



EL REGIMEN DE LA SOMBRA: LA MIRADA INQUIETA EN ALGUNOS RELATOS DE SILVINA OCAMPO

MARANGUELLO, Carolina (UNLP)¹

RESUMEN: Silvina Ocampo formó parte de las renovaciones del campo literario argentino de fines de la década del '30 junto a figuras claves de la escena literaria nacional, agrupadas en torno a la revista *Sur*. Sin embargo, antes de dedicarse plenamente a la escritura, se sintió atraída desde su infancia por la pintura y el dibujo. Tomó clases en París con algunos de los grandes maestros de la vanguardia, como Giorgio de Chirico y Fernand Léger y continuó participando de la escena artística nacional a su regreso de Europa. A pesar de que posteriormente abandonó el mundo de la plástica, la importancia de lo visual y las referencias pictóricas pervivieron en su obra literaria. En este trabajo interesará pensar particularmente el tema de la mirada para observar cómo la poética de Ocampo cuestiona el régimen escópico tradicional a partir de diversos mecanismos, reelaborando, por un lado, la función convencional del “espejo”, e incorporando, por el otro, nuevas formas y dispositivos visuales que inquietan el ver y complejizan la percepción visual. Finalmente se abordará la incorporación de una mirada pictórica que suspende el decurso narrativo de los relatos y convierte los acontecimientos en verdaderas imágenes o pinturas.

PALABRAS CLAVE: Ocampo; Mirada; Pintura; Representación.

RESUMO: Silvina Ocampo fez parte das reformas acontecidas no campo literário argentino no final dos anos 30 junto com figuras-chave no cenário literário nacional, agrupados em torno da revista *Sur*. No entanto, antes de dedicar-se por inteiro à escrita, ela sentiu uma atração muito forte desde sua infância pela pintura e o desenho. Ela fez aulas em Paris com alguns dos grandes mestres da arte, tais como Giorgio de Chirico e Fernand Léger e continuou participando do cenário artístico nacional em seu retorno da Europa. Embora mais tarde ela tenha abandonado o mundo das artes plásticas, a importância das referências visuais e gráficas tem persistido em sua escrita. Neste trabalho estaremos interessados particularmente no tema do olhar para ver como a poética de Ocampo desafia regime escópico tradicional através de vários mecanismos, retrabalhando, por um lado, o papel convencional do “espelho”, e incorporando, por outro, novas formas e dispositivos visuais que turbam o ver e fazem ainda mais complexa a percepção visual. Finalmente, nesta perspectiva será incorporado um olhar pictórico que suspende o curso da narrativa das histórias e converte os eventos em reais imagens ou pinturas.

PALAVRAS-CHAVE: Ocampo; Olhar; Pintura; Representação.

En *Las musas*, Jean-Luc Nancy explica cómo mirar una pintura: “[...] la tela nos hace este signo: entrad y mirad. Venid y ver. Agotad vuestras miradas, hasta cerrar los ojos, hasta cubrirlos con las manos, hasta dejar caer el rostro sobre las rodillas. Ved lo invisible [...] sobre el umbral, como su óleo mismo, su trama y su pigmento” (NANCY, 2008, p. 87). La literatura de Silvina Ocampo ensaya con recurrencia esta “visión” sostenida desde el “umbral”: *entre* la palabra y la imagen, *entre* la escritura y la pintura, su poética establece vínculos productivos con las artes plásticas y modifica los modos tradicionales de la mirada, para que también sea posible “ver” lo invisible o aquello que ha quedado sustraído en una visión naturalizada del mundo.

