

COLLANA DI TESTI E STUDI ISPANICI

III · STUDI ISPANICI

## COLLANA DI TESTI E STUDI ISPANICI

### III · STUDI ISPANICI

*Dirección:* LORETO BUSQUETS, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán · *Consejo de Redacción:* ANDREA BATTISTINI, Università di Bologna · GUILLERMO CARNERO, Universidad de Alicante · MAXIME CHEVALIER, Université de Bordeaux · LUIS ALBERTO DE CUENCA, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid · †ALAN DEYERMOND, Queen Mary and Westfield College, Londres · ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA, Université du Québec à Montréal · TEODOSIO FERNÁNDEZ, Universidad Autónoma, Madrid · †CLAUDIO GUILLÉN, Harvard University · ROBIN LEFERE, Université Libre de Bruxelles · JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA, Universität Bern · ALBERTO MARTINO, Universität Wien · BLAS MATAMORO, Escritor, Madrid · †MARGHERITA MORREALE, Università degli Studi di Padova · MELCHORA ROMANOS, Universidad de Buenos Aires · MARCO SANTORO, Università degli Studi di Roma “La Sapienza” · MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid · LÍA SCHWARTZ, The City University of New York · GONZALO SOBEJANO, Columbia University, Nueva York · CHRISTOPH STROSETZKI, Westfälische Wilhelms Universität Münster.

Fondata da Guido Mancini e diretta da Loreto Busquets,  
la COLLANA DI TESTI E STUDI ISPANICI si articola in:

SEZIONE I · TESTI CRITICI

SEZIONE II · SAGGI

SEZIONE III · «Studi ispanici»

SEZIONE IV · RICERCHE BIBLIOGRAFICHE (dir.: L. BUSQUETS, A. MARTINO, M. SANTORO)

SEZIONE V · STUDI E TESTI DI LETTERATURA RELIGIOSA DEL CINQUE-SEICENTO

★

«Studi ispanici» is an International Peer Reviewed Journal.

The eContents are Archived with *Clocks* and *Portico*.

# STUDI ISPANICI

XL · 2015



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXV

*Amministrazione e abbonamenti*  
FABRIZIO SERRA EDITORE  
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,  
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili  
presso il sito Internet della casa editrice [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

*Print and/or Online official subscription rates  
are available at Publisher's web-site [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550  
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

*Uffici di Pisa:* Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,  
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

*Uffici di Roma:* Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,  
tel. +39 0670493456, fax +39 0670476605, fse.roma@libraweb.net

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 7 del 1980  
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale  
(compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione  
(comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet  
(compresi siti web personali e istituzionali, [academia.edu](http://academia.edu), ecc.), elettronico, digitale,  
meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro,  
senza il permesso scritto della casa editrice.

*Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part  
(included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means:  
print, internet (included personal and institutional web sites, [academia.edu](http://academia.edu), etc.), electronic,  
digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium,  
without permission in writing from the publisher.*

Proprietà riservata · All rights reserved  
© Copyright 2015 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.  
Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,  
*Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,  
*Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · Printed in Italy

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

ISSN 0585-492X  
E-ISSN 1714-1588

LA LITERATURA HISPÁNICA  
A LA LUZ DEL PSICOANÁLISIS

# ÍNDICE

## LA LITERATURA HISPÁNICA A LA LUZ DEL PSICOANÁLISIS

ANNE J. CRUZ, <i>Violence repeated: Zayas, the Pleasure Principle, and beyond</i>	11
ERIC C. GRAF, <i>La antropología subversiva de Freud y la alegoría cínica de Cervantes: Moisés y la religión monoteísta y La novela y coloquio de los perros</i>	23
FRANCISCO LARUBIA-PRADO, MARÍA DEL CARMEN LARA NIETO, <i>Psicoanálisis y violencia en La vida es sueño</i>	43
CARMEN PEREIRA-MURO, <i>Razón y locura en Un loco hace ciento de María Rosa Gálvez: la "otra" modernidad de la Ilustración española</i>	57
ISABEL PARAÍSO, <i>Una lectura psicodinámica de La Sombra, de Galdós</i>	73
CELIA FERNÁNDEZ PRIETO, JOSÉ M <sup>a</sup> VALLS BLANCO, <i>Ana Ozores y Fermín de Pas: patología de un encuentro</i>	93
CARLOS FEAL, <i>Autoficciones de Unamuno</i>	115
GONZALO NAVAJAS, <i>La narración como psicohistoria</i>	131
GIOVANNI SIAS, <i>La psicanalisi dopo José Ortega y Gasset</i>	147
ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA, <i>Dalí y el "Affaire Dulita": escándalos del onanismo paranoico-crítico</i>	177
VICENTE LUIS MORA, <i>El arquetipo de los gemelos y su pervivencia en la narrativa española contemporánea</i>	195
ANDRÉS ZAMORA, <i>Juegos siniestros, travesuras psicoanalíticas y literatura. El desorden de tu nombre de Juan José Millás</i>	223
SARA MOLPECERES ARNÁIZ, <i>De estatuas, cadáveres y autómatas: el mito de la mujer artificial en Pilar Pedraza</i>	237
CLARA JANÉS, <i>Rugido y el eclipse</i>	253
*	
MARTÍN SORBILLE, <i>La (a)temporalidad de lo inconsciente en El matadero de Echevarría</i>	263
ANDREA OSTROV, <i>Reflexión y refracción. El lugar de la escritura en algunos cuentos de Silvina Ocampo</i>	281
LUIS MONTIEL, <i>El alma y los dioses. Una lectura arquetipal de la narrativa de Ernesto Sábato</i>	297
AMADEO LÓPEZ, <i>Sentimiento de culpa y catarsis en novelas de las dictaduras del Cono Sur en la década del 70</i>	315
KIM EUISUK, <i>«La Mujer no existe»: trampas de la fantasía masculina en Los cuadernos de don Rigoberto y Travesuras de la niña mala de Mario Vargas Llosa</i>	337
JORGELINA CORBATA, <i>Notas sobre Creatividad y Psicoanálisis en Cristina Peri Rossi</i>	347
BEATRIZ L. BOTERO, <i>El Yo ideal y el Ideal del yo en Cobro de sangre de Mario Mendoza</i>	357

SARAH MARTÍN, *The show must go on... A partir de El fin de la locura de Jorge Volpi*

369

Los números de la Revista correspondientes a los años 2016, 2017 y 2018 estarán dedicados a los siguientes temas: *La ficcionalización de la Historia en la literatura hispánica* (2016), *La literatura y la cultura rusas en la literatura hispánica* (2017) y *Presencia de la literatura angloamericana en la literatura hispánica* (2018).

