

A través de las mirillas

Natalia Biancotto
(UNR - CONICET)

(Sobre Domínguez, Nora y Mancini, Adriana (Compiladoras). *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2009.)

“La ronda marca en su andar un espacio; una casa de raigambre literaria”, así abren Nora Domínguez y Adriana Mancini el prólogo a su compilación de lecturas críticas sobre Silvina Ocampo, editada a fines de 2009. Con el dibujo que traza la ronda, delinean un espacio “amplio de sentidos”, en el que se dan de la mano la niñez, el juego y lo femenino. Ese espacio es, para las editoras, la “casa autobiográfica” que toma cuerpo en la literatura y en la figura de Silvina Ocampo. *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo* reúne los diversos modos de acceso a esa “casa de la escritura” que cada uno de los autores invitados –reconocidos lectores de su obra– propone. Entre los artículos que componen la compilación se cuentan algunos de los trabajos presentados en las Jornadas de homenaje a la autora que, al cumplirse el centenario de su nacimiento, organizaron 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, en agosto de 2003.

Las editoras organizan el recorrido según una imaginación críti-

ca que trabaja con metáforas de orden espacial –se repiten las figuras de “la casa”, “la morada” o “el edificio Silvina Ocampo”– para nombrar una literatura que, definida como “otra dimensión, un hábitat especial”, sólo se deja ver a través de sus “mirillas” (pp. 37-38), con la perspectiva intersticial que supone el antifaz. Mirar “por las ventanas de los dedos”¹ es aquí el modo de configurar una puerta de entrada al excéntrico espacio Ocampo. Es esta lógica espacial la que diseña los sectores del libro como los de una casa: puertas de “Entrada/ Salida” y de “Salida/ Entrada” –el vaivén anuncia el deseo de un recorrido no lineal–, “Interiores” (la intimidad, lo privado, lo otro de sí, siempre inquietante), “Lugares” (espacios de lo imaginario), y zonas donde habitan “Figuras” (imágenes en los espejos, en los retratos, en los cuerpos: representaciones, visiones y supersticiones) y se descubren “Relaciones” (contactos, continuidades, correspondencias, pero también desvíos y rupturas). Cada una de esas estancias, que el lector puede recorrer en el orden que prefiera, está introducida por un breve comentario con el que las compiladoras invitan al ingreso.

En la antesala del libro, una completa cronología ofrece un amplio panorama político, social y cultural que permite situar a Ocampo en el contexto de su época, así como también proporciona un sintético e ilustrativo recorrido de las lecturas críticas que su obra suscitó desde la década del sesenta hasta el momento. Recoge además datos precisos de su historia personal y familiar, atravesada, desde siempre, por la historia del país: “la cosa” –como diría Victoria– ocurría en casa de los Ocampo. Este apartado resulta particularmente atractivo porque sorprende con pequeñas imágenes de la vida íntima de la autora, a la manera de instantáneas tomadas mientras se espía por el agujero de una cerradura (otro modo del mirar sesgado propio del imaginario ocampiano). Una de estas imágenes traza una especie de origen mítico de su escritura: “Sus primeras líneas –cuentan las compiladoras– fueron escritas con tiza en los escalones de una glorieta: ‘Si no existiera

¹ Tomo esta imagen, la misma que da título a la reseña, del cuento “La calle Sarandí”: “No quise ver más nada y me encerré en el cuartito oscuro de mis dos manos, hasta que llamó el despertador. (...) en torno de la lámpara de kerosene caían lentas gotas de mariposas muertas cuando *por las ventanas de mis dedos* vi la quietud del cuarto y los anchos zapatos desabrochados sobre el borde de la cama”. En Ocampo, Silvina. *Viaje olvidado*. Buenos Aires, Emecé, 2005 [1937], p. 120 (Subrayado mío).