Como ha destacado numerosas veces la crítica, se pueden establecer algunos vínculos biográficos entre la escritora y el mundo de la pintura. Ocampo no sólo se relacionó con los poetas, narradores e intelectuales nucleados alrededor de la prestigiosa revista *Sur* que dirigiera su hermana Victoria Ocampo, sino también con el grupo de pintores de la incipiente vanguardia argentina y europea. En efecto, como señalan Nora Domínguez y Adriana Mancini en *La Ronda y el antifaz* (2009), antes de 1930 Ocampo recibió clases de dibujo y pintura en París, con André Lhote, Otón Friesz, Giorgio de Chirico y Fernand Léger y se vinculó allí con el Grupo de París, entre quienes destacaban Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Norah Borges, Xul Solar y Gómez Cornet. Por otro lado, Adriana Mancini (2009) reseña brevemente el derrotero artístico que Ocampo transitó en la escena nacional y menciona que luego de su estadía en Europa, participó en 1940 de la muestra “La Escuela de París” junto a Norah Borges y Xul Solar. Recibió buenas críticas de sus obras por Julio E. Payró, quien comentó a propósito de su figura: “pintora, mas pintora que se desdeña a sí misma y se abandona, solicitada por otras actividades intelectuales” (PAYRÓ, 1940, p. 82). Como se recordará, su primer libro de relatos, *Viaje olvidado*, se publicó en 1937. Es decir, los años que van desde mediados de la década del treinta a comienzos de la década del cuarenta pueden pensarse como un espacio intersticial y de tránsito en el que Ocampo abandona paulatinamente la pintura para comenzar a autofigurarse como una escritora. Sin embargo, ambas disciplinas convivieron, a veces de manera explícita, como en estos primeros años, donde “a la par” publicaba y exponía; o bien de maneras más oblicuas, a partir de la incorporación de formas pictóricas a la escritura y de una reflexión sostenida sobre la mirada.

Podría pensarse entonces que en la literatura de Silvina Ocampo existe un cruce entre la pintura y la escritura, expresado tanto temática como formalmente, que desestabiliza el registro mimético y cuestiona los modos convencionales de representación. En este trabajo interesará pensar particularmente el tema de la mirada

para observar cómo la poética de Ocampo cuestiona el régimen escópico tradicional a partir de diversos mecanismos, por un lado reelaborando la función tradicional del “espejo” y por el otro proponiendo nuevas superficies y miradas pictóricas que suspenden o ponen en entredicho el carácter fáctico de los hechos, borrando los límites entre lo que se asume como real y lo que se experimenta como una imagen.²

MIRAR

Cleóbula también me había asegurado que mientras Ruperto afinaba la guitarra sus miradas me recorrían desde la punta del pelo hasta la punta de los pies [...] Para mi ilusión, Ruperto me miraba a través de una suerte de antifaz en el que se engarzaban sus ojos de animal, esos ojos que no cerraba ni para dormir. [...] Ojos que miraran tanto no existían en toda la provincia, en todo el mundo; un brillo azul y profundo como si el cielo se hubiera metido en ellos los diferenciaba de los otros, cuyas miradas parecían apagadas o muertas. Ruperto no era un hombre: era un par de ojos, sin cara, sin voz, sin cuerpo (OCAMPO, 2006, p. 411, cursiva en el original).

Ojos que miran a través de un antifaz, a través de vidrios y claraboyas, reflejados en espejos, con largavistas o asomados al ojo de la cerradura, ojos que se quedan ciegos o se pierden en la penumbra, ojos que se fascinan o se suspenden en detalles nimios, en los cuentos de Silvina Ocampo se exhibe la mirada y se “muestra el ver”.³ Su poética se sustrae de las formas convencionales de la mirada y al tiempo que cuestiona la metáfora del espejo propone otros modos, oblicuos, de mirar: vidrios deformantes, visiones alucinatorias, visiones pictóricas, visiones *fascinadas*. Por lo general los personajes de Ocampo miran *a través de/sobre* superficies y pliegues de diversa naturaleza que complejizan su relación con la realidad y suspenden su aparente transparencia.

En *La mirada desbordada: El espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico* (2006), María Elena Úbeda Fernández señala que el régimen escópico tradicional confía en que el ojo puede captar fielmente la realidad para conocerla y controlarla, postulando así la superioridad del sentido de la visión por sobre los demás, a pesar de que éste sea el modo de aprehensión que permite más estrategias de engaño y manipulación sobre lo real. Recién a partir del siglo XX, con la crisis de la representación, se puso en cuestionamiento este modelo perceptivo y se comenzaron a producir obras que incorporaban otros sentidos y ampliaban la experiencia estética.

