

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 40

*The Configuration of Feminist Criticism and
Theoretical Practices in Hispanic Literary
Studies*

Article 19

1994

Silvina Ocampo frente al espejo

Patricia N. Klingenberg

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Klingenberg, Patricia N. (Otoño-Primavera 1994) "Silvina Ocampo frente al espejo," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 40, Article 19.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss40/19>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

SILVINA OCAMPO FRENTE AL ESPEJO

Patricia N. Klingenberg
Illinois Wesleyan University

En el contexto de la literatura latinoamericana, especialmente de la rioplatense, cualquier mención del espejo como motivo literario nos hace pensar desde un principio en la obra de Borges. A pesar de la larga asociación personal y profesional con él, Silvina Ocampo desarrolla un juego especular en sus cuentos algo diferente al concepto borgiano de lo infinito laberíntico: los espejos de Borges forman parte de sus especulaciones filosóficas; los de Ocampo expresan preocupaciones más psicológicas. El estudio reciente de los espejos literarios elaborado por Jenijoy La Belle observa unas diferencias entre los modos de utilizar este recurso en la obra de autores masculinos y las femeninas. Según La Belle, las autoras presentan el espejo como algo esencial a la formación del ser. El espejo representa en las obras escritas por mujeres más que el topos de *vanitas* y más que un momento definitivo (al modo de Lacan) en la formación de la personalidad.¹ Las escritoras modernas crean personajes femeninos que se contemplan en el espejo en busca de su propio ser; es un acto repetido a lo largo de la vida de los personajes (y de muchas mujeres) esencial a la creación de una identidad. La Belle afirma que la meditación delante del espejo representa un modo de comprender el cuerpo y la identidad de una manera radicalmente diferente al modo masculino, y que llega a ser un sistema diferente, hasta ahora no reconocido, de organizar la realidad: “When women look at themselves in mirrors, they participate in a largely ignored panoply of body/self interactions programmatically excluded from the metaphysics of masculine self-presence” (172). Ni Borges ni Ocampo caben fácilmente dentro de generalizaciones de cualquier tipo pero las observaciones de La Belle ayudan a comprender mejor la diferencia entre la obra de Ocampo y la de Borges más allá de los espejos. No es mi propósito examinar en detalle la obra conocida

de Borges. Aún La Belle, partiendo de una tradición esencialmente de lengua inglesa, se siente obligada a referirse por lo menos brevemente a él. Aquí utilizo la obra de Borges como punto de referencia para señalar el papel de Silvina Ocampo en el desarrollo de la problemática especular y para destacar su diferencia femenina.

Los cuentos de Silvina Ocampo revelan un interés en el espejo que llega casi a la obsesión. En contraste con muchas de las obras mencionadas por La Belle, sin embargo, la obra de Ocampo nunca ha confirmado la idea, esencial a la ficción realista, de la personalidad unida y única. Sus cuentos deliberadamente ponen en evidencia la construcción del sujeto como unidad falsa/ficcional y esencialmente múltiple. La obra de Ocampo carece, entonces, de las actividades contemplativas delante de los espejos que producen, según La Belle, una sujetividad aceptable y funcional en la sociedad para muchos personajes femeninos; al contrario, desde sus primeros cuentos, Ocampo presenta lo que Labelle denomina una rebelión en contra de la identidad definida por el espejo. "El mar" (*Viaje olvidado*, 1937), por ejemplo, describe una familia pobre, una mujer que vive con su esposo, su hermano y su hijo recién nacido. Los dos hombres salen de su casa humilde de noche evidentemente con el intento de robar. Desde el techo de una casa grande, los dos ladrones presencian una escena que cambia la vida de todos: una mujer se mira delante de un espejo vestida de traje de baño. Después de que se acueste, en vez de robarle algo de valor, los hombres *voyeux* toman el traje de baño. A la mañana siguiente insisten en que su esposa/hermana se ponga el traje y salga a bañarse en el mar. La mujer reacciona de una manera inesperada: mientras los hombres se asombran de su cuerpo descubierto, ella, sin darse cuenta de lo que está pasando con ellos, conquista un viejo temor al mar:

Llegaron a la playa, la mujer tras una larga consideración se desvistió junto a un bote. A esos hombres que nunca la llevaban con ellos, que nunca se ocupaban de ella sino para pedirle comida o alguna otra cosa, ¿qué les pasaba?

La mujer se olvidó de la vergüenza del traje de baño y, el miedo de las olas: una irresistible alegría la llevaba hacia el mar. Se humedeció primero los pies despacito, los hombres le tendieron la mano para que no se cayera. A esa mujer tan fuerte la crecían piernas de algodón en el agua; la miraron asombrados. Esa mujer que nunca se había puesto un traje de baño se asemajaba bastante a la bañista del espejo. Sintió el mar por primera vez sobre sus pechos, saltaba sobre esa agua que de lejos la había atormentado con sus olas grandes, con sus olas chicas, con su mar de fondo, saltando las escolleras, haciendo naufragar barcos; sentía que ya nunca tendría miedo, ya que no le tenía miedo al mar. (160)

La mujer pobre, en contraste con la dueña del traje de baño, es totalmente ajena a cualquier identidad especular. Parece ignorar por completo el efecto que produce la visión de su cuerpo expuesto. El único indicio de que sí tiene conciencia de su apariencia física, es la palabra "vergüenza," y ésta se menciona

sólo para decir que la olvidó en el placer sensual del mar. En contraste con casi todos los otros personajes femeninos de los cuentos de Silvina Ocampo, no se define a sí misma como objeto de deseo del hombre/sujeto. No se ve en ningún espejo ni en los ojos de sus compañeros sino que se encuentra a sí misma en una *jouissance* solitaria.