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' " (p. 11). Origen de la pintura y de la escritura, dos de sus más grandes pasiones –la primera, como sabemos, fue abandonada por la segunda, para la que no dejó de constituir, sin embargo, una fuente de inspiración e invención–, la escena primigenia parece signar la literatura de Ocampo como espacio de lo precario, del escondite, de la fragilidad de entrecasa, pero también de la incomprensión que confina a una lateralidad, a un segundo plano.

Desde los inicios, su obra fue recibida con cierta indiferencia por el público y la crítica argentinos, circunstancia que la escritora lamentaba, según se evidencia en sus cartas y en distintas entrevistas. Fue recién en la década del noventa cuando se registró, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, un interés renovado hacia su literatura. La publicación de sus cuentos completos en 1999, por la editorial Emecé, y la aparición de los volúmenes de la "Biblioteca Silvina Ocampo"², que desde 2006 viene editando Sudamericana, incrementó de manera sensible la atención de los lectores y los críticos. *La ronda y el antifaz* se suma a la revalorización de la obra de Silvina Ocampo, y atiende a ciertos momentos que habían despertado menor interés entre los críticos: sus comienzos narrativos, sus relatos tardíos, su obra poética e incluso su correspondencia privada. Una revisión ineludible para una obra que excede, en su complejidad, al período sobre el que la mayoría de los análisis se habían centrado hasta ahora. Esto es, el momento que corresponde a los relatos de *La furia y otros cuentos* (1959), *Las invitadas* (1961) y *Los días de la noche* (1970), serie que la crítica en general considera como la que marca la madurez de la autora. Quizás el lugar marginal que Silvina siempre tuvo en la literatura argentina –y que eligió tener, en la literatura, en la vida– haya engendrado la mirada oblicua de la crítica, la que focaliza en fragmentos mínimos de su obra. Con el deleite de lo mínimo, cada uno de los autores convocados

² Se trata de un proyecto de publicación de una serie de textos que habían permanecido inéditos en vida de la autora, a los que se suma el lanzamiento de las primeras ediciones anotadas de sus libros más celebrados por la crítica. Todas las ediciones están al cuidado de Ernesto Montequin.

aborda con igual convicción y novedad aspectos parciales de la obra ocampiana. Hay, sin embargo, en estos artículos, una preocupación común que los atraviesa: el lugar transgresor de Silvina Ocampo, aquel que afirmándose en una mirada “menor” y “subversiva” funda una literatura que desafía al canon desde su extrañeza.

Desde esa lateralidad define Sylvia Molloy, en su intervención titulada “Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo”, un problema central en esta literatura como es el de la infancia. Para Molloy, la infancia es en Ocampo “un largo aprendizaje de autoprotección, el que permite la composición de lugar al margen” (p. 46). Ubicado en uno de los umbrales del texto, la “Entrada/ Salida”, el artículo recorre algunas otras cuestiones centrales –los nombres, el exceso, la voz– en breves apartados cuyos planteos se permean a través de ideas que la propia Silvina manifestó en diversas entrevistas o en encuentros personales con la autora (que, como sabemos, era su amiga). Como anuncia el título de uno de los párrafos, la lectura de Molloy se ocupa de “torcer el sueño” que con demasiada frecuencia obnubila la crítica: la idea de que los textos de Silvina Ocampo se explican enteramente desde la crueldad y la perversión. No se trata, por supuesto, de negar esta idea sino, precisamente, de *torcerla*, complicarla. Molloy le devuelve cotidianeidad a la extrañeza de la literatura ocampiana, al proponer que el mundo de Silvina es el de un “grotesco de entrecasa” (p. 50) en el que el escándalo es sólo aparente y la aberración, siempre familiar. La destreza con que se acumulan en sus relatos los detalles triviales es, para la ensayista, la clave de la complicidad y la naturalidad con las que Ocampo presenta “un mundo declarado de antemano deleznable y limitado” (ídem) pero que sin embargo no condena. Molloy habla, en cambio, de “simpatía”, “curiosidad”, “deleite narrativo”, “observación y enumeración”, pero rechaza la burla y el patetismo como modos de la narración, acaso contestándose a sí misma en sus primeras –e ineludibles– lecturas inaugurales de fines de los sesenta, que recurrían a la parodia para explicar la extrañeza. Los textos de Silvina Ocampo son en sí mismos, en su propio cuerpo, *desvíos*, acierta en señalar Molloy. El desvío, irreverente, inteligente, “inquietantemente simple” (p. 42), es también para Silvina un modo de estar en el mundo.