En “Resistencia a la imagen” (2007), Hernández-Navarro también da cuenta

de esta crisis del modelo escópico tradicional y subraya la importancia que la “desconfianza en lo visible” tuvo en su resquebrajamiento, desconfianza asentada tanto sobre el “ojo” y el saber retiniano como sobre los mecanismos y dispositivos usualmente puestos a disposición de la representación visual. En los cuentos y poesías de Ocampo también aparece esta doble vertiente de la desconfianza en lo visual, por un lado, a partir de la problematización de la visión como modo de percibir y conocer la realidad; por el otro, mediante el constante cuestionamiento de la representación mimética, de lo visible-representable. A modo de breve ejemplo podría pensarse en las preguntas que se formula la narradora de “Ocho alas” luego de que su marido le ha sacado una foto a un par de mariposas que había capturado su mirada:

¿Qué hace la cámara fotográfica ante una escena como ésta? ¿Qué le presta a la imagen? ¿La mata, la conserva? Pensé en el dolor de una imagen de arena que está entre los libros de la biblioteca. Alguien pensó que era un relieve egipcio, griego, romano. No reconocerlo era una vergüenza. El ignorante miró en silencio la fotografía, pero nadie supo que dentro de ese cuerpo algo más que la vida yacía; algo infinitamente inasible, como la vida misma de estas mariposas, con tanto olvido del mundo, con ocho alas anaranjadas (OCAMPO, 2007, p. 357).

La “mariposa” se transforma en el dispositivo que permite pensar en la imagen como aquello que se vuelve esquivo o refractario a la mirada. Didi-Huberman (2007) utiliza, curiosamente, el mismo ejemplo para reflexionar sobre la condición efímera de la imagen visual:

Hace poco he acabado un texto sobre la imagen como mariposa. Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo veras las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello (DIDI-HUBERMAN en ROMERO, 2007, s/p).

¿Qué queda de una imagen captada por la cámara?, ¿cuánto más hay que se pierde o escapa a los modos tradicionales de representación y se sustrae de lo meramente alcanzable por la vista? Hernández-Navarro (2007) explica entonces que ante la crisis del régimen escópico más tradicional, surgirían dos regímenes aparentemente contrapuestos: un régimen dominante y uno de resistencia. El régimen dominante es el de la luz, se trata de un modelo que expande el ocularcentrismo y crea la ficción de la totalidad de la visión, hace pensar que no queda nada oculto. El

régimen de la resistencia, por otro lado, es llamado por el autor el régimen de sombra o “escotómico”, porque pone en evidencia la crisis de la verdad visual y la dificultad de traducir lo visible. La vista ya no es suficiente y se manifiesta el punto ciego de la mirada. “Frente a la transparencia, presenta opacidad; frente a la luz, oscuridad; frente a la perfecta traducibilidad, ilegibilidad; frente al parloteo, silencio; frente a la plenitud, vacío; frente al todo, la nada” (HERNÁNDEZ-NAVARRO, 2007, p. 74-75).

El carácter borroso, fragmentado y opaco de muchas de las imágenes que desfilan por los cuentos de Ocampo así como la galería de personajes que mantienen una relación particular con la visión, -ciegos, clarividentes, voyeurs y artistas, entre otros- permiten filiar su poética con este segundo régimen de la resistencia o de la sombra, que hace desbordar la visión tradicional y fuerza a los personajes a miradas *oblicuas* y fuera de la convención.

“DISTINGUIR UN REFLEJO DE UNA PERSONA”: LAS IMPOSIBILIDADES DEL ESPEJO

Como se explicó anteriormente, por lo general los personajes de Ocampo no miran directamente un objeto o una situación de la realidad sino *a través de o sobre* superficies que funcionan como velos configuradores de realidad. El mundo entonces no es lo exterior sino lo que participa de la trama entre los ojos del que mira y los pliegues que interceptan/forman su mirada. Uno de los elementos que más se repite en la obra de Ocampo es el espejo, que a diferencia de su utilización más generalizada, suele no replicar la realidad que refleja y “dispersar” la identidad.