Este episodio produce una crisis en las relaciones familiares. Los dos hombres llegan a odiarse: “un odio obscuró empezó a envolverlos; subía, subía como la marea alta.” En la conclusión los vecinos oyen una pelea y piensan ver a la mujer escaparse de noche con su hijo. Parece que conquistar el miedo al mar le ha impulsado a cambiar su situación personal. Es curioso notar que aquí los hombres funcionan como un doble: todas sus acciones y pensamientos se expresan juntos y la voz narrativa opone “la mujer” a “los hombres”. La descripción física crea el contraste entre “el hombre oscuro” vs. “el hombre rubio” pero no se sabe cuál es el hermano ni cuál el marido. Respeto a la mujer no pueden ser indistinguibles porque uno es el marido con derecho a sentimientos eróticos hacia ella que para el otro, el hermano, son tabú. La tensión sexual, incestuosa, nunca expresada directamente produce un fuego lento siempre pronto a explotar a lo largo del cuento. El fetichismo del cuerpo femenino creado por el traje de baño crea una división intolerable entre los hombres doblados, una tensión reproducida más directamente en los cuentos posteriores de Silvina Ocampo.² Aquí tenemos el único ejemplo, sin embargo, en que la mujer se construye a sí misma aparte del triángulo. No es el amor hacia/de ninguno de los hombres lo que la define; el momento en el mar no tiene nada que ver con ellos. No se ve a sí misma y no le importa como ellos la vean.

La Belle explica que muchas veces el espejo representa la visión del hombre, y más ampliamente, de la sociedad. “El mar” comunica las consecuencias positivas de la ausencia del espejo que por extensión implica la posibilidad de un escape del patriarcado. Otros cuentos de la misma colección, *Viaje olvidado*, expresan el peligro para la mujer de la imagen en el espejo: la aprobación social y la misma cordura se asocian íntimamente con la imagen reflejada. “El vestido verde aceituna” y “La cabeza pegada al vidrio” describen las consecuencias del desacuerdo entre la imagen reflejada y el autoconcepto de la mujer. En el primer cuento, la primera frase, “Las vidrieras venían a su encuentro,” destaca la imagen reflejada, en este caso, en las vidrieras de las tiendas. Esta mujer, la maestra Miss Hilton, se ve pero sólo parcialmente, y esta imagen incompleta le lleva al desastre: “se había dejado peinar por las manos de catorce años de su discípula, y desde ese día había adoptado ese peinado de trenzas que le hacía, vista de adelante y con sus propios ojos, una cabeza griega; pero, vista de espalda y con los ojos de los demás, un barullo de pelos sueltos que llovían sobre la nuca arrugada (25). El desorden y la sensualidad del pelo le crean una sexualidad inadvertida por ella. Cuando un pintor copia el peinado para uno de sus cuadros, de una mujer desnuda, la madre de la discípula la despide con una nota que dice, “No queremos maestras que tengan tan poco

pudor” (27). El título del cuento es irónico porque el vestido verde aceituna que Miss Hilton lleva durante sus sesiones con el pintor no aparecen en el cuadro con el peinado magnífico. La pobre maestra es inocente de todo menos de perder el control de su propia imagen.³

Un caso más extremo de la disociación entre la imagen y el sujeto se lee en “La cabeza pegada al vidrio.” Aquí el personaje principal, una maestra de escuela, ve la imagen del título, la cabeza de un hombre en llamas, en una ventana de su dormitorio. Al principio, la imagen parece formar parte del vidrio mismo, “pegada al vidrio como las pinturas de los *vitraux*...” Sin embargo la cabeza le sigue por todas partes de la casa en cualquier lugar donde decide dormir. Al final se le aparece en el espejo. La descubre allí en el momento en que el narrador nos dice, “después de apoyar su melancolía sobre la balastrada, que fue **como una despedida a la belleza**, subió corriendo hasta el espejo de su cuarto” (énfasis mío, 101). Una vez en su dormitorio, la cabeza sale del espejo en el lugar donde debe aparecer su propia cara. Labelle observa que ver una cara irreconocible en un espejo es una forma literaria de la locura cuidadosamente elaborada por muchas escritoras: “to look in [a mirror] and see something bestial or fragmented is to fail both a social and a psychic examination” (127). La maestra de Ocampo ve algo ajeno a sí misma, algo deformado y torturado en el espejo, pero según el cuento, esta apariencia implica una despedida a la belleza, confirmando la relación entre la belleza y la salud mental.

Labelle declara que no podía encontrar ejemplos en que un personaje masculino se contemplara en un espejo en busca de su propia identidad. Si los hombres se miran es para un fin práctico e inmediato (21). Sin embargo la obra de Silvina Ocampo propone esta misma versión de la locura a un personaje masculino. “La vida clandestina” (*Las invitadas*, 1961), un cuento fantástico, es una narración experimental que rechaza la estructura tradicional del argumento además de la idea de la personalidad integrada. El personaje principal declara que ni su voz en los ecos ni su imagen en los espejos corresponde con su verdadero ser: “Cuando grito, no es con mis palabras, ni con mi voz, que el eco responde. No sólo eso me da miedo; me dan miedo los espejos, donde no me veo a mí mismo reflejado, sino a otro muchacho diferente, totalmente diferente” (99). Se sugiere que tampoco los ecos y los espejos formen un ser alternativo consistente entre sí porque el ser del espejo es masculino pero la voz del eco parece ser femenina. Su amigo, el narrador, le dice:

- No te preocupes — le dije —. El eco tiene una voz impersonal.
- Pero cuando una voz de hombre grita, contesta con voz de hombre”. (99)

A pesar del desacuerdo total entre su autoconcepto y sus varias reflexiones, teme que su imagen falsa sea más vital y más humana que él mismo. Huye al desierto para vivir libre de reflejos, pero aún allí encuentra una impresión de su cuerpo en la arena que no corresponde con el suyo: “Rendido, se acostó a dormir.