# REFLEXIÓN Y REFRACCIÓN. EL LUGAR DE LA ESCRITURA EN ALGUNOS CUENTOS DE SILVINA OCAMPO

ANDREA OSTROV

Universidad de Buenos Aires, Universidad de San Martín, CONICET

LA escritura de Silvina Ocampo ha sido recurrentemente definida como fantástica en virtud de la abundante presencia de dobles, metamorfosis y transformaciones que se manifiestan en gran parte de su narrativa. Este tópico – característico del género – constituye uno de los modos privilegiados a través de los cuales la noción unívoca de *identidad* resulta definitivamente cuestionada para dar lugar a una concepción más compleja y perturbadora tanto de la subjetividad como de la realidad. El psicoanálisis vincula la figura del doble con lo siniestro o inquietante, que Freud define en su trabajo de 1919 *Das Unheimlich* como aquello que debiendo permanecer oculto, sin embargo se manifiesta.<sup>1</sup> En este sentido, el doble suele ser interpretado como un modo de exposición de ciertos “aspectos oscuros” o desconocidos de la propia personalidad, como medio de expresión de los deseos inconscientes del sujeto, o como representación de las contradicciones inherentes a toda subjetividad. Sin embargo, en tanto estrategia narrativa, el doble concentra además una fuerte potencialidad en la medida en que constituye una posibilidad de apertura a otros mundos, otros recorridos y opciones y encarna – tal como ocurre en muchas de las ficciones que abordan este tópico – modos alternativos de la experiencia.

Ahora bien, más allá de la significación específica que se le atribuya en cada caso particular, la irrupción del doble resulta casi siempre inquietante en tanto su presencia socava inevitablemente la certeza de la propia subjetividad como única e irrepetible y vuelve evidente en cambio lo ilusorio de una construcción identitaria centrada en el dominio de sí. Sin embargo, si el doble por antonomasia es la propia imagen en el espejo, es esa instancia la que – de acuerdo con la hipótesis lacaniana – interviene de modo determinante en el proceso de conformación del yo al posibilitar al infante reconocerse y (re)construirse a partir de ella.<sup>2</sup> De esto resulta, consiguientemente, el estatuto paradójico de una identidad que sólo puede configurarse en el *afuera* de la imagen especular: la oposición yo/otro se desdibuja en la medida en que la conciencia de sí se plantea indisolublemente ligada a esa *alteridad* representada por el espejo.

En varias narraciones de Silvina Ocampo la presencia o manifestación de la duplicidad tiene como correlato alguna forma de reflexión sobre – o de textua-

<sup>1</sup> SIGMUND FREUD, *Lo ominoso* [1919], en *Obras Completas*, xvii, Buenos Aires, Amorrortu, 1992.

<sup>2</sup> JACQUES LACAN, *El estadio del espejo como formador de la función del yo [«je»] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* [1966], en *Escritos 1*, México, Siglo XXI, 1972.

lización de – la escritura. Es decir, la irrupción del doble viene recurrentemente acompañada por una tematización del acto de escribir que introduce en el relato un plano metatextual. Duplicidad y escritura parecerían sostener entonces una relación de implicancia mutua. Si bien el recorte no es en modo alguno excluyente, resultan paradigmáticos en este sentido aquellos textos que conforman *Autobiografía de Irene*, el segundo volumen de cuentos publicado por la autora en 1948, en los cuales – en términos de Cecilia Graña – «es evidente una reflexión sobre la escritura y los mecanismos narrativos» puesto que «la condición misma de escribir parece abismarse»: <sup>1</sup> «Epitafio romano», «La red», «El impostor», «Fragmentos del libro invisible» y «Autobiografía de Irene». Pero además, en cada uno de estos relatos un tercer elemento se suma a la vinculación propuesta: la muerte. Se trata en realidad de una tríada – duplicidad, muerte y escritura – que de maneras diversas atraviesa los textos y organiza su estructura.

En *L'écriture et la différence* (1967) Jacques Derrida propone la escritura como lugar de ausencia o borramiento del sujeto en tanto el sentido de lo escrito excede la intencionalidad del autor y ya no resulta controlable ni previsible para éste. De acuerdo con el filósofo, la escritura instauro el espaciamento, la diferencia, cancela el querer-decir, anula la presencia y se erige en su lugar. De este modo, todo acto de escritura conlleva en cierto sentido la muerte del sujeto en tanto dueño del sentido y de la verdad de su enunciado. En la escritura lo «propio» del sujeto desaparece y éste se constituye en virtud de su ausencia. Allí, en el espacio de la escritura, su lugar es tomado por la muerte. En las páginas que siguen, mi intención es analizar a la luz de estas premisas la estrecha interrelación entre el doble, la muerte y la escritura que organiza los textos de *Autobiografía de Irene* de Silvina Ocampo.

En «Epitafio romano», el relato que abre el volumen, Claudio Emilio descubre la infidelidad de su esposa Flavia y decide «asesinarla»: escribe un epitafio sobre la sepultura donde supuestamente deposita las cenizas de su mujer pero la encierra – viva – en una villa junto al Tíber. Desde su mismo título el cuento remite a un tipo particular de escritura, esto es, a la inscripción epitáfica, vinculada de manera explícita a la preservación de la identidad, en la medida en que su función es precisamente *identificar* los restos sepultados y preservar la memoria del nombre propio. Ahora bien, la historia narrada en este cuento hace estallar la vinculación esperable entre el epitafio y la sepultura: en la tumba de Flavia no hay cuerpo, no hay referente que sostenga la relación de verdad que define las convenciones del género. A pesar de esto, todos creen que Flavia ha muerto efectivamente porque el epitafio – como toda escritura – demuestra ser un significante que no representa sino que *produce* efectos de verdad. No por casualidad el relato se estructura en torno a dos ejes de sentido que se entrelazan y se entrecruzan permanentemente: la escritura y la infidelidad. Más allá de lo anecdótico – los enredos de Flavia, los celos de Claudio Emilio y el asesinato simbólico de aquélla – el entramado textual del cuento pone en escena la infidelidad en tanto marca

<sup>1</sup> CECILIA GRAÑA, *La asimetría entre la voz y la escritura: "Autobiografía de Irene" de Silvina Ocampo*, «Semiosis», 2, julio-diciembre de 2006, n. 4, p. 71.

del funcionamiento mismo de la escritura y la lectura. Tanto la voz en primera persona anónima y extradiegética que asume la narración como las voces de los personajes introducen en distintos momentos referencias literarias explícitas e implícitas. A la mención de dos autores de la Antigüedad – Virgilio y Plauto («Con frecuencia [Claudio Emilio] *citaba* a Plauto», dice la voz narradora)<sup>1</sup> – se yuxtaponen evidentes alusiones borgianas: «Como los senderos de un jardín que se alejan o se acercan arbitrariamente, formando modestos laberintos [...]» (p. 10). Pero además, el relato establece una clara filiación textual con el corpus de inscripciones epitáficas que nos llegan de la antigua Roma, recopiladas en el *Corpus Inscriptionum Latinarum*. De este modo, la trama textual se propone de manera explícita como un *lugar de citas* donde confluyen voces diversas.

La dimensión intertextual, muchas veces señalada por la crítica en relación con los cuentos de Silvina Ocampo, constituye aquí una herramienta privilegiada para la puesta en escena del funcionamiento y de los procesos de elaboración de la escritura. La explicitación de las “deudas” literarias contribuye a hacer visible la necesidad de la lectura como condición de posibilidad de la escritura y el consiguiente origen *textual* de esta última. Ahora bien, toda cita implica un recorte, una extirpación de su contexto originario, lo cual supone inevitables diferencias, espaciamientos e “infidelidades” respecto del sentido primero: «A causa de su iterabilidad esencial, siempre podemos tomar un sintagma escrito fuera del encajamiento del que está tomado o dado, sin hacerle perder toda posibilidad de funcionamiento [...]. Podemos, llegado el caso, reconocerle otras inscribiéndolo o injertándolo en otras cadenas. Ningún contexto puede cerrarse sobre él», sostiene Jacques Derrida.<sup>2</sup>

Al mismo tiempo, son precisamente las sucesivas *citas* amoratorias de Flavia las que desencadenan el conflicto en el relato, el cual se dirime entre los protagonistas bajo la apariencia de un debate en torno al tema del *original* y la  *copia*. Esta dicotomía es introducida en el texto a partir de la descripción de un ritual religioso, para cuyo cumplimiento se emplean maniquíes como sustitutos – dobles – de los cuerpos femeninos que deberían sacrificarse: «Todos los años [Claudio Emilio] veía a los fieles arrojar sobre las aguas del Tíber (para aplacarlas) treinta maniquíes vestidos. Protestaba: “Para aplacar la violencia de las aguas ¿no sería más eficaz y económico arrojar treinta mujeres verdaderas?”» (p. 8).