Dejar de estar en este mundo o estar en él como en un precipicio –“un interesante precipicio”, para Ocampo (p. 113)– son las preocupa-

ciones que anudan escritura y vejez en la obra tardía de la autora, según la novedosa lectura de Adriana Mancini. “Silvina Ocampo. Morir en Venecia” presenta un análisis de las formas de habitar la vejez y de las relaciones que con ella entablan la muerte, el sueño y el recuerdo en los últimos relatos y poemas de la autora. Para estos aspectos capitales de la poética ocampiana, Mancini traza una nueva perspectiva, una que mira, incluso, la infancia desde la vejez, y consigue así ligar la obra tardía con los comienzos literarios, y proponer nuevos ejes que permitirían extender el enfoque hacia otros momentos de la obra. La indagación sobre los tiempos de la vejez, ese tiempo transcurrido en los espejos, remite a la preocupación con la que Jorge Panesi abre la sección “Figuras”. Su brillante ensayo proporciona una clave ineludible para leer a Ocampo: la revelación de que “el tiempo de los espejos” está en el origen de la ficción, pero no sólo ni únicamente por la fascinación que de modo evidente manifiesta la autora por el objeto, sino sobre todo en tanto constituye un fundamento productivo en sí mismo, “una matriz imaginaria del relato” (p. 60). En Ocampo, la fascinación por los espejos mueve la escritura con los engranajes del recuerdo, que es siempre invención. Imágenes del pasado, pero también recuerdos del futuro se miran en los espejos, cuyo tiempo, el de la invención del recuerdo, es el tiempo de lo otro inabarcable, inasible, implacable. La lógica del espejo le permite a Panesi pensar una inteligente articulación, que en general resulta difícil y problemática, entre cuestiones nodales de esta literatura: la crueldad y la risa, la fuga y la clausura, la metamorfosis y la autodestrucción, la permeabilidad del reflejo y la deformación fantasmagórica, la propia voz y las voces de los otros que se reflejan en ella. El ensayo demuestra con solvencia la productividad crítica que supone recorrer, a la luz de la matriz especular, las derivas de una pulsión que, en los cuentos y poemas de Ocampo, oscila entre el fugarse de sí mismo hacia el otro lado del espejo, quizás hacia la ambigua “dispersión total” (p. 59), y un movimiento de refracción que “difumina los bordes” del mundo externo (p. 61). “Volverse otra” es, para Panesi, la consigna de los relatos ocampianos. Una clave luminosa para leer esta ficción, una mirada que ve un poco más allá de las mirillas.

Al tiempo transcurrido en los espejos y las imágenes del “yo” como “otra” se suman, en el recorrido que propone el apartado “Figuras”,

la reflexión sobre las prisiones del cuerpo, sobre las formas del no-saber, y sobre las representaciones de la superstición y la religión, cuyos nodos de análisis constituyen un “repertorio amplio de figuras” (p. 55), en el que las caras de las fotos, las de los espejos y las de la ficción encuentran también su lugar y entran en contacto para confluir en “las caras de la vejez” (p. 56), que cierran, en la lógica de la compilación, esta primera sección.