Luego vio su impronta en la arena, que no guardaba relación alguna con su cuerpo; le dibujó ojos y boca, y le modeló una oreja, donde susurró el final de esta historia, que nadie sabrá" (100). "La vida clandestina" ofrece una visión extrema de la disociación entre cuerpo e imagen, y a pesar del personaje masculino, la ha logrado en términos particularmente femeninos.

The Devil's Dictionary de Ambrose Bierce lo dice sin rodeos: "To men a man is but a mind. Who cares / What Face he carries or what form he wears? / But a womn's body is the woman" (citado en La Belle 14). El acto de imaginar "La vida clandestina", esta pesadilla tan femenina con personaje masculino es tratar de distanciar el problema del campo exclusivo de la mujer. El cuento de Ocampo rechaza el poder del espejo de construir una personalidad unida y también problematiza los recursos de la narrativa misma. La negación del personaje como centro adecuado del argumento significa la negación de la plenitud de una conclusión absoluta al cuento y amenaza el mismo significado literario.⁴ Silvina Ocampo interrumpe y subvierte las tradiciones aceptadas de la narración en su esfuerzo de demostrar lo precario que es nuestro concepto más precioso, el ser.

El ejemplo más intensamente personal del intento de negar la identidad especular es el poema que Ocampo escribió para una colección titulada *Retratos y autorretratos* (1973). Cada contribuidor incluye un poema junto con una fotografía del autor y una copia de su firma. El poema de Silvina Ocampo, "La cara," se ocupa de todos los elementos del tema de la identidad/espejo mencionados por La Belle. El yo lírico del poema describe la cara como una parte esencial y a la vez ajena del ser. En la infancia el deseo intenso de verse en la cuchara la empuja a un sacrificio: "Para mirarla me sacrificué: dejé de comer el dulce que la empañaba." Más tarde la adolescente prueba identificaciones como si fueran sombreros: "como una actriz de cine en boga / o la heroína de una novela... / cambiaba mis subterfugios pasando de la belleza perdida / a la inteligencia subrepticamente hallada, / de la imagen fría de mármol que inspira amor / a la imagen sensible que da amor, / de la reina coronada de papel plateado / a la esclava rebelde con tintineo de pulseras de cortina" (116). Antepone no sólo la reina a la esclava, lo frío a lo sensible sino la belleza a la inteligencia. Es decir que la adolescente repite los estereotipos de la figura femenina producidos por la cultura. Más tarde como adulta se describe en términos menos antagónicos hasta llegar al término "hermafrodita," una idea interesantísima a la que volveremos más tarde.

En otra parte, Ocampo utiliza palabras como "máscara" y "tatuaje" para describir la cara como algo añadido, algo falso. El poema comienza: "Me sigue, sombra / o latido del corazón, / sin hacerse ver por mí pero mostrándose a los demás / como una máscara / que jamás me quita" (115). Hablando de la imagen, intercambia los verbos de primera y tercera persona: "en un verdadero espejito la arrinconé / o más bien ella me arrinconó con su mirada aviesa." Aunque La Belle considera en detalle (36, 41-42) el uso del pronombre "tú": para referirse

a la imagen, no habla del pronombre de tercera persona. Referirse a la imagen de uno mismo como “ella” es otra forma de distanciar la imagen del “yo”. La última sección del poema deja por un rato el espejo y pone atención a una serie enumerada de fotografías en que la figura representada crece de niña a adulta. Después de la onceava pierde el cuento y describe “otra” y “otra” hasta concluir, “No quiero más fotografías de esa cara / que no es la misma cara que estaba adentro de una cuchara / ni en el vidrio, ni en el cuchillo, ni en el aljibe, / ni siquiera en el espejo.” El poema rechaza el espejo, y más ampliamente la cara misma (y sus fotografías) como un modo adecuado de definirse, de identificar a la persona y aún menos a la autora.

La foto de Silvina Ocampo que acompaña al poema revela una mujer elegante sentada en el piso con las piernas dobladas decorosamente, los pies descalzos. Una mano, formada en puño y con varias pulseras por la muñeca, descansa sobre el regazo. El otro brazo se extiende directamente hacia la cámara con dedos estirados, escondiendo por completo la cara. Esta negación agresiva del poder de la cara repite un tema importante en su obra cuentística. Para Ocampo, la identidad personal es sólo una cáscara temporal, expuesta a los cambios de lugar, de ropa, de pequeños objetos y capaz de hacerse pedazos (“La vida clandestina”) y de destruirse por completo en la locura (“La cabeza pegada al vidrio”). Los cuentos de Silvina Ocampo han destacado la multiplicidad de la personalidad, y han tratado de cuestionar la identidad limitada por la imagen física del espejo. El poema confirma lo que leemos en los cuentos, que el espejo miente, que no tiene el poder de forjar una unidad, una personalidad consistente. El poema declara que la persona no se identifica ni por su propia cara.