Como explica M.H. Abrams en *El espejo y la lámpara* (1962), la metáfora del espejo cuenta con una larga tradición en la historia de la filosofía y del arte. En el Renacimiento, precisamente, se lo vinculó con la práctica pictórica: “¿Cómo podría llamarse a la pintura “preguntaba Alberti” sino poner un espejo frente al original, como en el arte?” (ABRAMS, 1962, p. 53). También Leonardo da Vinci apelaba al símil del espejo para ilustrar la relación que guardaban la obra de arte, la naturaleza y la mente del artista. Sin embargo, es quizás durante el siglo XIX, a partir de la estética del realismo y luego del naturalismo, cuando esta metáfora terminó de consolidarse. Se recordará la definición que Stendhal ofrece de la novela en *Rojo y Negro* (1830): “Una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino. Tan pronto refleja el azul del cielo ante vuestros ojos, como el barro de los barrizales que hay en el camino” (STENDHAL, 1995, p. 454). Finalmente, dentro del campo literario argentino, Macedonio Fernández parece responder al fragmento anteriormente citado, cuando en su novela *Museo de la novela de la Eterna* (2007) rechaza la idea de

literatura como copia de la realidad: "Todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la literatura, es decir confeccionar copias [...] la obra de arte-espejo se dice realista e intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia (FERNÁNDEZ, 2007, p. 127). Ocampo participa de esta reformulación de la metáfora del espejo. En sus cuentos y poemas proliferan los dobles, los simulacros y las apariciones especulares. Uno de los relatos más significativos para observar cómo opera lo especular en la configuración/disolución de la identidad es probablemente "Cornelia frente al espejo".

En el relato un sujeto femenino reconstruye su vida frente a un espejo. La entrada y salida de los personajes, el espacio casi escenográfico en el que Cornelia actúa y la evocación de su gusto por el teatro le confieren al cuento una fisonomía teatral que duplica el artificio incorporado por la materia especular. Esta posibilidad de devenir otra, justificada en primera instancia por su práctica teatral, se volverá luego constitutiva del espejo y el personaje terminará afirmando la equivalencia entre lo efímero de las imágenes y lo efímero de los seres humanos: "Nosotros, los seres humanos, somos irreales como las imágenes" (OCAMPO, 2007, p. 273). El espejo conduce a la dispersión de la subjetividad y desoye el mandato de reflejar a quienes se le ponen enfrente: "Mírate en el espejo. ¿Me ves a mi reflejada? ¿Y a ti? –No" (267). Podría pensarse que esta transformación está sugerida o enfatizada por la modificación de la materialidad del dispositivo, que ya no es una superficie dura y homogénea sino acuática y brumosa:

Estás rodeado de una atmósfera líquida, estás como en el interior del agua, en la luz donde nadan los peces de las grandes profundidades del mar o en la superficie de un lago tranquilo. [...] Cuando me ponían en penitencia sufría de no verte, de no tocar tus manos envueltas en una suerte de bruma gelatinosa, esa bruma propia de los espejos (OCAMPO, 2007, p.261-2).

Frente a esta materialidad porosa, el personaje se queja por tener que vivir en un "mundo opaco, material, sin aire" (p. 262). La lógica del espejo no sólo es tergiversada en cuanto a sus características físicas sino también en cuanto a sus funciones. Cornelia le cuenta al personaje del ladrón sobre otros espejos famosos de la historia, el espejo ardiente, que concentraba los rayos del sol y servía como arma en las batallas; el espejo del Santuario de Deméter, que se usaba para hacer adivinaciones, y finalmente el espejo situado cerca de Megápolis, en el que aquel que se miraba no se reflejaba o se veía confusamente, y que presentaba en cambio las imágenes de los dioses con gran claridad. El espejo es continuamente llevado a sus

bordes y tomado como un objeto que produce la diseminación: el espejo brumoso, el espejo ardiente que abrasa y destruye, el espejo futuro de las adivinaciones, el espejo que no refleja los rostros humanos.