El diálogo entre los esposos se estructura en torno a la noción de *plagio*, concepto jurídico que refiere a la *apropiación ilícita* de una creación artística o intelectual – en este caso los versos de Claudio Emilio – pero que sin duda abre un vasto campo de reflexión teórica en relación con la producción discursiva y el funcionamiento mismo del lenguaje. Tal vez uno de los cuentos más significativos en este sentido sea «La pluma mágica» (incluido en *Las invitadas*, de 1961). Allí, la voz narradora se refiere a la imposibilidad de escapar del plagio: «Sabes

<sup>1</sup> SILVINA OCAMPO, *Autobiografía de Irene* [1948], Buenos Aires, Lumen, 2011, p. 8; en adelante, citaré por esta edición y consignaré sólo el número de página entre paréntesis.

<sup>2</sup> JACQUES DERRIDA, *Signature, événement, contexte*, en *Marges de la philosophie*, París, Éditions de Minuit, 1972, p. 377.

que todo lo que yo escribía, todo lo que se me ocurría ya estaba escrito por alguien en alguna parte del mundo y que por ese motivo llegó un momento en que no pude publicar nada, pues los lectores menos sagaces me hubieran acusado de plagio». <sup>1</sup> De este modo, el relato expone la fundamental ajenidad de los significantes, la no pertenencia de las palabras estructuralmente repetibles e iterables, el robo originario del lenguaje. Sostiene Derrida:

La palabra proferida o inscrita, la letra o la carta, es siempre robada. [...] Nunca es propia de su autor o de su destinatario [...]. Lo cual equivale a reconocer como su historicidad la autonomía del significante que antes de mí dice por sí solo más de lo que creo querer decir, y en relación con el cual mi querer decir, sufriendo en lugar de actuar, se encuentra en falta, se inscribe, diríamos, *en pasivo*. <sup>2</sup>

Efectivamente, es la pluma la que en este relato confiere a quien la posee el don de la escritura. El sujeto hablante reviste una irreductible secundariedad en relación con el campo organizado del lenguaje, el campo cultural de donde extrae su léxico y su sintaxis, de donde lee antes de escribir. <sup>3</sup>

En «Epitafio romano», Flavia argumenta a favor de la *diferencia*, la *originalidad* y la *unicidad* para ocultar su infidelidad, paradójicamente, en la semejanza del original y la copia:

¡Oh, Claudio Emilio! Tus amigos plagian tus versos pero yo los reconozco. Dime, ¿te agradaría que los confundiera? Porque soy hermosa, y también para que las ames, mis amigas plagian mis túnicas, el color de mi cabello, tan difícil de lograr, las ocho trenzas de mi peinado. [...] Reconoces sobre mi pecho, desde lejos, la rosa artificial y la rosa verdadera; sin equivocarte puedes distinguir el buen poema del malo, ¡pero puedes confundirme en pleno día con mis amigas! (p. 9).

En cambio su marido, en un movimiento inverso pero también paradójico, aboga por la equivalencia y la repetición para finalmente identificar – entre las amigas que la plagian – a la Flavia verdadera. Dice: «Las cosas se repiten demasiado: un solo día es igual al resto de la existencia. Una sola amiga es igual a todas tus amigas. El vuelo de aquel pájaro [...] lo volveré a ver en este mismo jardín que honra a Diana. Estas palabras que estamos diciendo ¿no las dijimos ya otro día?» (p. 10).

La evidente contradicción entre lo que los personajes dicen y lo que hacen demuestra que la estrategia argumentativa que ambos despliegan se compone de una serie de enunciados que constituyen, en definitiva, una trama engañosa que no guarda *fidelidad* al pensamiento verdadero de quien enuncia. No hay, en efecto, representación de la idea ni correspondencia entre la palabra y el acto: la palabra no revela la verdad profunda del sujeto sino que más bien produce efectos alternados de ocultamiento y descubrimiento. En este sentido, el supuesto *plagio* del que es víctima Flavia por parte de sus amigas – y tras el cual ella oculta sus aventuras – actualiza en el relato la vinculación etimológica con *plaga* (red,

<sup>1</sup> SILVINA OCAMPO, *Las invitadas*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 153.

<sup>2</sup> JACQUES DERRIDA, *La parole soufflée*, en *L'écriture et la différence*, cit., p. 266.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 265.

trampa). Es decir, *plagio*, *engaño*, *trampa*, *red*, configuran una trama de sentidos que se diseminan y se especularizan en diferentes niveles textuales.<sup>1</sup>

Ahora bien, si en un principio Flavia recurre al plagio para disimular sus engaños («¿En dónde encontraba Flavia amigas tan parecidas? La misma estatura, el mismo talle, los mismos senos», p. 10), Claudio Emilio responde en definitiva con idéntico artilugio, ya que es precisamente un *crimen plagii* o *plagium* (esto es, un secuestro) el castigo que inflige a su mujer cuando la descubre «en otros brazos» (p. 12). Flavia, en efecto, es arrebatada del mundo de los vivos y encerrada por el marido en su granja del Tíber. Su supuesta muerte ocurre en un incendio provocado por el mismo Claudio Emilio, quien monta la escena de tal manera que lo *verosímil* – como ocurre en «Emma Zunz» de Borges (1949) – oculta la verdad de los hechos: «Incendió su casa de Roma. [...] Salvó a sus hijos y retiró algunos objetos de valor, algunos retratos. Anunció la muerte de Flavia. Se recogieron en una urna las pretendidas cenizas, y los retazos de una de sus túnicas (Claudio Emilio los había colocado cuidadosamente entre los escombros) fueron enterrados con pompa» (p. 12).

Sin duda, la escritura de un epitafio que identifique la supuesta sepultura de Flavia será indispensable para transformar la desaparición de ésta en “muerte accidental”. El pacto referencial del género sancionará definitivamente su muerte: «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» (p. 15).

Sin embargo, en la tumba de Flavia no hay cuerpo donde encarne la presencia del referente. La inscripción epitáfica – la escritura – se organiza aquí *literalmente* a partir de la ausencia: imagen sin modelo, apariencia de presencia, negación de toda exterioridad: puro significante. En este sentido, al comienzo del relato la voz narradora ya había anunciado ese espaciamento inherente a la escritura al hacer explícita la no referencialidad de los elementos del relato: «Ninguna precisión, ningún busto de mármol me guían para describir ese rostro joven y resuelto» (p. 7), sostiene a propósito de Claudio Emilio.