Los cuentos de Ocampo exploran las cuestiones del ser y de la identidad por medio de muchos sustitutos del espejo: con la figura del doble, con fotografías, retratos pintados, estatuas, sombras, y descripciones físicas que mantienen viva la conciencia especular. Varios personajes utilizan el proceso de escribir como alternativa al espejo en el proceso de construir una identidad,⁵ pero La Belle nos recuerda que la asociación entre la escritura y el cuerpo produce otro enlace entre los espejos y el acto de escribir. La imagen especular y la escritura son ambas una forma de la semiótica, de representación (La Belle 152), así que las muchas cartas, autobiografías y diarios de sus cuentos forman otra serie de espejos. Con toda la evidencia de una conciencia del espejo, hay muy pocos momentos en la obra de Silvina Ocampo en que “women look into mirrors searching for what they really are” (La Belle 2). Los pocos que hay — en dos cuentos de *La furia y otros cuentos*, 1959 — son brevísimos y ocurren en los instantes precedentes a la muerte del personaje. En “La continuación” la autora ficticia se mira rápidamente en el espejo “para asegurar mi presencia” (15); la mujer de “El sótano” se contempla largamente en el espejo momentos antes de morir en un edificio ya preparado para la demolición (61). El momento de la muerte ha sido tradicionalmente el definitivo de la vida, el momento en que el significado de la vida se puede deducir.⁶ El suicidio es una

forma especialmente fuerte de esforzar una "lectura" de la vida de uno.⁷ El ejemplo más extenso de la coincidencia de estos dos temas tradicionalmente asociados con lo femenino es el cuento titular de *Cornelia frente al espejo* (1988), la obra más reciente de Ocampo, que sitúa al personaje delante de un gran espejo en el momento del suicidio. Este cuento llega a ser un largo estudio de la imagen especular, de la identidad y del fracaso de la personalidad (y, por consiguiente, de la narrativa). Repite o hace referencia a gran número de los cuentos precedentes de Silvina Ocampo. El cuento entonces nos impone una lectura de la vida de Cornelia y también de la obra de Ocampo.

Como en una obra de teatro, no hay narrador. Cornelia se dirige al espejo, que contesta, transformándose en uno de los personajes. El cuento tiene lugar en una tienda que fabrica y vende sombreros de noche cuando no hay nadie. Sin embargo, el largo diálogo con el espejo es interrumpido por tres figuras por turno: una niña de diez años, un ladrón que intenta robar y después matar a Cornelia, y un joven arquitecto que entra al oír los gritos de ella al ladrón. La primera nos recuerda de otras muchas niñas de su edad en la obra de Ocampo y desde los primeros momentos Cornelia la reconoce como un fantasma. El segundo resulta ser, no un ladrón común, sino un asesino profesional, que tuvo que matar a otro y pensaba practicar con Cornelia primero. Ella lo engaña con su vaso de veneno. Después de beberlo pensando que es agua, se escapa a la entrada del arquitecto y muere, según la idea de Cornelia, fuera de escena. El arquitecto, Daniel, invita a Cornelia a contar su vida, narración de la cual llega a ser una especie de cuento intercalado. En la conclusión, Cornelia se despide de Daniel y dice, "Voy a beber algo mejor que la vida. Por suerte ya se fue todo lo que no soy yo" (52). Esta frase permite una visión de los otros personajes del cuento como parte de un pequeño teatro delante del espejo, parecido a las representaciones de la adolescente del poema, en que todos son invenciones de Cornelia.

El cuento intercalado repite un argumento conocido a los lectores de Silvina Ocampo y produce una serie de dobles. Emplieza con un episodio que ocurrió cuando Cornelia tenía once años. La niña Cornelia se cree gran amiga de una mujer algo mayor, Elena Schleider, y de un hombre, Pablo. Al descubrir la relación amorosa entre éstos se siente traicionada y busca una venganza: les dice que un hombre la violó en el bosque. Elena y Pablo no se la creen y Cornelia entonces roba una cigarrera de oro de Elena y la vende para comprar un anillo de compromiso para Pablo; cuando él se niega a aceptarlo, anuncia que está embarazada. Sus padres la botan de la casa y es recogida por una tía, la dueña de la fábrica. Como en otros cuentos de Ocampo, hay una serie de dobles entre el cuento de "afuera" y el de "dentro" (o, en la terminología de Genette, entre el cuento de la "diegesis" y de la "metadiegesis," Genette 228). La chica de diez años se asocia con la joven Cornelia; Daniel, el arquitecto, se asocia con Pablo; Cornelia en el presente es el doble de Elena Schleider como ya tiene más o menos la edad que tenía Elena durante los momentos claves de su vida. Las

figuras de su pasado, aparecen algo transformadas para después desaparecerse dejándola sola de nuevo con el espejo. Cornelia estará de acuerdo con Lacan, que la imagen única del espejo es falsa. Ella ve en el espejo una multitud de identidades potenciales. En la conclusión el espejo se rompe: "Me buscaré a mi misma en todos tus pedazos," declara Cornelia delante del cristal despedazado. Se destruye definitivamente la imagen de unidad, de integridad. Cornelia concluye, "La muerte de una persona no es igual a la muerte de un espejo." Según todos los cuentos de Ocampo, el ser humano, tan complejo, consiste en una colección de identidades diferentes, imposibles de reflejar adecuadamente. La muerte tampoco es un momento definitivo que asegura una interpretación firme de la persona. La muerte, como identidad absoluta, es tan falsa como el espejo.