La convergencia de estas figuraciones desemboca en la pregunta por otros modos de representación: esos “Lugares” del imaginario en los que se dirimen posiciones y sentidos. Esta sección analiza, precisamente, el lugar de Silvina Ocampo en el sistema literario argentino, “[u]n lugar de ánimo silencioso y provocador –afirman Domínguez y Mancini–, situado conflictiva e inquietamente entre el decoro y la falta de decoro” (p. 126). El análisis gira en torno a las distintas formas y sentidos del *género*: sexual, textual, textil, y aun, del género en relación con lo generacional o “los rodeos de las genealogías” (p. 125). El modo en que lo femenino se inscribe en el territorio de la ficción como escritura rebelde es abordado por Graciela Tomassini a partir de la lectura de “Fragmentos del libro invisible”, cuento que pasa inadvertido entre los demás textos de *Autobiografía de Irene* (1948), oculto en ese “juego de escondite” que Victoria Ocampo descubrió tempranamente en la literatura de su hermana menor. En su ensayo sobre la cuentística de Silvina Ocampo, *El espejo de Cornelia* (1995), Tomassini ya se había ocupado de este relato en función de la serie de la paradoja, que para ella constituye el programa textual de toda la escritura ocampiana. Como el profeta que, en el cuento, rescata objetos del “mundo de la oscuridad” para dar origen a historias e invenciones, ese texto “escondido” perfila, en esta nueva interpretación, una poética de escritura que de un modo oblicuo y sutil desencadena nuevas tramas. La invención, la posibilidad de un texto infinitamente futuro, constituye en Ocampo una poética de escritura femenina, según Tomassini. Frente al canon de lo ya escrito por el puño masculino, el cuerpo femenino se inscribe, desafiante, en la literatura como “un puñado de polvo”: la pura posibilidad de revelar –y rebelar– la voz silenciada de las mujeres en la escritura.

En “Silvina Ocampo y la *malséance*”, José Amícola examina las lecturas sexistas que la obra de Ocampo suscitó en su época, las que,

atravesadas por ciertos preconceptos acerca de cómo escribe o cómo debe escribir una mujer, le sugieren al autor la posibilidad de trazar un paralelo con las críticas que recibió, un siglo y medio antes, la obra de Mary Shelley. En términos de “incongruencia”, “inquietud” y “falta de decoro” se define, según recoge Amícola, la incomodidad que plantea Ocampo en relación con “lo esperable” del género femenino. Lo interesante de su lectura es que no circunscribe a lo genérico sexual ese “deseo de habitar los bordes” (p. 132), que para él caracteriza a esta literatura, sino que lo asienta, además, sobre los inestables límites de los géneros textuales por los que fluctúa Ocampo. En relación con esto, y llevando un paso más allá la cuestión de la crueldad atribuida a los relatos de Ocampo –como a los de Shelley– y su incongruencia con respecto a la inocencia de los narradores –que la crítica coincide, en general, en considerar como característica central de su narrativa–, Amícola propone un análisis articulado en torno al “clima gótico” (p. 136) que encuentra en algunos de sus cuentos, para explicar la excéntrica de la autora –y de ahí, la falta de comprensión por parte de sus lectores “varones” (p. 137)– en el contexto de la revista *Sur*. Esta perspectiva contribuye a caracterizar el lugar de Ocampo en el mapa literario como lateral, rebelde, inquietantemente *raro*. Otra mirada sobre el problema del género como forma de la diferencia sexual y literaria en Silvina Ocampo, entendida como transgresión, es la que propone Annick Mangin. “La escritura transgenérica” explora los distintos modos de la transgresión que realiza Ocampo en su escritura. En este sentido, llega a proponer incluso la hipótesis de una “concepción transgenérica de lo fantástico” (p. 146) en la obra ocampiana, que junto a la subversión de las convenciones operada en el nivel de los géneros y en el de la temática, funda para Mangin una “estética del *conflicto*” (p. 149), constituida por la desestabilización, el desplazamiento y la tensión, a partir de la confrontación con el Otro –la tradición, el canon–, un Otro que habilita al mismo tiempo que amenaza la escritura.