Con los versos que componen el largo epitafio, atribuidos a las voces de los allegados de la muerta, culmina el acto de impostura, ya que en realidad han sido escritos por la voz – o la mano – única de Claudio Emilio. El/la narrador/a en primera persona hace explícita su intervención en el proceso de traducción de los versos latinos, al aclarar en nota al pie que «[ha] puesto rimas» (p. 13). La abierta referencia a la traducción invita a prestar especial atención al principio constructivo de estas palabras grabadas «sobre una lápida decorada con instrumentos musicales, figuras de adolescentes y guirnaldas» (p. 13) ya que los versos del epitafio consisten en una suerte de *traducción* – por parte de su autor – de la escena de infidelidad. En efecto, las palabras elegidas por Claudio Emilio para

<sup>1</sup> Al respecto, Graciela Tomassini y otros críticos han señalado la fascinación de Silvina por la polisemia y el aprovechamiento de la ambigüedad semántica como materia narrativa (GRACIELA TOMASSINI, *La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo*, «Anales de Literatura Hispanoamericana», 1992, n. 21, p. 378).

su composición parecen aludir, a través de determinados sintagmas y significantes que remiten evidentemente a *otra escena*, a la traición de su mujer. Así por ejemplo, en los cuatro versos atribuidos a los padres de Flavia, la mención de los «racimos» puede vincularse con el vestido «color de las uvas» (p. 9) de aquélla; pero más explícitamente, donde dice «venerando tus favores» (p. 13) resulta fácil leer – conformando una suerte de anagrama – *favores venéreos*. La hermana menor, por su parte, menciona el «incendio» y las «arrepentidas llamas» (p. 13) que, además de introducir la dimensión de culpa a través de la hipálage, establecen un contrapunto con las «penumbras ardientes» (p. 8) en que Claudio Emilio había imaginado a su mujer. En los versos de la hermana mayor – «tus labios tendrán sed como las ramas» (p. 13) – es claro el sentido figurado de la sed; y si tenemos en cuenta que antiguamente los prostíbulos eran señalados mediante una rama con hojas y/o flores colgada en la puerta – de donde procede el término “ramera” –, la comparación con las *ramas* introduce una evidente alusión al ejercicio de la prostitución que Claudio atribuye a su esposa: «Flavia y su insistente perfil, su cabellera con ocho trenzas [...] ¿se prostituía?» (p. 9). Por su parte, los hijos hacen referencia a la *paloma*, ave consagrada a Venus por los romanos ya que consideraban la *salacitas* o lujuria como su característica más sobresaliente. La prima introduce mediante el sintagma «sin gobierno» (p. 14) la irrefrenabilidad de la pasión erótica; el hermano, el “misterio” de sus aventuras y el esposo, finalmente, alude a «brazos» y «lazos» (p. 14). Es decir que el largo texto del epitafio se estructura a partir de la alusión, la ambigüedad semántica, la diseminación de los sentidos, la inestabilidad de la referencia y la indecidibilidad de la significación, a la vez que pone en escena la dimensión *apócrifa* de la escritura, la *adulteración* del origen, la impostura y la impostación de las voces.

Consigüentemente, los efectos de realidad que produce la escritura son impredecibles. Los tres finales diferentes que la voz narrativa propone para este relato introducen dentro del texto sus propias posibilidades de lectura, cada una de las cuales supone un cuestionamiento de la propiedad última del sentido. No por casualidad las diferentes resoluciones son ofrecidas inmediatamente a continuación de la escena de lectura representada en el cuento: dos años después de la “muerte” de Flavia, Claudio Emilio conduce a ésta ante su propia tumba y «sin apartar de ella los ojos, aguardó a que leyera el epitafio» (p. 13). Los tres finales alternativos narran, en última instancia, las posibles lecturas – los posibles sentidos – que la difunta realiza de su propio obituario. El primer final sugiere una perfecta concordancia entre los esposos, ya que Flavia acepta su destino y agradece al marido el gesto de «haberla ennoblecido prematuramente con los privilegios que solo puede otorgar la muerte» (p. 14). El efecto buscado por Claudio Emilio mediante la minuciosa construcción escrituraria de la “muerte” de su esposa se impone aquí de manera unívoca.

El segundo desenlace implica una vuelta de tuerca con respecto al anterior ya que presenta una línea de fuga que hace tambalear la construcción elaborada y prevista por Claudio Emilio. Ante las implacables palabras de éste citadas más arriba («no lograrás reincorporarte a la vida. El día en que mueras realmente, nadie asistirá a tu muerte, nadie te enterrará», p. 15) y la siniestra realidad que le describe a su mujer, ella se vale del equívoco y la inversión para disputar con él la

última palabra: «Es cierto, todos creen que he muerto, salvo tú: tú eres el único equivocado» (p. 15). Sin embargo, es en el tercer final donde se produce un giro drástico en virtud del cual el artífice de la venganza cae prisionero de sus propias redes, y la víctima se erige en inteligentísima victimaria: «Claudio Emilio pide clemencia a los dioses y amor a Flavia. La lleva a su casa. Nadie la reconoce y ella asegura ser una mendiga que un demente ha violado, después de vestirla con las túnicas que robó de una urna sagrada. La locura de Claudio Emilio es tal vez inevitable; nadie entiende sus explicaciones claras e ingeniosas» (p. 15).

La gran paradoja consiste en que este cierre se sostiene en la imposibilidad de revertir los efectos de sentido establecidos por la escritura. La muerte de Flavia es – aunque falsa – *irreversible*, como testimonia su epitafio, y su planificado exilio de la vida se trasmuta de pronto en la inesperada locura – o exilio de la razón – de su carcelero, atrapado entre los hilos de su propia trama/trampa discursiva.

La progresión que se evidencia entre las tres posibles conclusiones pone en escena los distintos empoderamientos y las relaciones de poder generados por la escritura. El acto de escritura implica necesariamente una posición de poder que, sin embargo, encuentra su límite en la lectura. En efecto, sólo en el primer caso Claudio Emilio controla los alcances de lo escrito. En cambio, tanto en el segundo como en el tercero, es claramente Flavia quien mediante su lectura *firma* el texto al imprimirle una torsión inesperada que, por añadidura, tiene efectos pragmáticos. Es allí entonces, en el *post-scriptum* que tiene lugar en la instancia de la lectura, donde el sentido se sanciona – o se construye – siempre a posteriori.

«La red», el segundo de los textos que integran *Autobiografía de Irene*, constituye una narración enmarcada donde una voz en primer grado introduce el relato que le hiciera su amiga Kêng-Su – ya muerta en el presente de la enunciación. La voz enmarcada confiesa haber atravesado e inmovilizado con un alfiler el diminuto cuerpo de una mariposa encontrada en su habitación, a partir de lo cual su vida se torna un duelo a muerte entre ella y su pequeña víctima. También aquí se propone una reflexión sobre la escritura y una vinculación entre ésta, cierta presencia de la duplicidad, y la muerte. El título resulta sumamente significativo ya que pone en juego diversos sentidos de la palabra *red*: trama o tejido, es decir escritura, pero también (como en «Epitafio romano») trampa, celada, emboscada. El cuerpo de la mariposa de la historia – como el lenguaje, como el significante – hace confluir en sí estos dos sentidos.