El relato concluye con la muerte del espejo, destruido por las alimañas y los ratones, que al desmoronarse amenaza con la destrucción de Cornelia, cuyo cuerpo quedaría fragmentado en los cristales rotos: "Me buscaré a mí misma en todos tus pedazos: un ojo, una mano, un mechón de pelo, mis pies, mi ombligo, mis rodillas, mi espalda, mi nuca tan querida, nunca podré juntarlos" (p. 293). Antes del final, la protagonista experimenta el mayor acercamiento hacia la superficie lisa que la refleja. Besa, como Narciso, su propia imagen invertida y en el momento inminente la mirada adquiere el valor cognoscitivo que se había mencionado en la introducción: "Deja que me mire. Soy lo único que no conozco" (p. 293).

A su vez, como en otros relatos, el tema de los reflejos está íntimamente relacionado con la cuestión de la mirada. En muchas oportunidades se hacen alusiones a la manera de mirar(se) que practica Cornelia, quien afirma de sí misma: "Yo miro todo sin ver nada" (p. 276) y subraya la relación entre la mirada y el recuerdo: "Veo los vidrios rojos y azules de la infancia en la ventana que daba al patio. *Detrás de los vidrios, entre las hojas que los golpeaban, me escondía para cometer pecados*" (p. 266, énfasis mío). La mirada se encuentra mediatizada por elementos que al tiempo que posibilitan la visión, la velan. Los vidrios de colores, las hojas de los árboles, esconden los pecados cometidos en la infancia. El sujeto accede, en el presente, a la experiencia del pasado a través de estas superficies porosas, transparentes y opacas a la vez.

"ATRAVESAR EL PAISAJE": LA MIRADA A TRAVÉS DE VIDRIOS Y CLARABOYAS

El segundo de los modos mediante el cual Ocampo cuestiona el régimen escópico tradicional es la incorporación de otras superficies que al tiempo que permiten la mirada, como los vidrios azules y rojos de la infancia de Cornelia, la sustraen del orden de lo inmediatamente perceptible y funcionan como tamices o velos sobre los cuales se pliega la experiencia de los sujetos.

Se analizará entonces cómo se configura esa visión *oblicua* a partir de la utilización de otro material: el vidrio. Así como se hizo con el espejo, es posible mencionar algunos momentos particulares de la historia del arte y de la literatura en los que el vidrio funcionó como un dispositivo artístico muy significativo. Una de las obras vanguardistas más importante que apeló a este material es *La novia desnudada por sus solteros, incluso*. (*Gran Vidrio*), de Marcel Duchamp. Comenzada en 1915,

luego de que Duchamp asistiera a la representación teatral de *Impresiones de África*, de Raymond Roussel, la obra fue interrumpida en 1923. Luego, en 1926 sufrió una rotura al ser trasladada desde el Museo de Brooklyn hasta la biblioteca de The Haven, en la casa de campo de Katherine Dreier, la coleccionista y amiga de Duchamp. Finalmente fue terminada en 1936. El *Gran Vidrio* está formado por dos paneles de vidrio superpuestos sobre los cuales pueden observarse diversos elementos que combinan un carácter mecánico y biomórfico. En el panel superior se encuentra “la novia”, y en el inferior, “los solteros”. Duchamp no sabía cómo resolver el tema de la conexión entre las dos partes de la obra, hasta que en 1926 la fractura de los cristales produjo rajaduras simétricas en los dos paneles, y el artista las aceptó como una intención *ready-made* de la obra misma.

En *Fuera de campo* (2006), Graciela Speranza relata la experiencia de su contemplación en el Museo de Arte de Filadelfia, y explica que el espectador no podía sino mirar *a través* de la obra, y al tiempo que la observaba, miraba también partes del museo, a otros espectadores, e incluso su propio reflejo. La autora agrega que Duchamp acompañó el *Gran Vidrio* con una serie de notas que explicaban su funcionamiento porque esperaba que su recepción conjugara lo plástico-estético con lo literario, y que los espectadores lo miraran leyendo las proliferantes notas. Más adelante, Speranza ahonda en la influencia que tuvo la novela de Roussel, y explica que Duchamp se sintió profundamente conmovido por la experimentación conceptual y verbal practicada por el autor francés, a partir de la cual pensó en nuevas maneras de trascender la visualidad tradicional de la pintura. *Impresiones de África*, así como la obra de Duchamp, alientan “la postergación del sentido mediante un juego estratégico de transparencia y velamiento” (SPERANZA, 2006, p. 285). El *Gran Vidrio* rechaza el aspecto retiniano de la obra de arte y practica un retardo (*delay in glass*) del sentido, agudizado por la proliferación incesante de las notas que acompañaban la obra. Las correspondencias con la utilización del “vidrio” que la propia Silvina Ocampo realiza en su obra son muchas. No es la intención de este trabajo aventurar ninguna hipótesis sobre una posible influencia de la obra de Duchamp en Ocampo sino simplemente tomar el *Gran Vidrio* como una maquinaria para mirar la obra de la autora argentina e iluminar algunos de sus procedimientos.