El enfrentamiento –o el diálogo– con el Otro, el ocultamiento –o la mostración– de sí frente a ese Otro, y el encuentro con *lo otro* del “yo” –o con el “yo” como *otra*– son los problemas que estructuran, ahora desde los espacios de lo íntimo y lo privado, los planteos de la sección “Interiores”. Deseos, secretos, confesiones, pecados, pasiones, temores, configuran a estos interiores como espacios inquietantes, en

lecturas que recorren desde la intimidad de las cartas privadas, la ambivalencia de los sentimientos en el “yo” o la extrañeza de la propia voz, hasta la sensualidad o enemistad de los objetos y el misterio de la propia imagen que se muestra y se oculta en un devenir metamórfico. Noemí Ulla explora, a partir de las variaciones de la primera persona en distintos momentos de la poesía de Ocampo, la incidencia que, en una poética de escritura que se define entre la ruptura y la aceptación de los géneros clásicos, obra la “carnalidad de los sentimientos” y la ambivalencia que éstos manifiestan. Por su parte, el artículo de Gloria Pampillo, “La inquietud de las cosas”, propone planteos novedosos en relación con una cuestión muchas veces interrogada por la crítica, por el lugar destacado que ocupa en la obra de Silvina Ocampo, como es la temática de los objetos. Pampillo discute inteligentemente la idea de que el tratamiento que reciben los objetos banales y la indagación acerca de “la enemistad de las cosas” en los relatos ocampianos involucra una crítica a los gustos burgueses. Según la autora, se trata de una exploración, de ningún modo irónica, de diversas formas de vinculación con los objetos (desde el deseo, la peligrosidad, el extrañamiento, etc.), a partir de las que Pampillo descubre, en ciertos relatos, una problematización de la relación entre la función y el valor de las cosas en la sociedad de consumo, y la función y el valor que se le otorga al arte en este contexto. El singular mundo de los objetos que crea Ocampo en algunos de sus cuentos configura, para Pampillo, una estética “dinámica”, en tanto alternativa poética –no paródica ni clausurada en un solo sentido– a la “vida condicionada por un entorno plagado de objetos” (p. 208) que propone el consumismo.

Cristina Fangmann estudia un conjunto de cartas, aún inéditas, de Silvina Ocampo, a partir de las cuales realiza aportes significativos para el estudio de su producción poética y narrativa, y propone una serie de interpretaciones en torno a estrategias de composición, recursos retóricos, recurrencias temáticas, entre otros aspectos, que refuerzan su hipótesis de que la de Ocampo es una “estética del exceso” (p. 224). Desarrolla, además, un atento análisis de la correspondencia considerada en sí misma como un valioso material atravesado también por una pulsión literaria. La lectura del epistolario que propone Fangmann contribuye asimismo a revisar las ideas que la autora sostenía acerca de la literatura (y de su propia producción), tomando como

punto de partida la comprobación de que para Ocampo “la mejor manera de aprender a escribir es escribiendo cartas. (...) Es como inventar una historia” (citado en p. 213).

“La intimidad inconfesable”, de Judith Podlubne, propone un giro interesante sobre los problemas que traman la sección “Interiores”. Con el hallazgo de que los personajes de Silvina Ocampo son esencialmente *voces*, Podlubne da otra vuelta sobre la idea de una “salida” o “fuga de sí”, también central en el artículo de Panesi. A menudo en los cuentos de Ocampo, según advierte Podlubne, las protagonistas son voces que, movidas por un impulso irrefrenable de contar sus secretos, revelan, en ese acto, lo otro de sí, que permanece inexpresable. El confidente, ese “otro”, es menos una figura mayúscula e intimidante, como otras lecturas proponen, que el testigo o el parámetro de la diferencia del yo. Si para Panesi la “fuga de sí” es un “volverse otra”, para Podlubne, sería un “escucharse otra”. Fascinadas, extrañadas de sí sin dejar de ser ellas mismas, en estas voces habla *lo otro* y exhibe su *intimidad inconfesable*, eso que, indescifrable como la infancia, “no deja de ocurrirles” (p. 252), según el sagaz planteo de Podlubne. La confesión en Ocampo, tantas veces leída desde la culpa –y reducida, de este modo, en su complejidad–, pone en juego aquí un goce y no una penitencia.