La duplicidad resulta evidente en el nivel de la enunciación, ya que todo el relato de Kêng-Su en primera persona se encuentra enmarcado por la otra narradora que al comienzo del cuento introduce muy escuetamente la voz de su amiga pero que, a lo largo del texto comienza a deslizar breves acotaciones y a consignar pequeños diálogos con aquélla hasta tomar cada vez más cuerpo y hacerse cargo definitivamente de la narración. Algunos datos permiten postular una relación especular entre ambas narradoras: hacia el final, la voz en primer grado se desmaya de agotamiento al lograr salir del agua, tal como le ocurre a Kêng-Su en su relato. Luego de la desaparición de ésta en el mar, su amiga encuentra en la carpa «la tira de papel amarillo, con el ídolo pintado» (p. 28) que supuestamente

la protegía de todos los males. Y finalmente concluye: «Cuando pienso en Kêng-Su, me parece que la conocí en un sueño» (p. 28). Esta duda sobre la existencia real u onírica de la muchacha que la última frase del texto introduce habilita la posibilidad de considerar a ambas narradoras como un desdoblamiento de un mismo sujeto. Pero también es posible establecer sutiles vínculos entre Kêng-Su, la protagonista de la historia y narradora en segundo grado, y la mariposa cuyo cuerpo atraviesa e inmoviliza: Kêng-Su refiere que la mariposa es «amarilla con nervaduras anaranjadas y negras» (p. 17) y, de hecho, idénticos colores la describen a ella misma, ya que tiene pelo negro y lo sostiene con la «tira de papel amarillo» (p. 24) previamente mencionada. Al mismo tiempo reconoce que, una vez atrapada, la mariposa «abría y cerraba las alas como siguiendo el ritmo de mi respiración» (p. 18, subrayado mío). La reduplicación entre la muchacha y la mariposa culmina, sin lugar a dudas, en la identificación de las miradas: «A veces, al mirarme en el espejo, veía sus ojos sobrepuestos a los míos» (p. 26), confiesa el personaje.

También este cuento pone en escena la lucha de poderes atingente a la escritura. Más allá de la crueldad intrínseca, el gesto inicial de Kêng-Su – la incisión que practica en el cuerpo de la mariposa con un alfiler de oro – convierte al insecto en marca diferencial – en un significante – reconocible e identificable. Simultáneamente, el intento arbitrario de sujetarla y detenerla se pretende inscripción definitiva, fijación última del sentido de su vuelo: «Entre mis peinetas y mis horquillas, había un alfiler de oro con una turquesa. Lo tomé y atravesé con dificultad el cuerpo resistente de la mariposa [...]. Luego clavé el alfiler con su presa en la tapa de una caja de jabones. [...] La dejé en mi habitación, ensayando su inmóvil vuelo de agonía» (p. 18).

Sin embargo, la imprevista huida y desaparición de la mariposa pone en evidencia la imposibilidad de fijación, delinea literalmente un *punto de fuga* en la trama textual. A la vez, su liberación invierte la relación de poder implícita en la perforación de su cuerpo, ya que en adelante será Kêng-Su el cuerpo *atravesado* por las consecuencias de su acto. Por un lado es sistemáticamente asediada por ciertos párrafos correspondientes a *El libro de las recompensas y las penas* que misteriosamente se le presentan «marcados con pequeños puntitos que parecían hechos con un alfiler» (p. 19); por otro, el bordado de la tapicería que tiene entre manos se autonomiza: «A veces tenía que deshacer una rama entera de mi labor: insensiblemente había bordado con lanas amarillas, en lugar de hojas o de pequeños dragones, formas de alas» (p. 22). Además, no sólo las yemas de sus dedos muestran las «marcas de [sus] labores [...] [que] [...] parecían pinchazos de mariposa» (p. 21), sino que *toda* la realidad se encuentra traspasada por este tipo de incisiones: «En aquel momento pensé que mi visión del mundo se estaba transformando y que muy pronto mi piel, el agua, el aire, la tierra y hasta el cielo, se cubrirían de esos mismos puntitos» (p. 23). Es decir que la marca significativa que la protagonista inscribe en el cuerpo del lepidóptero se *repite*, infinita y autónomamente, en diferentes contextos en los cuales adquiere nuevas significaciones y abre otros sentidos, nunca previstos por aquélla. Por cierto, el creciente asedio de la mariposa se concentra progresivamente en los ojos de Kêng-Su: «Buscaba mis ojos, el centro de mis ojos, para clavar en ellos su alfiler» (p. 25). El duelo

final, entonces, la venganza de la mariposa, consistirá en la clausura de la visión, en la interrupción de la posibilidad de *lectura*, esto es, la sustracción definitiva del sentido para quien pretendió la detención de su circulación, la fijación de su movimiento.

En «El impostor», el largo cuento o *nouvelle* que sigue a «La red» y que ocupa el centro mismo del volumen, Rómulo Sagasta – el segundo narrador, autor de las «Consideraciones finales» – toma la palabra después de haber leído el relato precedente que también el lector extratextual acaba de leer: el manuscrito firmado por Luis Maidana, en el que este personaje relata su viaje y permanencia en la estancia de Armando Heredia con la misión de vigilarlo, a pedido del padre de este último. Sagasta también se dirige a la estancia de los Heredia a solicitud del padre de Armando – de quien es amigo – en principio con la misma misión que Maidana. Pero a su llegada se entera de que el hijo de su amigo acaba de suicidarse. Las averiguaciones que realiza sobre el modo de vida de Armando Heredia, sus visitas, sus amigos, sumadas a la lectura del manuscrito de Maidana, lo llevan a la conclusión de que este último en realidad nunca existió, sino que quien escribió en el cuaderno no fue otro que el mismo Armando, víctima de un desdoblamiento de su personalidad producto de la esquizofrenia. Aparentemente, la enfermedad es también la razón de su suicidio: Heredia se habría matado en un intento desesperado de librarse de Maidana, ese doble de sí mismo persecutorio y amenazante.

La súbita irrupción de Sagasta como narrador tiene por finalidad consignar las impresiones que le ha dejado el manuscrito de Luis Maidana y sus deducciones al respecto. Una vez más, este cuento hace explícito el origen *textual* de la escritura: Sagasta escribe una *lectura*. Así, lectura y escritura confluyen en la estructuración de la textualidad, sin posibilidad de discernimiento. Pero además, en la medida en que Maidana escribió y firmó su relato en el cuaderno de tapas azules que pertenecía a Armando Heredia, y más aún, con una caligrafía idéntica a la de este último, el título mismo del cuento parece proponer una implicación entre la impostura y el acto de escribir: como en «Epitafio romano», el sujeto de la escritura es en definitiva un impostor, en tanto nada garantiza el pacto de verdad ni la certeza de la referencia. Hacia el final, el mismo Sagasta afirma: «A veces pienso que en un sueño he leído y he meditado este cuaderno, y que la locura de Heredia no me es ajena» (p. 111). E inmediatamente a continuación, un párrafo diferenciado de lo anterior por un cambio de tipografía y cuyo enunciador resulta incierto, agrega: «No hay distinción en la faz de nuestras experiencias; algunas son vívidas, otras opacas; algunas agradables, otras son una agonía para el recuerdo; pero no hay cómo saber cuáles fueron sueños y cuáles realidad» (p. 111). De este modo, no sólo se propone que el narrador-personaje Luis Maidana no tiene existencia real al ser un desdoblamiento de Armando Heredia, sino que además cabe la posibilidad de que ambos sean sólo construcciones mentales de Rómulo Sagasta. Si el acto de escribir implica un descentramiento del sujeto que escribe, el desdoblamiento – patológico en este caso – de Armando Heredia en un sujeto de la enunciación ficticio llamado Luis Maidana (y eventualmente de Rómulo Sagasta en los dos personajes anteriores)

no haría más que poner en escena – tal como sostiene Annick Mangin – la condición misma de la escritura.<sup>1</sup>

