



Espejos y vidrios deformantes: la poética antirrealista de Silvina Ocampo

Carolina Maranguello
Universidad Nacional de La Plata
caromaranguello@yahoo.com.ar

Resumen

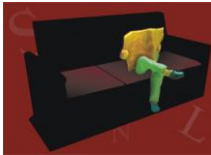
El espejo puede ser entendido como la metáfora clave para pensar el realismo si lo entendemos como una estética que confía en el poder del lenguaje para reflejar la realidad y en la visión como la forma privilegiada de relacionarnos con ella.

Frente a la metáfora del espejo algunos escritores de la literatura argentina del siglo XX trabajan con lo que en esta ponencia se analiza como una nueva metáfora productiva: vidrios deformantes y materiales que, al interceptar la mirada del sujeto, transforman su visión de la realidad. Se pretende explorar cómo funciona esa metáfora en algunos textos de Silvina Ocampo. En ellos la experiencia cobra espesor a partir de los "pliegues" que la mirada de los personajes le adosa. Ya no se privilegia la visión o la participación directa en detrimento de la imaginación o el recuerdo sino que cualquier experiencia es finalmente "construida" por los sujetos mismos.

Palabras clave: Silvina Ocampo - realismo - fantástico - vidrios deformantes.

Una metáfora que sustituye el símil realista del espejo y que puede considerarse muy productiva en la literatura argentina es la de los vidrios y materias deformantes, metáfora que aparecería en poéticas antirrealistas como la de Silvina Ocampo y que funcionaría como contrapartida de la metáfora del espejo, emblemática del realismo. Ésta y la problemática de la representación se pueden rastrear en múltiples expresiones literarias e intervenciones teóricas. El propósito de este trabajo no es reconstruir su trayectoria sino pensarlas en relación con algunos relatos de Silvina Ocampo, para lo cual es posible marcar tres "hitos"¹ que contribuyen a delimitar un cambio de

¹La selección de estos tres hitos sobre la problemática del realismo no pretende ser rigurosa ni exhaustiva; se realizó a los fines de pensar sobre algunos aspectos de la prosa antirrealista de Silvina Ocampo.



perspectiva desde el realismo hasta la literatura que se aleja abiertamente de sus postulados y propósitos.

El primer hito seleccionado es la novela de Stendhal, *Rojo y Negro* (1830) en la cual la metáfora del espejo aparece claramente codificada: "Una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino. Tan pronto refleja el azul del cielo ante vuestros ojos, como el barro de los barrizales que hay en el camino" (Stendhal 1995: 454). Detrás de esta poética subyace la confianza en la idea de que el lenguaje posee la capacidad para reflejar la realidad tal cual es, en sus aspectos "altos y bajos".²

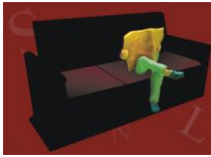
Por otro lado, un segundo hito puede marcarse si se considera el libro de Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. El autor discute la teoría del signo saussureana y relativiza el carácter de reflejo del lenguaje: "La existencia reflejada en el signo no sólo es reflejada sino refractada" (Voloshinov 1976: 36). Esta refracción implica un corrimiento, un primer grado de deformación del objeto, y distancia al sujeto de la realidad a partir de la intersección de lo que Voloshinov llama "intereses sociales orientados en distinto sentido dentro la misma comunidad de signos, es decir, por la lucha de clases". (1976: 36)

Un tercer hito que interesa destacar, ubicado esta vez en el campo de la literatura argentina, es la operación que realiza Macedonio Fernández en su novela *Museo de la novela de la Eterna*, en la cual se puede leer un eco del motivo de Stendhal y el rechazo hacia la idea de literatura como copia de la realidad:

Todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la literatura, es decir confeccionar copias. Y lo que se llama Arte parece la obra de un vendedor de espejos llegado a la obsesión, que se introduce en las casas presionando a todos para que pongan su misión en espejos, no en cosas. En cuántos momentos de nuestra vida hay escenas,

² Raymond Williams, en *Palabras clave*, revisa las objeciones que tradicionalmente se le ha hecho al movimiento realista. Una de ellas es su pretensión de verosimilitud o de representación exacta de la realidad, y su nocividad sería que "una versión seudoobjetiva de la realidad [...] pasa por ser la realidad" (Williams 276). Sin embargo él reivindica el carácter activo del realismo (o al menos de uno de sus usos especializados como "realismo psicológico o socialista") en el cual se busca dar cuenta de las fuerzas sociales, psicológicas y físicas subyacentes en lo social.