Cualquier lector familiarizado con los cuentos de Silvina Ocampo reconoce las muchas referencias aquí a otros cuentos suyos. Casi como la apertura a una ópera, este cuento empieza con pedazos de la obra completa de esta autora. Tal vez por eso el cuento es mucho más largo que de costumbre: recordemos que Silvina Ocampo es autora de siete colecciones de cuentos, más de doscientas narraciones en total. En primer lugar, el nombre Cornelia nos recuerda un personaje ínfimo de "Los amigos" (*La furia*), y la niña de diez años que entra en la escena, Cristina Ladvina, es una referencia humorosamente obvia a otras niñas de su edad que también predicen el futuro en muchas obras de Ocampo. El cuento produce un doble juego de palabras con su nombre: **la adivina** y **la divina**. Una sugerencia que aparece sutilmente en otros cuentos ("Los sueños de Leopoldina", por ejemplo) aquí se propone directamente, que ser divina es ser adivina. Hablando de una de las estatuas de santas que destruyó en una iglesia, el ladrón dice, "Como si fuera una adivina, sigue mirándome." Cornelia contesta "Era una adivina. Las santas son todas adivinas" (27). Los títulos de otras obras o palabras claves de ellas también aparecen: en un momento Cornelia repite los siete pecados capitales (12) ya conocidos de "Las invitadas", y hace referencia a un pecado mortal ("El pecado mortal," *Las invitadas*), pero durante su diálogo con el espejo éste la describe a Cornelia como "una santa" ("Las vestiduras peligrosas," *Los días de la noche*). Nos hace una historia del espejo durante la edad clásica, una referencia humorística a muchas obras anteriores.⁸ La escena del cuento, una fábrica de sombreros, es conocida de "La cara en la palma" (*Las invitadas*), "El cuaderno" (*La furia*) y otros. Varios episodios también se repiten: el robo de algo valioso de una amiga ("La pluma mágica," *Las invitadas*), la amistad entre una niña precoz y otra mayor ("La boda," "El vestido de terciopelo," *La furia*), la historia de una violación que nadie cree ("El pecado mortal," *Las invitadas*). Y esto es suspender una lista de cuentos con temas de la traición, la violación, el suicidio y el asesinato. En efecto, este cuento produce un espejo para toda la obra de Silvina Ocampo así como refleja las identidades alternativas de Cornelia. Sin duda, el espejo que más le interesa a la autora es el espejo que refleja y recuerda, no su cara física,

sino su obra escrita.

Los otros cuentos de *Cornelia frente al espejo* insisten también en los problemas de la apariencia física y la identidad. Aunque Ocampo siempre ha prestado atención al orden en que aparecen los cuentos,⁹ jamás he notado tanto juego con los títulos y temas como aquí. Dos de los varios cuentos que se corresponden de una manera interesante son “La máscara” y el que sigue, “Con pasión.” Los dos tienen lugar durante la noche de carnaval en que una joven se viste de holandesa y sufre un calor terrible. “La máscara” casi es un cuento sin argumento porque después de dos páginas en que la chica se contempla delante de un espejo vestida con el disfraz, el cuento termina ambiguamente:

“Me miré en un espejo. No me reconocí.... Debajo del cartón, el sudor cayó de mi frente a mis ojos, prorrumpiendo casi en llanto, pero nadie veía lo que pasaba detrás de ese cartón, duro e interminable como la máscara de hierro. Poco a poco la careta embelleció un poco; la miré de nuevo en el espejo, creyendo que el cambio se debía a que entonces me miraba en un espejo diferente.... Nunca fui tan linda, salvo algún día de extraordinaria felicidad en que tuve una cara idéntica a otra cara que me gustaba.” (94)

Dentro del mismo párrafo la máscara carnavalesca, reflejada en el espejo, se ve como instrumento de tortura que oscurece el sufrimiento detrás y como una extensión del ser en su aceptación más positiva. La Belle apunta que el reflejo especular simultáneamente es y no es equivalente al ser; esta imposible dualidad la describe en términos de oximoron. Aquí esta dualidad se rompe con la presencia de la máscara. ¿Qué significa que este personaje se refiera a la máscara como equivalente a su propia cara? Otros cuentos de la colección ayudan a comprender esta problemática del espejo, la máscara y la identidad femenina.

El cuento siguiente, “Con pasión,” parece una continuación de “La máscara”, pero el narrador ahora es el novio de la chica vestida de holandesa. El baile de carnaval, que aquí se limita a un episodio en un cuento más largo, inicia el amor entre los dos. El narrador describe a su amada como una persona cuya pasión es inspirar compasión, y desde allí el juego con el título, “con pasión/compasión.” Se sugiere que la chica se desmaya del calor con el propósito de ganar el amor por medio de la compasión: “Le dije que la amaba entrañablemente, cosa que nunca le había dicho ni sentido la necesidad de decirle” (97). Así que aquí las acciones mismas forman otro engaño, otra máscara, y los cuentos se reflejan, participan en un juego de espejos.

Los temas de disfraz, identidad y deseo funcionan también en “Los celos” en que una esposa, con nombre de Irma Peinate (!), se embellece con varios trucos femeninos para complacer a su esposo, y por extensión, engañarlo, en el sentido de que su belleza es falsa, postiza. Desgraciadamente, su belleza le inspira en él no solo el amor sino los celos. Un día decide seguirla y logra escuchar una conversación coqueta entre su esposa y su dentista. En el momento

en que ella sale de la clínica el hombre le golpea en la cabeza sacando los nuevos dientes, los lentes de contacto, las pestañas y “los postizos de su peinado”. Y sin todo eso, no la reconoce: “— Discúlpeme, señora. La confundí. Creía que era mi esposa — dijo perturbado —. Ojalá fuese como usted; no sufriría tanto como estoy sufriendo. — Apresurado se alejó, sintiéndose culpable por haber dudado de la integridad de su mujer” (128). Las muchas ironías de este cuento dramatizan humorísticamente las teorías de Lacan en que el deseo del hombre obedece las leyes de metonimia, una parte por el todo o **en vez del todo**, mientras que la sexualidad femenina se concentra en una preocupación narcisista.¹⁰ Aquí, como en otras partes, Ocampo demuestra los peligros de los mecanismos. Insiste en la inestabilidad de la apariencia física, lo ilusorio de la belleza, y la imposibilidad de una identidad segura basada en estas ideas. Sus personajes se contemplan en los espejos y fracasan en el intento de verse enteros. Si resulta imposible que el marido reconozca a su esposa sin sus adornos, sin su máscara ¿hay algo “esencial” de reconocer? La chica de “La máscara” percibe una máscara como parte de su cara; entre los dos cuentos se vislumbra la idea de que el proceso mismo de reconocerse es igualmente ilusorio. Ocampo sugiere que somos nuestras máscaras, que éstas son esenciales, no accesorias. O para decirlo de otro forma, que las caras son tan accesorias como las máscaras.¹¹