El espacio interior y sus fantasmas comunican, en la sección siguiente, con algo del afuera. Una especie de mapa cultural y literario en el que ubicar a esta “casa de la escritura” se perfila con las líneas que trazan las intervenciones del apartado “Relaciones”. Un mapa que se reescribe con cada nueva búsqueda, a medida que la crítica encuentra otras vías de acceso para su lectura. Rutas que ligan a Silvina Ocampo con escrituras contemporáneas a la suya y con las que no lo son, incluso con escrituras del presente, como la que propone Adriana Astutti, renuevan la serie de correspondencias posible. Las conexiones con ese afuera de su literatura, como los quiebres y los desvíos, señalan la construcción de una imagen de escritora y artista, una imagen que roza la esencia de una vida. Los avatares de una subjetividad y sus figuraciones literarias son el relato de una única voz en constante cambio, según Nora Domínguez, quien lee y persigue ese relato desde el lugar simbólico que constituyen para ella las “iniciaciones”, las que marcan el doble aprendizaje –y sus costos– de entrar en la femineidad

y en la literatura. La crítica descubre una cercanía entre las realizaciones literarias diversas que Silvina Ocampo y Norah Lange construyen con sus recuerdos de infancia, entendidas como proyecciones de una autorrepresentación que guarda una dimensión de futuro. Más allá del universo de sentido común que existe entre *Viaje olvidado* (Ocampo, 1937) y *Cuadernos de infancia* (Lange, 1937), y que ha sido señalado ya por lecturas anteriores, el análisis de Domínguez se distingue porque indaga la forma inquietante que la infancia asume en estos relatos, forma que, según la autora, desafía en un mismo movimiento las convenciones del género autobiográfico y las representaciones tradicionales de la niñez y de lo femenino.

El retorno de la infancia se plantea desde un enfoque diferente en los trabajos de Astutti y de Podlubne, no ya como un momento pasado de la vida que regresa en la memoria sino como la irrupción, en el presente, de un pasado por venir, que no termina de realizarse. Según estos análisis, la infancia no es patrimonio exclusivo de los niños que la habitan, como afirma Podlubne, sino un momento en el que la voz que narra queda “expropiada de sí”, “enajenada” o “arrebataada” para asomarse a “un *Yo que no era yo*” (p. 304). En la forma entrecortada del poema-relato “Los enemigos de los mendigos”, incluido en el último libro de Ocampo, Astutti encuentra la huella de ese hiato que se produce entre el sujeto que cree hablar sus memorias y lo otro que aparece en su enunciado, expulsándolo de toda identidad consigo mismo, y dejando escapar un gesto, un desecho inaprensible. La huella de la infancia en tanto que experiencia es el resto que no se deja atrapar por la escritura. Despojos que, como los mendigos y sus ropas viejas, fascinan a ese “Yo” que se sale de sí. Excrecencias que no se hablan pero que aparecen en el habla arrastrando a una lengua vuelta hilachas: formas enajenantes que, como las de la música, comunican algo que no puede ser atrapado por las palabras. Es precisamente “Formas de la música” el poema ocampiano que le da la ocasión a Hugo Padeletti para recordar cómo descubrió a la autora en su común fascinación por aquello que excede a la escritura: “supe con todo mi cuerpo-mente –rememora Padeletti– que no era mera literatura; era poesía” (p. 325). Con la intensidad de ese primer encuentro, el poeta escribe, en las últimas páginas del libro, que hay un “hilo oculto de sentido” en la poesía de

Ocampo. El hilo oculto del antifaz, que tensa toda su literatura y queda vibrando en la “Salida / Entrada” de la ronda.

Destaco, por último, las ilustraciones de Padeletti que, como entreactos sutiles, atraviesan el volumen y expresan, con su lenguaje en voz baja, la inocencia aparente, la simplicidad compleja, la genialidad tímida de Silvina Ocampo.