas del secreto*, México, Fondo de Cultura Económica.

**TOMASSINI, Graciela**

1995 *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Plus Ultra.

ULLA, Noemí

1992 *Inversiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Torres Agüero.