La enorme complejidad de esta *nouvelle* así como la que caracteriza al cuento que da título al libro amerita sin duda un abordaje exhaustivo imposible de realizar en estas páginas. Baste con señalar entonces que la misma relación entre duplicidad, muerte y escritura organiza la estructura de «Autobiografía de Irene». Al principio de la narración la protagonista se adjudica – como es esperable en el género autobiográfico – la escritura del relato: «La improbable persona que lea estas páginas se preguntará para quién narro esta historia. [...] Tal vez sea para mí que la escribo: para volver a leerla, si por alguna maldición siguiera viviendo» (p. 128). Sin embargo, hacia el final sabemos que no es Irene sino la *otra* – anónima, desconocida, doble especular de la protagonista – quien escribe.<sup>2</sup> El diálogo que ambas sostienen en el banco de una plaza donde por casualidad se encuentran concluye precisamente con el *proyecto* de esa escritura futura que Irene con su don de presciencia puede anticipar:

– Irene Andrade, yo quisiera escribir su vida.  
 – ¡Ah! Si usted me ayudase a defraudar el destino no escribiendo mi vida, qué favor me haría. Pero la escribiré. Ya veo las páginas, la letra clara, y mi triste destino. Comenzará así:

*Ni a las iluminaciones del veinticinco de Mayo [...] (p. 149).*

Es decir, Irene *lee* el relato de su autobiografía – aún no escrita – que el lector extratextual tiene entre manos. La perfecta circularidad del texto – puesto que el párrafo del final reduplica al primero – multiplica la especificidad de modo tal que lectura y escritura configuran un continuum incesante.

En «Fragmentos del libro invisible» se hace explícita una concepción móvil y dinámica de la escritura, contraria a los valores de conservación que tradicionalmente se le han atribuido y que implicarían una detención y fijación del sentido. El profeta-narrador del cuento afirma haber escrito

dos libros invisibles cuyas frases imprimí únicamente en mi memoria, sin recurrir a la tinta, al papel y a la pluma [...] esos groseros instrumentos que fijan, que desfiguran el pensamiento: esos enemigos de la metamorfosis y de la colaboración. El que se atreva a imprimir mis palabras las destruirá. [...] Mi libro, en caracteres impresos, se tornaría menos importante que un puñado de polvo (p. 115).

Efectivamente, este autor aprecia las equivocaciones en que incurren sus discípulos al repetir las frases de sus libros y rescata con plena conciencia la productividad que conllevan: «Estas equivocaciones todavía me deleitan: suelo modificar mi texto de acuerdo con ellas» (p. 116). De este modo, el *Libro invisible* se pre-

<sup>1</sup> ANNICK MANGIN, *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 171.

<sup>2</sup> Annick Mangin señala «el desdoblamiento inherente a todo acto de escritura, entre un autor y un personaje que dice “Yo”, aún en la autobiografía» (*ibidem*, p. 83). Sin embargo, lo que es explícito aquí para el género autobiográfico, resulta – como ya hemos señalado – constitutivo de todo acto de escritura: quien escribe es siempre *otro*, en la medida en que lo escrito inevitablemente excede los límites del yo.

senta como ideal de una escritura que se resiste a la fijación, a la univocidad, a la propiedad del sentido, a la clausura de la circulación y a la identidad del origen. Consiguientemente, la hermenéutica como estrategia de lectura queda invalidada ante la libertad interpretativa y la infidelidad textual. En relación con esto, Graciela Tomassini destaca que «el modo de existencia del Libro Invisible es, pues, el modo de existencia del texto, cuya polifonía se multiplica en la lectura».<sup>1</sup> La *metamorfosis* será entonces no tanto un rasgo distintivo sino la condición misma de la escritura. No por casualidad en «La red» es el cuerpo de una mariposa, producto o resultado por antonomasia de una metamorfosis, el que encarna – al menos de acuerdo con la lectura aquí propuesta – la dimensión significativa. Paralelamente, también los efectos perlocucionarios del discurso resultan de mudanzas y transformaciones. En «Fragmentos del libro invisible» los objetos materiales se originan en los sueños o en la imaginación de los personajes:

A veces en medio de nuestros diálogos instaba a mis discípulos a cerrar los ojos y a estudiar la oscuridad [...]. Mis discípulos tenían que describir estos mundos, uno por uno, detalladamente. [...]

Uno de mis discípulos descubrió en mi mano, al abrir los ojos, una hierba amarilla que nació en los dominios de la oscuridad. Él solo la había visto y la encontró en mi mano (p. 118).

Si bien la materialización de los objetos soñados o imaginados es un tópico recurrente en la narrativa de Silvina Ocampo, tal como ocurre por ejemplo en «El cuaderno», «Los sueños de Leopoldina» o «El goce y la penitencia» (por mencionar sólo algunos cuentos de *La furia*), en el caso de «Fragmentos del libro invisible» no se trata de *cualquier* objeto. Continúa el narrador: «Esta planta se llama “Planta Dorada”. El viento llevará sus semillas al Monte del Líbano y a las sendas que conducen a Damasco. Florecerá en mayo y será invisible durante el día. La buscarán los alquimistas porque puede *transmutar* los metales» (pp. 118-119, subrayado mío).

En primer lugar, se trata de una planta, un ente vivo, que no permanece idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo sino que se reproduce, florece y por añadidura resulta en este caso visible e invisible alternativamente. Pero además, mediante el poder de «transmutar los metales» genera a su vez transformaciones y metamorfosis, razón por la cual los efectos perlocucionarios desencadenados por los libros invisibles configuran una sucesión ilimitada. Es así como lo que aún no existe, lo *por venir* está supeditado – según el narrador – a que «los siglos renueven las palabras de mis libros y originen un nuevo caudal de objetos que perfeccionarán la felicidad o el dolor» (p. 126).

El narrador de este relato se define a sí mismo como *profeta* (p. 113), palabra que por significado y etimología condensa los dos aspectos fundamentales y constitutivos que adquiere la noción de *escritura* en los textos de Silvina Ocampo. En primer lugar, profeta es aquél que detenta la capacidad de enunciar lo

<sup>1</sup> GRACIELA TOMASSINI, *Menos que un puñado de polvo... Acerca de “Fragmentos del libro invisible”*, en *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, eds. Nora Domínguez y Adriana Mancini, Buenos Aires, Eudeba, 2009, p. 181.

que más tarde será realidad, de modo tal que sus palabras se definen por sus efectos perlocutivos. Pero a su vez, el profeta no es el origen del discurso que emite, puesto que es *otro* sujeto de la enunciación (por ejemplo Dios en las concepciones religiosas) quien habla a través de su voz. Así, también la duplicidad y la ubicuidad del origen son distintivos del acto de proferición. Teniendo en cuenta esto, es posible proponer que en estos textos la escritura adquiere el estatuto de *profecía*, entendida no tanto como inevitabilidad o fatalidad sino más bien como afirmación de la dimensión discursiva – y por consiguiente múltiple – de lo real.