Para realismo se consultó también *Mimesis*, de Auerbach y la introducción al sexto tomo de la *Historia crítica de la Literatura Argentina* de Noé Jitrik, *El imperio realista*, realizada por María Teresa Gramuglio.



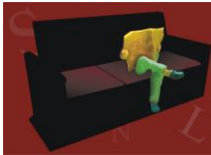
tramas, caracteres; la obra de arte-espejo se dice realista e intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia (Fernández 2007: 127).

A partir de estas tres modulaciones de la metáfora del espejo: postulación, relativización y negación, es posible marcar una continuidad: siempre hay un sujeto que percibe de algún modo la realidad y la reconstruye a partir del relato. Silvina Ocampo ingresa al juego de estas modulaciones no sólo rechazando el realismo sino también reemplazando el "espejo" por materiales que de alguna manera deforman la "visión pura" de lo real.

Habría dos grandes zonas en las que se puede estudiar esta nueva metáfora de los vidrios deformantes: por un lado, la poética de Silvina Ocampo funcionaría como una maquinaria que transforma y reutiliza para la ficción los recuerdos de la infancia, las experiencias, los sueños y las lecturas de otras ficciones. Por otro lado esta metáfora de los vidrios deformantes puede ser pensada en su funcionamiento y productividad en el interior de los cuentos de la autora, en los que estos materiales efectivamente aparecen y modifican la mirada de los personajes. Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica* considera que a diferencia de la "visión normal o pura" que sólo muestra un mundo plano y sin misterios, los lentes y espejos permiten el descubrimiento de otro mundo y se constituyen como símbolos de una mirada indirecta y transgresiva. En este trabajo se busca explorar más particularmente esta segunda utilización aunque ambos modos se imbriquen y funcionen como una totalidad.

El cuento "El goce y la penitencia", del libro *La furia* (1959), puede ser considerado como una reflexión metaliteraria sobre su propia poética: el marido de la narradora elige los retratos como forma de perpetuar la memoria familiar. La esposa se inclina por las fotografías pero cede ante el pedido de su esposo y lleva a su hijo a ser retratado. El pintor, sin embargo, aunque pasa horas delante del modelo, no logra extraer una copia, sino que más bien hace un retrato del hijo futuro que tendrá la narradora, fruto de su relación adúltera con el pintor. Es decir que a nivel metatextual se podría leer una subversión de las normas de la representación, encarnadas por el marido.

Además se postula el arte como creador de formas nuevas, como una matriz configuradora antes que mimética. La ambigüedad final del relato confirma ese carácter

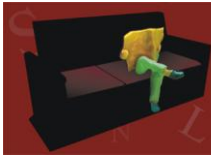


desviado de la representación, anticipatorio y conformador: "Nunca sabré si ese retrato que tanto miré formó la imagen de aquel hijo futuro en mi familia o si Armindo pintó esa imagen a semejanza de su hijo, en mí" (Ocampo 2006a: 302). La pretensión mimética del marido desemboca, irónicamente, en un final fantástico que no sólo transgrede las normas de la representación sino que surge a partir de la relación adúltera que su mujer mantiene con el pintor.

Esta poética antirrealista puede observarse en algunos relatos en los que funciona la metáfora de los vidrios que "deforman" la visión de la realidad. En "Cielo de claraboyas", cuento de *Viaje Olvidado* (1937), una niña relata la escena de un crimen a través de un techo de claraboyas. A este primer filtro material se adosa la mirada infantil de la narradora que va contando lo que ve sirviéndose de elementos del cuento maravilloso y de tópicos o imágenes que se relacionan con lo religioso (la configuración de un "cielo" atravesado por lo infernal, la figura demoníaca de la institutriz, la mención de los santos). El sujeto interpone diversos pliegues entre su mirada y lo que observa. El pliegue,³ como ha trabajado Adriana Mancini, rasgo del barroco, tendría la posibilidad de contener la materia desbordante y en constante movimiento. Plegar es reducir, disminuir pero también "entrar en la profundidad de un mundo" (Mancini 2003: 41). En este sentido, la mirada de los personajes ocampianos dota de espesor a la superficie plana del vidrio y allí, sobre su presencia colorida y deformante, "pliegan" diferentes retóricas, percepciones y su propia subjetividad.