Como se intentará analizar a continuación, los cuentos de Ocampo también combinan lo plástico y lo literario y reclaman del lector una mirada atenta que perciba las modulaciones visuales y pictóricas trazadas a partir del lenguaje. Además, la incorporación de este tipo de materiales, opacos y transparentes a la vez, provoca una mirada que a la vez que atraviesa su materialidad, se detiene, se *retarda* en la superficie. También, como en la obra de Duchamp, el sentido no es plenamente

alcanzable, y por el contrario, prolifera en las diversas imágenes que se forman y se deforman a través de los vidrios.

Además de su empleo en el terreno de la plástica, el vidrio también fue utilizado en literatura como una metáfora para dar cuenta de nuevas maneras de mirar el mundo. En *La poética del espacio* (2000), Gastón Bachelard cita el poema en prosa "El huevo en el paisaje?" de André-Pieyre de Mandiargues en el que el poeta descubre una pequeña deformación en el vidrio a través del cual mira y sueña. Se trata de esos globos que suelen formarse a veces y que actúan como una lupa que engloba partes del paisaje. Bachelard (2000) incluye la descripción realizada por el mismo poema:

Acércate a la ventana procurando que tu atención no corra mucho hacia fuera. Hasta que tengas bajo los ojos uno de esos núcleos que son como quistes del vidrio, pequeños huevecillos a veces transparentes, pero con más frecuencia nebulosos o bien vagamente translúcidos, y de una forma alargada que recuerda la pupila de los gatos (BACHELARD, 2000, p. 142).

Bachelard se pregunta en qué medida cambia la naturaleza del mundo exterior y afirma que sus contornos se vuelven blandos gracias a la forma ovalada de la pupila en el vidrio. El autor explica que desde allí se hace surgir un mundo en miniatura. "El soñador hace correr ondas de irrealismo sobre lo que era el mundo real" (p. 143). Como puede observarse, el poeta hace detener la mirada sobre el vidrio, la *retarda* en su materialidad y a partir de una de sus deformaciones, encierra el paisaje exterior, haciendo correr ondas de irrealismo sobre aquello que mira. Al igual que lo que ocurría con la obra de Duchamp, la mirada se suspende *sobre* el vidrio para luego mirar *a través* suyo.

Además del conocido relato "Cielo de claraboyas", otro de los cuentos que pone a funcionar esta metáfora es "Del color de los vidrios", de *Cornelia frente al espejo* (1988). Se trata de un relato que recupera la forma del cuento enmarcado. El narrador es un extraño niño de quince años que tiene la apariencia de un viejo –las oscilaciones entre la niñez y la vejez son frecuentes en Ocampo– y que trabaja como encargado en una casa de inquilinato que paulatinamente empieza a ser invadida por botellas de las que se desconoce el origen. El joven, atento a los matices de los colores de los vidrios, crea objetos con ellas y se autoconfigura como un artista: "Pero el ímpetu de la creación, en un artista inspirado, puede ser cruel" (OCAMPO, 2007, p. 306). Su obra más importante es una casa enteramente de vidrio en la que vivirá con su mujer. El narrador cuenta que la gente podía verlo a él y a su familia a través de los vidrios pero que las imágenes que se veían eran extrañas:

Las rajaduras de los vidrios deformaban los cuerpos, las posturas, los movimientos. Si besaba la boca de mi novia, para los observadores de afuera, besaba su zapato; si acariciaba su frente, acariciaba una botella. [...] Las rajaduras del vidrio inventaban posturas, las multiplicaban, pero nunca reflejaban la verdad (OCAMPO, 2007, p. 307-308).