Los efectos perlocutivos del discurso se ponen en escena de manera paradigmática en «El Diario de Porfiria Bernal», largo cuento incluido en *Las invitadas* (1961), en el cual una institutriz inglesa lee en el Diario de su discípula el relato de su propia transformación en gato. Mientras lee, Miss Fielding comprueba que todos los acontecimientos que Porfiria escribió un año antes se van cumpliendo rigurosamente y en la fecha precisa, de modo tal que a medida que avanza en la lectura se aproxima paulatinamente hacia su inevitable conversión. En este relato, la metamorfosis es literal: Miss Fielding – *Mish* Fielding después de la transformación – huye por la ventana del cuarto y se pierde en las calles de Buenos Aires. Ahora bien, tanto el pacto de veracidad como la autorreferencialidad que supone la escritura de un Diario se ven aquí alterados en la medida en que Porfiria no escribe sus propias experiencias vividas sino la futura metamorfosis de la institutriz. Por otro lado, la exigencia de verdad que esta última prescribe a su discípula al sugerirle que escriba un diario como lo hacen las niñas inglesas no consiste, en este caso, en la fidelidad referencial sino paradójicamente en la performatividad de su enunciado. La escritura del Diario conlleva un poder performativo cuyos efectos se actualizan en el momento de la *lectura*. Miss Fielding “obedece” puntualmente el contenido del Diario de su discípula a medida que va leyendo. Si interrumpiera la lectura, su metamorfosis no ocurriría, pero está escrito que no detendrá la lectura y llegará hasta el final. También aquí se plantea la problemática del origen de la enunciación escrita. La misma Porfiria reconoce cierto grado de ajenidad en su escritura: «Es como si una voz me dictara las palabras de este diario: la oigo en la noche, en la oscuridad desesperada de mi cuarto. [...] Temo el desenlace como lo temerá Miss Fielding».<sup>1</sup>

Sin embargo, en otros relatos la modificación de lo real por la escritura adquiere variables diferentes, que no implican una metamorfosis tan extrema como en el caso de la institutriz sino que plantean una continuidad entre la escritura y la realidad. En «Epitafio romano», por ejemplo, leemos las siguientes palabras de Claudio Emilio: «La vida nos encierra continuamente en invisibles prisiones, de las cuales solo nuestra inteligencia o nuestro espíritu creador pueden liberarnos. En alguna prisión de mi vida he creído ser feliz; en otras he creído ser desdichado; en otras, humillado. La vida, como el amor, como el poema, se corrige fácilmente y es buena para los estudiosos» (p. 8).

<sup>1</sup> SILVINA OCAMPO, «Diario de Porfiria Bernal», en *Las invitadas*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 171.

Más allá de la ironía de la última proposición, es clara la equiparación entre la *vida* y la *escritura*. La posibilidad de *corregir* el argumento de una vida como si se tratara de un texto implica una evidente concepción de lo real como construcción discursiva, sobredeterminada por las leyes del lenguaje. Pero además el párrafo citado *exhibe* el funcionamiento de esta misma idea en la medida en que las tres «prisiones» que menciona Claudio Emilio guardan relación, respectivamente, con los tres finales que el cuento propone. De acuerdo con esto, es posible pensar que esas «invisibles prisiones» no son más que los sucesivos *efectos de sentido* que desata la lectura de los versos epitáficos escritos por él. Si en el primer final Flavia se muestra comprensiva y agradecida hacia su marido por la salvación de su honor y el de sus hijos, resulta esperable que el personaje se sienta feliz, así como se sentirá desdichado ante la posibilidad de ser «el único equivocado» (p. 15) de acuerdo con la siguiente lectura de su mujer. Congruentemente, la tercera opción – donde Flavia se libera de su prisión y él queda confinado a la locura – le depara la humillación definitiva. Por lo tanto, no sólo la “muerte” de su mujer es consecuencia de una escritura, sino además el curso mismo de la vida de Claudio Emilio dependerá de la lectura que Flavia efectúe frente a su propio epitafio. Se trata, en definitiva, de la prisión de las palabras o – para decirlo en términos de Fredric Jameson – de *la cárcel del lenguaje*.<sup>1</sup>

Un planteo semejante en relación con la continuidad entre lo real y la escritura se propone en «La continuación» – el título mismo es ya significativo –, cuento que forma parte del volumen *La furia*, publicado en 1959. Allí, la voz narradora enuncia los efectos que la tarea de escribir ha generado en su vida: «Al abandonar mi relato, hace algunos meses, 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)». <sup>2</sup> Es decir que la existencia de la voz narradora se organiza en función de un argumento – de un texto – cuyas correcciones no se producen en el plano meramente lingüístico. No será el movimiento de la pluma lo que corrija el relato sino las tachaduras, reordenamientos y recomienzos que quien escribe imprima a su existencia. A su vez, en «El Diario de Porfiria Bernal», cuando Miss Fielding interrumpe su narración para ceder la palabra al Diario de su alumna, dice: «Hablará por mí el Diario de Porfiria Bernal. Me falta vivir sus últimas páginas». <sup>3</sup>

En «Fragmentos del libro invisible» se realiza idéntico planteo: «Dios me verá como yo vi las imágenes en la oscuridad. No me distinguirá de las otras imágenes. Soy la continuación desesperada de mi libro, donde encerré a mis discípulos, a mi madre y a mí mismo» (p. 126, subrayado mío).

Pero además, las dos primeras frases del fragmento citado sugieren la imposibilidad de establecer una certeza respecto de la dimensión de lo real. Como en

<sup>1</sup> *La cárcel del lenguaje* es el título en español del libro *The Prison-House of Language* que este autor publicó en 1972.

<sup>2</sup> SILVINA OCAMPO, «La continuación», en *La furia y otros cuentos*, Buenos Aires, Sur, 1959, p. 18.

<sup>3</sup> SILVINA OCAMPO, «Diario de Porfiria Bernal», en *Las invitadas*, cit., p. 171, subrayado mío.

una estructura de cajas chinas, el mismo sujeto de la enunciación y los demás elementos de su contexto devienen meras imágenes observadas por un dios en otro nivel de realidad. Algo similar había sido anunciado en un párrafo anterior del mismo cuento: «En los senderos de los jardines hay piedritas en cuyo fondo se encuentran diminutos jardines, millones de diferentes jardines; penetrar en ellos no es imposible. En cada gota de rocío hay otra noche en miniatura, con sus estrellas» (p. 123). También en «Epitafio romano»: «las formas se repiten en ellas mismas: en la hoja del árbol está dibujada la forma del árbol en miniatura; en el caracol, la terminación del mar con sus ondas sobre la playa; en una sola ala, imperceptibles alas infinitas; en el interior de la flor, diminutas flores perfectas» (p. 11).

El señalamiento explícito de la estructura fractal del mundo material especulariza o reduplica el carácter siempre abismal de una escritura que se pliega y repliega sobre sí misma para re-flexionar (sobre) su propia condición. El origen del texto, por consiguiente, se diluye entre esos mismos replegamientos en los que los niveles de realidad se multiplican en un juego de espejos. El mismo profeta de «Fragmentos...» introduce la pregunta: «Oh, trama suspendida en el espacio, tejido luminoso y abyecto, que unirá el presente al pasado y el pasado al futuro. ¿Dónde nació tu primer hilo? ¿Somos el mero sueño de algún dios? ¿Somos una escala prismática?» (p. 125).