En "Cielo de claraboyas" lo primero que ve la niña son los pies de los habitantes de la casa de arriba, "pies aureolados como santos" (Ocampo 2006a: 11), a los que va presentando a partir de una descripción metonímica. Los cuerpos quedan en sombras y son rellenados por la imaginación de la narradora. En "Encuentros con Silvina Ocampo" Noemí Ulla esboza la idea de que en el cuento se expresa una "semántica impresionista", nuevo pliegue que se añade a la escena contemplada por la niña. Por otro lado, en el imaginario infantil la tía es "la sombra de una pollera disfrazada de tía, como un diablo negro con los pies embotinados de institutriz perversa." (Ocampo

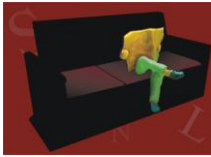
³ La idea del pliegue como principio constructivo de la obra de Silvina Ocampo está desarrollada por Adriana Mancini en *Escalas de pasión*.



2006a: 11). Amícola, en "Silvina Ocampo: la vejez en dos tiempos" describe esta imagen como la síntesis que logra la mirada infantil sobre la vejez femenina, a la que se añaden los elementos característicos de las brujas: se unen en la misma imagen visual la perversidad y la ancianidad de este personaje. A través del vidrio la niña asiste al asesinato y es interesante cómo describe a Celestina. El filtro de la claraboya parece detener el tiempo y espesar los elementos. La imagen, que el discurso racionalizado de los adultos evitaría describir o daría a conocer a partir de rodeos, es captada por la mirada infantil de la narradora y develada: la cabeza rota de Celestina, la sangre espesa filtrándose por una rotura del vidrio, las gotas de sangre cayendo como soldaditos sobre el piso del patio. Balderston, en "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", postula que existe una distancia irónica entre el narrador ingenuo y la crueldad de lo que cuenta. Efectivamente, en este relato la narradora intenta captar el asesinato a partir de motivos infantiles, y el efecto surge a partir de la distancia entre su discurso y la atrocidad que supone un asesinato. Además esta brecha se duplica si se considera que la muerte y la infancia son dos esferas convencionalmente separadas y si se recuerdan los eufemismos a los que recurren los adultos para hablar sobre la muerte frente a los niños. Silvina Ocampo tensiona esa distancia y coloca a la niña frente a la muerte sin la mediación directa de los mayores.

Los únicos dos elementos que recibe directamente son la sangre y la voz, fragmentada, de los habitantes de la casa de arriba. A partir de ellos y de lo que ve a través de las claraboyas puede reconstruir esa escena y denunciar, aunque implícitamente, la hipocresía y la perversidad del mundo adulto. La narradora presencia el crimen y, como ocurre en otros relatos que se analizarán posteriormente, parece fascinada ante lo que observa. Judith Podlubne, en "La intimidad inconfesable" cita las palabras de Blanchot sobre esta mirada: "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" (Podlubne 1996: 107).

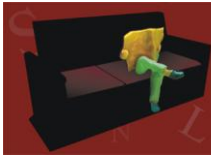
Otro de los cuentos que ponen a funcionar esta metáfora es "Del color de los vidrios", de *Cornelia frente al espejo* (1988). El texto está dividido en dos partes: en la primera, la voz narrativa dice haber perdido un cuento y aclara que se titula "El cuento



de vidrio", y no de cristal, porque no se trata de un relato lujoso sino de uno más "cotidiano" o prosaico, como el vidrio de las botellas. A continuación se inserta el relato enmarcado. El segundo narrador es un niño de quince años que tiene la apariencia de viejo y que trabaja como encargado en una casa de inquilinato. De pronto la casa empieza a ser invadida por botellas de las que el narrador desconoce el origen pero a quienes liga con sus celos. Después de un primer momento de desconcierto y molestia ante esta proliferación, él y su novia se descubren fascinados por los colores de los vidrios. El narrador comienza a fabricar objetos con dicho material hasta que finalmente se construye una casa enteramente de vidrio en la que vivirá con su mujer. El narrador cuenta, así, que la gente podía verlo a él y a su familia a través de los vidrios pero que las imágenes que se veían eran extrañas:

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 (Ocampo 2006b: 307 308).