Esta percepción facilita la lectura de otro cuento, esta vez situada en una sociedad imaginaria. En “El banquete” un grupo de jóvenes han logrado protestar una ley, que si impuesta, hubiera prohibido a los menores de cincuenta años el uso de las máscaras:

Pero la ley fue rechazada gracias a las manifestaciones y los actos de violencia que se produjeron. Había gavillas de adolescentes que las usaban a escondidas. Descubrieron un arsenal de máscaras impúdicas: los menores de edad las almacenaban. El escándalo se propagó hasta en los colegios donde los alumnos las consiguieron para los exámenes, de modo que casi todos resultaban impostores. Saber cómo se preparaban esas máscaras y de qué material estaban hechas resultaría macabro y prefiero referirme ahora al banquete que iba a tener lugar en esas próximas horas. (112)

El vocabulario de opresión y violencia no puede más que recordar al lector de la **guerra sucia** de los años 70 en Argentina.¹² El uso fantástico de las máscaras alcanza más significado en el contexto de otros cuentos de la colección. Ya sabemos que para Ocampo no son meramente triviales ni absurdas. Las palabras de René Girard cobran gran resonancia con este cuento:

Masks stand at the equivocal frontier between the human and the “divine,” between a differentiated order in the process of disintegration and its final undifferentiated state — the point where all differences, all monstrosities are concentrated, and from which a new order will emerge. (168)

Las máscaras llegan a ser una metáfora para la sujetividad que nos permite formar parte de lo simbólico. Negar la máscara a un grupo de jóvenes es negarles la capacidad de existir plenamente; además, en la medida en que representan un vínculo con el cambio, que niegan la diferencia, son subversivas al orden establecido. Es decir, son peligrosas.

El banquete del título se organiza para celebrar un desastre natural que está matando a miles de habitantes de la tierra, el número crítico, según los científicos (del cuento, claro), necesario para evitar una crisis de aire y de comida para el resto de la población mundial. El conferenciante principal del banquete dice: “— En este día de emociones y de esperanzas nos hemos reunido para llorar, deplorar y festejar la desaparición de mil millones de habitantes de la tierra. Sin duda la muerte es resurrección para nosotros y esto es lo dramático del asunto. A partir de este momento respiraremos mejor, nosotros, los desventurados que vivimos” (112). Sin embargo, durante el banquete mismo los invitados reciben noticia de que un virus está matando a otra gran parte de la población, un virus causado por los cuerpos muertos del primer desastre. La narradora, preparándose a morir, piensa, “Ya ves, la eternidad no es distinta” (114). Aquí Ocampo elabora su negación de lo trascendente. El significado obviamente político de este cuento, fuera de lo común en su obra, indica que la salvación de la humanidad depende de nosotros, como individuos y como sociedades. Morir no es la solución. También explica por qué Ocampo sólo puede enfrentar las cuestiones políticas con ironía: no cree en el cambio por medio de caminos públicos, sólo por medio del individuo al nivel personal.

De allí la importancia de modificar nuestro concepto del individuo. Jenijoy La Belle declara que la imagen especular no se considera la esencia del ser masculino y por eso tanto los autores como los personajes masculinos no necesitan rebelarse en contra de sus límites. La conciencia masculina percibe la esencia del ser “dentro” de la persona, en una región inalcanzable e invisible. Labelle concluye que el uso femenino del espejo representa una identidad social formada de modo diferente a la de los hombres y además una versión diferente de la trascendencia. Los hombres definen la dicotomía “yo”/“no yo” como el “yo” corporal y algo mágico/trascendente, es decir, un alma. Las mujeres definen esa misma dicotomía como puramente visible, parte del mundo físico (170). La Belle cita de *Hester Lilly*, una novela de Elizabeth Taylor, un diálogo entre una vieja y un cura en que la mujer le dice: “‘I believe in personality,’ I said. ‘You believe in souls. That’s the difference between us.’” La Belle continúa:

Personalities are constructed through human interaction, human conversations, not the creative Word of an absent God. To get out of one’s self means to join with others in a communal pursuit of transformed identity, not the Vicar’s heavenly notion of the same old ego levitated to some other world. The old woman’s theory of identity is less isolated, less alienated from the physical world, and more open to change than the Vicar’s...

Seneca said, "No one is free who is a slave to the body." To a very large degree, Western religion and philosophy have depended upon this basic idea of the autonomous self, one that tends to exclude women who form identities in other ways. Perhaps the paucity of female contributions to transcendentalizing traditions has some basis in a woman's unwillingness to define self through its alienation from the body. (172)

Dos cuentos, para nombrar sólo dos de las muchas posibilidades, parecen confirmar su conclusión. Tanto "Las ruinas circulares" de Borges como "La continuación" de Silvina Ocampo, tratan los temas de la creatividad y la autocreación como proceso de doblarse o de reflejarse. Mientras el cuento de Borges concibe el problema en un mundo de pura ilusión y de misticismo, el cuento de Ocampo se sitúa en el mundo de la familia, común y vulgar. Este contraste caracteriza la diferencia general entre las preocupaciones literarias de estos grandes autores. Los dos buscan una renovación de la narrativa por medio de una expansión de la aceptación de la realidad: pero Borges escribe del ser humano en términos de lo universal y trascendente mientras Silvina Ocampo no puede prescindir de lo particular, de lo corporal.