Como si formaran parte de una instalación permanente, la vida de la familia se constituye en el espectáculo al que asisten los turistas, conducidos por un guía que parece funcionar como el de los museos y les señala aspectos relativos al proceso de construcción de la obra y de sus materiales. Si por un lado la casa engaña la mirada del público, también transforma la composición de sus habitantes: los personajes se van volviendo menos "reales", pierden espesor y no están atados a las necesidades materiales "no sentimos ni frío ni hambre. [...] Las provisiones de alimentos que tenemos son interminables" (p. 309). El relato va adquiriendo un tono cada vez más fantástico y la casa de vidrio funciona como un dispositivo que les permite desplazarse de un lugar a otro, vivir como en sueños. Si en un momento se dice que la casa se desplazaba en la imaginación de los personajes, más tarde se revelan los efectos reales de esos desplazamientos: "...visitamos las cataratas del Niágara (se nos llenó la casa de ruidos estruendosos de agua, se nos murieron los canarios rosados)" (p. 309). Hacia el final, el narrador reflexiona sobre el carácter "espectacular" de su modo de vida. "...que el mundo no pueda observarnos desde afuera, como un espectáculo cinematográfico, o de televisión, o simplemente de teatro, por la magia del vidrio" (p. 309).

"PINTAR LA PERCEPCIÓN": MIRADAS PICTÓRICAS

El acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas. El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del "don visual" para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta (DIDI-HUBERMAN, 2010, 47).

En *Lo que vemos, lo que nos mira* (2010), Didi-Huberman reflexiona sobre el poder inquietante de la mirada. Como se vio, los relatos de Ocampo complejizan el acto de mirar y rechazan el orden escópico tradicional. Continuamente en sus ficciones puede observarse cómo se "inquieta" la mirada de los personajes, ya sea por la

problematización de la metáfora del espejo como por la presencia de dispositivos, como los vidrios deformantes, que “alteran” la percepción tradicional de la realidad. Sin embargo, quizás el modo que con mayor fruición modifica y abre la percepción visual sea la “mirada pictórica” de la que participan muchos de los personajes y voces narrativas que atraviesan su obra. Se trata de una mirada que dota a la realidad de un espesor visual inesperado y desnaturaliza el mundo cotidiano. Como explica Jacques Aumont (1992) en el libro ya citado, el arte no sólo “representa” la naturaleza sino que modifica la manera de observarla. Como se intentará demostrar, los momentos en los que irrumpe esta mirada pictórica son aquellos que se viven con mayor intensidad por parte de los personajes, o cuyo recuerdo se imprime de un modo más radical.⁴

En el relato “La inauguración del monumento”, de *Y así sucesivamente*, Domingo Alopex presencia la escena en la que su prometida y futura mujer lo engañaba con Drangulus. Al principio la composición de la imagen respeta la tradicional diferencia entre las figuras “los amantes en la cama” y el fondo “el nuevo empapelado con fondo de flores” pero luego la mirada atónita del personaje cruza ambos planos y *desquicia* la representación más o menos realista del comienzo, transformándola en una imagen que adquiere las resonancias de una visión pictórica:

Primeramente vio las dalias grandotas de papel (eran sin duda hermosas y frescas), luego un enorme pincel en el suelo, los barrotes dorados de la cama. *Vio las cosas con la precisión con que se ven en medio de una gran desgracia*. Vio una media arrugada y vio a un hombre y a una mujer abrazados. Quedó inmóvil. Como en los sueños quiso correr y no pudo. El hombre se incorporó. [...] Era el poseedor de aquel jardín exuberante. Se incorporó lentamente y, cuando estuvo de pie, Domingo vio crecer en ese hombre una imagen conocida. El ceño de la frente, la boca sin labios, la nariz ligeramente aplastada en un rostro monstruoso de niño; todos esos rasgos fueron creciendo y acomodándose en un rostro de adulto. Lo miró fijamente, Drangulus no podía ser más idéntico a sí mismo. Pero su novia era irreconocible. Nunca la había visto despeinada, con la blusa desabotonada, con las medias arrugadas. Parecía una prolongación exuberante, infernal de las dalias, el rostro de su novia rodeado de cabellos ascendentes como pétalos abiertos. [...] Domingo Alopex, mucho tiempo después, dudó si había o no soñado la escena. Pensó volver a la casa de la novia; se la imaginaba sentada pacientemente en el patio, con el cabello muy bien alisado, la blusa cuidadosamente abotonada sobre los pechos; pero las dalias rojas intervenían con las cabelleras despeinadas y le invadía un malestar. No había vuelto a verla. *La nitidez de su recuerdo crecía*. No sabía dónde empezaban las *invenciones* que el tiempo había agregado a su *recuerdo* (OCAMPO, 2007, p. 164-5, énfasis mío).