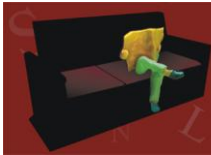
Esta última frase podría leerse casi como una observación sobre la propia escritura de Silvina Ocampo. A pesar de que los vidrios, como la escritura, no son una superficie opaca, ofrecen ante los ojos de los espectadores imágenes desviadas. Si por un lado la casa engaña la mirada del público, también transforma la composición de sus habitantes: los personajes se van volviendo menos "reales", pierden espesor y no están atados a las necesidades materiales "no sentimos ni frío ni hambre. [...] Las provisiones de alimentos que tenemos son interminables" (Ocampo 2006b: 309). El relato va adquiriendo un tono cada vez más fantástico y la casa de vidrio funciona como un dispositivo que les permite desplazarse de un lugar a otro, vivir como en sueños. Si en un momento se dice que la casa se desplazaba en la imaginación de los personajes, más tarde se revelan los efectos reales de esos desplazamientos: "visitamos las cataratas del Niágara (se nos llenó la casa de ruidos estruendosos de agua, se nos murieron los canarios rosados)" (Ocampo 2006b: 309). El cuento oscila permanentemente, como las



imágenes vistas a través de los vidrios, entre la condición onírica y fantástica de la realidad en la que viven los personajes.

Estos materiales deformantes no sólo interceptan la mirada, como se analizó en el cuento anterior, sino que también funcionan como superficie configuradora de imágenes. En relación con "El goce y la penitencia" se podría pensar también "Magush", ficción aparecida en *La furia* (1959). Aquí se cuenta la historia de un niño que adivina el futuro de la gente mirando en las ventanas del edificio de enfrente. En el relato se aclara que Magush debe esperar el momento de la caída del sol, en el que se filtran ciertos rayos de luz por las celosías de las ventanas interiores del edificio que reverberan sobre las ventanas del frente. A su vez, él debe situarse en un cuarto y mirarlas a través de una "combinación de claraboyas como vidrios de colores y de una ventana angosta y alta" (Ocampo 2006a: 223). Nuevamente aquí se puede leer la intercesión de pliegues sin los cuales sería imposible obtener la imagen buscada. El narrador, amigo de Magush, presencia escenas de su propia vida y dice que al vivirlas la realidad le parecía menos colorida y hermosa. Pese a que ambos intentan intercambiarse el destino o partir de viaje, hay algo que los impulsa a quedarse contemplando las imágenes que se van formando sobre los vidrios. Como en otros cuentos de Silvina Ocampo, las escenas que se forman allí no obedecen a un referente de la realidad, al contrario, la configuran y la anticipan, y responden a cierto juego de luces y a cierta posición de los espectadores. Las ventanas del edificio, como si remedaran el Aleph de Borges son capaces de mostrar infinitas posibilidades, sin embargo, a diferencia de éste, las muestran sucesivamente. Mientras el Aleph, por lo menos desde la síntesis parcial que realiza el personaje Borges, muestra "todos los lugares del orbe" (Borges 1984: 593) y especialmente el pasado de Beatriz Viterbo, la ventana de Magush enfatiza el futuro. Los personajes del cuento asisten al espectáculo de las imágenes y se sienten atraídos por la ficción. La vida se "lee" antes de vivirse y vivirla es, en comparación con la lectura, una experiencia devaluada.

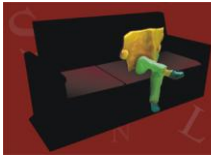
Finalmente, en el cuento "La cabeza pegada al vidrio", de *Viaje Olvidado* (1937) se produce una yuxtaposición entre el vidrio y el espejo. Mlle. Dargère ve, detrás de los vidrios de la ventana, la cabeza de un hombre en llamas. A pesar de que se cambia



numerosas veces de habitación la cabeza la persigue “pegada al vidrio como las pinturas de los *vitraux*”. Si en “Cielo de Claraboyas” al primer filtro de las claraboyas se sumaba la mirada infantil de la narradora y el código de los cuentos tradicionales, aquí aparece esbozada la técnica del *vitraux* y ciertos elementos del cuento gótico. El personaje vive en una casa antigua situada a la orilla del mar y tiene a su cargo una colonia de niños débiles y enfermizos. Se enfatiza la belleza y la melancolía del personaje y la fragilidad de los niños. Hacia el final del relato la cabeza del hombre cambia de posición y se le aparece en el espejo, como si fuera un reflejo de su propio rostro. Esta particular utilización del espejo como forma de mostrar lo otro de uno mismo es una de las maneras que adquiere la dispersión de la personalidad en los relatos de Silvina Ocampo.