La problemática de la identidad en "La continuación" y en "Cornelia frente al espejo" traza dos tentaciones identificadas con lo femenino, el espejo (sólo mencionado en el primero) y el suicidio. El último cuento de *Cornelia frente al espejo* se titula "Anotaciones" y es una meditación sobre la muerte. Comienza con el espejo como límite entre la vida y la muerte: "El día en que me muera... [I]ré corriendo por la plaza San Marco, por todas las edades, y no me reconoceré en ningún espejo" (223). La última frase del mismo cuento, y por consiguiente, de la colección es: "Quisiera escribir un libro sobre nada." Ocampo desea eliminar el espejo como signo del ser y propone prescindir de todo referente en la literatura. Aunque desea empujar los límites del lenguaje para jugar libremente con los significantes, Ocampo sabe muy bien que no puede ser, y el tiempo de su verbo, "quisiera", indica en el acto su imposibilidad. Es más, prescindir del significado, existir sin espejo, es su imagen de la muerte. Genette, en su estudio del autor predilecto de Ocampo, Proust, concluye que el significado es inevitable: "We do not escape the pressure of the signified: the semiotic universe abhors a vacuum, and to name contingency is already to assign it a function, to give it a meaning" (Genette, 268). La contingencia que nombra Borges está en el orden simbólico, el nombre; la que nombra Silvina Ocampo está también en lo imaginario, el cuerpo.

Sus cuentos nos enseñan que la personalidad no se limita ni se define ni por el espejo ni por la muerte, sino por el arte, por más sencillo que éste sea. Con Kristeva cree que el arte no es un objeto tanto como un proceso: "A life, a work of art: are these not 'works in progress' only in as much as capable of self depreciation and of resubmitting themselves to the flames which are, without distinction, the flames of language and of love?" (de *Histoires d'amour* — *Love Stories* citado por Lecthe 25). Para Ocampo (y diría que para Kristeva también)

no importa que el resultado del proceso creativo sea un sombrero, un peinado, los adornos de la casa o un cuento fantástico. La creatividad como proceso es la esencia del ser. Kristeva asocia el arte con el amor, como actividades siempre abiertas al otro y “en progreso”; la melancolía, en contraste, tiende hacia lo Real, es decir, hacia la muerte. En presentar el espejo como una metáfora — sumamente femenina — de lo inevitable y lo intolerable de la muerte, Ocampo ha logrado expansionar nuestra imaginación. “Anotaciones,” hablando de la muerte, dice: “Y para siempre soñaré con vos en las largas noches de mi exilio. Y aquí en el agua me muerdo sin esperanzas de encontrar algo mejor que el agua, soy una exiliada. *The only thing I love, A.B.C., << the rest is lies >>*” (énfasis original, 226). “A.B.C.,” en las obras de Ocampo, es Adolfo Bioy Casares, su marido. John Lecthe termina su artículo sobre Kristeva con sus palabras indicando una necesidad de “to have a new loving world surface from the eternal return of historical and mental cycles” (40). En estas palabras de Kristeva que recuerdan los grandes temas de Borges, vemos la diferencia entre sus obras y las de Ocampo; es decir, para Ocampo lo inevitable del cuerpo y del amor en la naturaleza humana.

Tanto Borges como Ocampo ven la trascendencia como un sacrificio de la singularidad del individuo. Para Borges, lo interesante de este concepto es renunciar a la fama, dejar de ser autor. En muchas de sus obras más conocidas — “El inmortal,” “Pierre Menard,” “El aleph,” “Borges y yo” — la obra creada resulta ser el producto de todos, de nadie. El artista, sea Homero, Cervantes o Borges mismo, entonces desaparece. Para Ocampo, cuya visión de la obra creativa siempre ha sido más comunal y más humilde, lo interesante es más privado y más personal. Renunciar lo individual es sacrificar el nombre, por supuesto, pero eso lo hace fácilmente por lo visto: pensemos en sus muchos personajes sin nombre — la mujer de “El mar,” por ejemplo — y en las palabras de Cornelia. La primera página del libro presenta a Cornelia tratando de borrar su nombre como signifiante de ella misma, “¡Cornelia! Mi nombre me hace refr.... Podría llamarme Cornisa, sería lo mismo.” Dice aquí también que ha escrito su nombre en muchos lugares, en las paredes, en una glorieta del jardín, en su propio brazo. A pesar de haber escrito el nombre en su propio cuerpo dice que ya no tiene el poder de d(en)ominarla. La tapa del libro reproduce un cuadro curioso: es una mujer que escribe algo en un árbol. ¿Su nombre acaso? Todos los juegos aquí con el orden simbólico ponen en tensión sus límites. El problema para Ocampo es prescindir de la imagen en el espejo, dejar que el cuerpo nos identifique.

Cornelia se ha rendido, por lo visto, a las dos tentaciones femeninas, la identidad del espejo y del suicidio. Silvina Ocampo escribió hace más de cincuenta años el cuento “El mar” que anuncia una vida, libre de espejos y de la dominación masculina. Si todavía no podemos imaginar una destinación, un destino, para la mujer de “El mar,” esto nos dice más de nosotros que de

Ocampo, de la inesperada dificultad de cambiar un sistema, el patriarcado, arraigado no sólo en nuestras costumbres sociales y familiares sino en el mismo lenguaje, en los modos de pensar más básicos. Crear un personaje, Cornelia, que sucumbe a la melancolía le permite a Silvina Ocampo — y a nosotros, sus lectores — vivir con amor, en el sentido que lo da Kristeva, y de reconocer las ilusiones falsas de los dos órdenes en que vivimos, lo simbólico y lo imaginario.