«Del color de los vidrios» (*Cornelia frente al espejo*, 1988) es, a mi entender, un cuento donde confluyen de manera privilegiada las reflexiones sobre la escritura que hemos señalado hasta ahora en la narrativa de Silvina Ocampo. Allí, la metáfora del vidrio representa en *abismo* la diferencia entre escritura y lectura en términos de refracción.

El narrador protagonista, encargado de un edificio, construye a lo largo de muchos años una casa – o un texto – de vidrio,<sup>1</sup> a partir de pedazos o fragmentos de botellas que misteriosamente llegan, se acumulan, se multiplican y se oyen entrecrozar en el sótano de su vivienda. El énfasis puesto en el ruido que producen las botellas sumado al proceso de fragmentación y recombinación de las mismas para intervenir en la construcción de *otra* estructura habilita postular una homologación entre estos objetos y el signo lingüístico. Las botellas *suenan* – como las palabras – y admiten sucesivas descontextualizaciones y recontextualizaciones que generan nuevos sentidos y funcionamientos. De este modo, el proceso de construcción de la casa remeda el acto de escritura y especulariza la estructura citacional del texto.

Al mismo tiempo, la casa puede *volar* una vez construida: cambiar de lugar, de contexto, ser abordada desde diferentes perspectivas, por distintos observadores.

<sup>1</sup> Según Graciela Tomassini este 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» (GRACIELA TOMASSINI, *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1995, p. 118). También Dámaso Martínez lee la casa de vidrio como metáfora de una concepción de la literatura opuesta al realismo (CARLOS DÁMASO MARTÍNEZ, *Apuntes sobre dos libros de Silvina Ocampo*, en *La seducción del relato. Escritos sobre literatura*, Córdoba, Alción, 2002, p. 158).

La posibilidad de insertarse en otros espacios refuerza el *injerto* como principio constructivo y procedimiento fundante de la textualidad: «Un signo escrito comporta una fuerza de ruptura con su contexto, es decir, el conjunto de las presencias que organizan el momento de su inscripción. Esta fuerza de ruptura no es un predicado accidental, sino la estructura misma de lo escrito».<sup>1</sup>

La elección del vidrio como materia prima para la edificación de la casa vuelve a ésta visible y transparente, objeto privilegiado de la mirada de observadores y curiosos: «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».<sup>2</sup>

Sin embargo, la visión del interior de la casa que se obtiene desde afuera no garantiza la correspondencia o la adecuación con lo que verdaderamente ocurre allí: «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*».<sup>3</sup>

Como una lente, la mediación del vidrio interviene de manera decisiva en la percepción del objeto. La visión – o la lectura – conlleva entonces una inevitable distorsión: el sentido original y verdadero es inaccesible – o inexistente – y el acto de ver – o de leer – revela aquí su dimensión de construcción. La materialidad de la casa – el vidrio – o la del texto – la escritura – no *reflejan*, no reproducen especularmente una imagen de lo real sino que *refractan*, desvían, modifican, transforman.<sup>4</sup>

Ahora bien, «mi cuento se titula *El cuento de vidrio* y no de cristal», dice explícitamente la voz narradora, e insiste: «mi cuento se refiere al vidrio de las botellas y no del cristalino».<sup>5</sup> Más aún, el cristalino como órgano de la visión es irónicamente descartado en este cuento: «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)».<sup>6</sup>

La manifiesta e insistente opción por el *vidrio* en desmedro del cristal no es, a mi entender, un mero detalle argumental. Por el contrario, creo que contribuye de manera decisiva a la postulación de una determinada concepción de la escritura y la lectura. Si el cristalino como órgano “natural” de la visión genera precisamente una percepción *naturalizada* de lo que consideramos la realidad, el vidrio posibilita, por el contrario, nuevas combinatorias, nuevas articulaciones. No parece casual que nada menos que el autor de *La Metamorfosis* («Los [cuen-

<sup>1</sup> JACQUES DERRIDA, *Signature, événement, contexte*, cit., p. 367.

<sup>2</sup> SILVINA OCAMPO, «Del color de los vidrios», en *Cornelia frente al espejo*, Buenos Aires, Tusquets, 1988, p. 72.

<sup>3</sup> *Ibidem*, subrayado mío.

<sup>4</sup> Algo muy semejante ocurre en «Cielo de claraboyas» (*Viaje olvidado*, 1939), donde una niña que mira a través del vidrio de una claraboya relata un supuesto crimen que tiene lugar en el piso superior.

<sup>5</sup> SILVINA OCAMPO, «Del color de los vidrios», cit., p. 66.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

tos] de Kafka nunca dejan de ser los mejores del mundo»)¹ represente el ideal de escritura postulado en este relato. Tal como fuera anunciado en «Fragmentos del libro invisible», ningún texto permanecerá fijo, idéntico a sí mismo, ningún significado será plenamente localizable. La lente de vidrio – y no el cristalino – generará sentidos múltiples, indecibles, aún contradictorios, cuyos efectos serán siempre – como sugieren los relatos de Silvina – impredecibles.

He intentado en este recorrido analizar la presencia de la duplicidad y la muerte en los cuentos de *Autobiografía de Irene* de Silvina Ocampo. Si la figura del doble implica la pérdida de la identidad del sujeto, la dilución de las fronteras nítidas entre el *yo* y el *otro*, la irrupción de la muerte a su vez instaura en cada uno de ellos la ausencia definitiva. Los dobles y la muerte son claramente instancias constitutivas de la diégesis. Sin embargo, su sistemática vinculación con la escritura que – como fue dicho al principio – se propone en estos relatos como objeto de reflexión, permite leerlos también como *literalizaciones* de las condiciones de posibilidad de la escritura. El doble, por un lado, pone en escena el descentramiento y la escisión inherentes al sujeto que escribe: la *firma* en tanto marca de identidad no garantiza la *propiedad* del texto (tanto el epitafio escrito por Claudio Emilio como la narración de Luis Maidana y la autobiografía de Irene son en definitiva *apócrifos*) ni mucho menos – como creo haber demostrado – la autoridad, la detención o fijación del sentido. La muerte, a su vez, radicaliza la ausencia del sujeto, la no-presencia del querer-decir o de la intención de significación como estructuralmente constitutivas de la economía textual. En este sentido, «Epitafio romano» resulta desde un principio paradigmático: la inscripción epitáfica presupone la muerte como su condición necesaria.

La vinculación triádica entre el doble, la muerte y la escritura propuesta al comienzo como punto de partida para estas reflexiones ha permitido interrogar el lugar que la *escritura* adquiere en la poética ocampiana, no sólo en tanto entramado significativo sino también en tanto objeto de reflexión, tema, o disparador de los procesos de ficcionalización. La posibilidad de sostener una lectura meta-literaria de la narrativa de Silvina Ocampo ha demostrado el valor de estos relatos en tanto sofisticados dispositivos de reflexión y problematización del acto escriturario.

¹ *Ibidem*, p. 65.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE DALLA  
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.  
STAMPATO E RILEGATO NELLA  
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

*Maggio 2015*

(CZ 2 · FG 3)