Aunque el tema de la ponencia no sea precisamente el tema del espejo sí sería necesario observar que los mecanismos de desvío de la mimesis que utiliza la poética de Silvina Ocampo son múltiples: si por un lado inserta un nuevo material “el vidrio, las claraboyas” para diseminar la representación, también desarma el objeto de representación “faro” del realismo: los espejos no reflejan a los sujetos que se miran en ellos, o los reflejan oblicuamente, o les muestran otras facetas. Jorge Panesi, en “El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo” advierte sobre esta posición oblicua que adquiere la representación.

Los personajes de los cuentos de Silvina Ocampo, como dice Balderston, espían, vislumbran y entreven diversas situaciones, pero al hacerlo su mirada se ve inserta en un entramado de pliegues que densifican la realidad. Los vidrios, las claraboyas y los recuerdos de infancia funcionan como filtros que, pese a su aparente transparencia, desplazan la mirada, la subvierten, y muestran aquello que no debería verse: el asesinato de una niña, el futuro, acaso menos espectacular de lo que sueñan sus poseedores, la intimidad y la subjetividad atormentada de los personajes. Las visiones, algunas cargadas de una espectacularidad casi teatral, otras más íntimas, actúan bajo el régimen de la permanencia, se densifican y, como la cabeza del hombre en llamas, se radican en los vidrios para no desaparecer.



Bibliografía

Amícola, José (2004). "Silvina Ocampo: la vejez en dos tiempos", *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, Dossier *Silvina Ocampo* 10: 79-92.

Auerbach, Erich (1979). "La mansión de La Mole". *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Buenos Aires, FCE.

Balderston, Daniel (1983). "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", *Revista Iberoamericana* 125: 743- 752.

Borges, Jorge Luis (1984). "El Aleph". *El Aleph en Obras Completas, tomo I*. España, Emecé.

Fernández, Macedonio (2007). "¿Prólogo cuádruple?". *Museo de la Novela de la Eterna (Primera Novela buena)*. Buenos Aires, Corregidor.

Gramuglio, María Teresa (2002). "Introducción". *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Tomo 6, *El imperio realista*, (dir. M. T. Gramuglio). Buenos Aires, Emecé.

Mancini, Adriana (2003). "Introducción" y "Sobre la estética de Ocampo". *Silvina Ocampo Escalas de pasión*. Buenos Aires, Norma.

----- (2004). "Silvina Ocampo: la literatura del *dudar del arte*", en Saítta, Sylvia (directora.) *El oficio se afirma, Historia crítica de la literatura argentina*, (dirigida por Noé Jitrik), Buenos Aires, Emecé.

Molloy, Sylvia (1969). "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje", *Sur* 320: 15-24.

----- (1978). "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo", en *Lexis* 2: 241- 251.

Ocampo, Silvina (2006a). "Cielo de Claraboyas", "La cabeza pegada al vidrio" "El goce y la penitencia", "Magush". *Cuentos completos I*. Buenos Aires, Emecé.

----- (2006b) "Del color de los vidrios". *Cuentos Completos II*. Buenos Aires, Emecé.

Ocampo, Victoria (1937). "Viaje olvidado", *Sur* 7: 118-121.

Pizarnik, Alejandra (1968). "Dominios ilícitos", *Sur* 311: 91-95.



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

Podlubne, Judith (1996). "Juego de escondite: la narración de la infancia en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 7: 88-103.

----- (2004). "La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo" en Dossier *Silvina Ocampo*. *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria* 10: 101-110.

Stendhal (1995). "Capítulo XIX: Ópera cómica." *Rojo y negro*. Barcelona, Altaya.

Todorov, Tzvetan (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán.

Ulla, Noemí (1982). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires, De Belgrano.

Voloshinov, Valentin (1976). "Capítulo 2: Acerca de la relación de las bases y las superestructuras". *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Williams, Raymond (2003). "Realismo". *Palabras Clave: Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires, Nueva Visión.