Tanto Borges como Ocampo se han esforzado en cambiar los modos de pensar que nos engañan y tientan, en empujar la imaginación humana hacia los límites antes desconocidos. Los dos autores nos enseñan que los seres humanos tenemos que abrazar y celebrar la multiplicidad para aprender a reconocernos en las varias máscaras. Volviendo al poema, “La cara,” encontramos su palabra “hermafrodita.” Indica que ella — el yo lírico — se considera simultáneamente hombre y mujer / ni hombre ni mujer. El cuerpo esconde multitudes no reveladas en su superficie, en su imagen especular. Eso es la palabra que mejor define lo ideal para Silvina Ocampo porque existir como hermafrodita no es identificarse sin cuerpo, pero sí es insistir en la contingencia, lo accidental y lo inesperado del cuerpo.¹³

Las obras tempranas de Ocampo parten de un concepto de la disociación entre la cara y la imagen especular como una especie de pesadilla o cuento de horror. Más tarde desarrollan una serie de estudios de la identidad constituida por medio del desdoblamiento más allá del espejo. Su obra más reciente vuelve al espejo reconociendo la imposibilidad de prescindir por completo de él. La imagen reflejada es una metáfora de la represión de la subjetividad: es una imagen falsa pero necesaria. La cara es una máscara que nos ponemos para existir para nosotros mismos y para los demás, en la misma medida en que utilizamos el pronombre “yo” para expresar nuestro deseo y creamos por medio del deseo. Tenemos que asumir una identidad siempre dispuestos a modificarla. El cambio, entonces, tanto personal como político, se logra cuando reconocemos lo provisional de todas nuestras identidades.

NOTAS

1 Aunque este artículo no lo cita directamente mi comprensión y reevaluación de la obra de Jacques Lacan se debe mucho al libro de Kaja Silverman mencionado en las “Obras Citadas.”

2 Para un análisis más extenso del doble literario en la obra de Ocampo véase mi artículo “The Mad Double.”

3 Una interpretación algo diferente de este cuento se lee en mi “Portrait of the Writer...”

4 Aquí cito indirectamente de las conclusiones de Peter Brooks 314.

5 Para mayor elaboración de esta idea, véase mi “The Feminine I’.”

6 El artículo de Margaret Higonnet declara que muchas escritoras del siglo veinte presentan el suicidio, no como un momento narrativo de clausura y de certitud, sino como algo más ambiguo: "The decisive moment is no longer decisive" (81).

7 Tanto Higonnet como Kauffman, en su magnífico estudio de la forma epistolar, hablan del suicidio como una estrategia retórica para imponer una lectura de la obra femenina.

8 Referirse a la historia clásica es un recurso típico de su poesía, especialmente *Enumeración de la patria*, pero también de los cuentos de *Autobiografía de Irene*, y su drama en verso, *Los traidores*.

9 En una entrevista, de marzo de 1980, Silvina Ocampo me contó que se puede destacar o hasta esconder un cuento según su orden en la colección.

10 Véase Gallop, especialmente 28-30.

11 Esta colección de cuentos, publicada en el momento en que la autora había cumplido más de ochenta años, no tiene mujeres viejas, pero sí tiene personajes que ven unas máscaras terribles que forman parte de la cara misma. Una de las posibilidades que presenta la obra de La Belle, que el espacio no me permite explorar aquí, es la interpretación de las máscaras de *Cornelia* como imagen de la vejez.

12 Otra referencia política muy obvia en esta colección es un comentario en la conversación entre Cornelia y el arquitecto Daniel. El le dice:

— ¿Por qué no sigue?

— No sé. Me parece que hablo en vano.

— ¡Por favor! Me hace olvidar el mundo horrible en que vivimos, las torturas.

— Las torturas?

— Sí, las torturas. Siga. (41)

13 Jane Gallop termina su libro con una contemplación del idea de la bisexualidad propuesta por Hélène Cixous y Catherine Clément como un modo nuevo de dirigir el deseo: "Neither the fantasmatic resolution of difference in the imaginary, nor the fleshless, joyless assumption of the fact of one's lack of unity in the symbolic, but an other bisexuality, one that pursues, loves and accepts both the imaginary and the symbolic, both theory and flesh" (150). Sería interesante explorar en otra ocasión la relación entre lo que Gallop dice aquí al nivel del deseo con lo que estoy presentando al nivel de la identidad. Yo veo la imagen del hermafrodita de Silvina Ocampo como un intento parecido de resolver la misma problemática.

OBRAS CITADAS

Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Random House, 1984.

Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.

Girard, René. *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1977.

Higonnet, Margaret, "Speaking Silences: Women's Suicide," *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Susan Rubin Suleiman, ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

Kauffman, Linda. *Discourse of Desire: Gender, Genre, and Episolar Fiction*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.

Klingenberg, Patricia. "The Feminine 'I': Silvina Ocampo's Fantasies of the Subject," *Romance Languages Annual* 1 (1989): 488-94.

———. "The Mad Double in the Short Stories of Silvina Ocampo," *Latin American Literary Review* 16 (July-December 1988): 29-40.

———. "Portrait of the Writer as Artist," *Perspectives in Contemporary Literature: Literature and the Other Arts* 13 (Spring 1987): 58-64.

La Belle, Jenijoy. *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.

Lacan, Jaques. "The Mirror-Stage as Formative of the Function of the I..." *Ecrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan. London: Tavistock, 1977: 1-7.

Lechte, John. "Art, Love and Melancholy in the Work of Julia Kristeva," *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*, ed. John Fletcher and Andrew Benjamin. London and New York: Routledge, 1990: 24-41.

Ocampo, Silvina. *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Sur, 1948.

———. "La cara," *Retratos y autorretratos*, Sara Faci: y Alicia D'Amico, eds. Buenos Aires: Ediciones Crisis, 1973: 114-18.

———. *Cornelia frente al espejo*. Barcelona: Tusquets, 1988.

———. *Los días de la noche*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

———. *Enumeración de la patria y otros poemas*. Buenos Aires: Sur, 1942.

———. *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Sur, 1959.

———. *Las invitadas*. Buenos Aires: Losada, 1961.

———. *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Sur, 1937.

——— y J. R. Wilcock. *Los traidores*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1956.

Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.