En la descripción de la escena se insiste en la idea del “ver” con claridad. La imagen surge nítidamente ante los ojos de Domingo Alopex y le permite ver aquello que hasta entonces había permanecido oculto a su mirada: la novia con el cabello despeinado y la blusa desabotonada, la intimidad de la habitación que ella misma le había prohibido visitar hasta que no estuviera lista. En *El espacio literario* (1992), Maurice Blanchot explica en qué consistiría “vivir un acontecimiento en imagen”, del que dice:

...no es desprenderse de ese acontecimiento, desinteresarse de él, como lo querría la versión estética de la imagen y el ideal sereno del arte clásico; pero tampoco es comprometerse por una decisión libre: es dejarse tomar, pasar de la región de lo real, en la que nos mantenemos a distancia de las cosas para disponer mejor de ellas, a esa otra región donde la distancia nos retiene, esa distancia que es entonces profundidad no viviente, indisponible, lejanía inapreciable que se ha transformado en la potencia soberana y última de las cosas (BLANCHOT, 1992, p. 250).

El relato de Ocampo muestra la tensión entre esa región de lo real y el territorio indeterminable de un acontecimiento que se vive como una imagen. La mirada pictórica, sin embargo, no fija la escena en una imagen única sino que produce un movimiento interno en la “obra” misma. Como ocurre en otros relatos, la transformación de las formas es una constante en la obra de Ocampo; en este caso, el rostro de Drangulsus vuelve a configurarse a partir del rostro de la niñez y adquiere un carácter monstruoso. Como explica Jacques Aumont (1992), si una imagen no temporalizada puede liberar un sentimiento de tiempo es porque el espectador le añade algo, un “saber sobre su génesis”, sobre su modo de producción, sobre su “arché”. En este caso, el *tiempo creadorial* interviene en el modo en el que el personaje mira a su rival, Drangulsus. El recuerdo del niño emerge y se acomoda en el rostro del adulto y la descripción de sus rasgos, la boca sin labios, la nariz aplastada, le confiere ese carácter monstruoso y ligado a la deformidad que luego inundará el resto de la imagen. Más adelante en el relato, ésta irrumpe por segunda vez como una visión que se le impone al personaje y lo lleva a vengarse de Drangulsus:

En la oscuridad surgían los árboles, como dalias gigantescas, con cabelleras de fuego, y el rostro de su novia estaba prendido en el centro de cada una de esas dalias. Millones de rostros se dibujaban nítidamente contra el follaje ascendente de las cabelleras, nítidamente, ¡oh!, cuánto más nítidamente de lo que Domingo Alopex había visto a su novia cuando estaba con ella (OCAMPO, 2007, p. 166).

La visión es más nítida y auténtica que la realidad vivida por el personaje.

La imposibilidad de la mirada se exagera en el momento en el que el monumento de Drangulus se abalanza sobre su rival "Alopex no tuvo tiempo de verlo" (168).⁵ Como pudo observarse, el relato amalgama diferentes formas de mirar: la mirada mediatizada por superficies que distancian al sujeto de aquello que observa, la mirada que utiliza dispositivos, como largavistas o telescopios, para alcanzar su objetivo y la mirada pictórica que deviene visión obsesiva e irrumpe el transcurrir narrativo del relato.

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo del artículo se revisaron las diversas modulaciones que adquiriría la mirada en la obra de Ocampo teniendo en cuenta la insistente presencia de personajes que se definían a partir del acto de ver; la profusa aparición de dispositivos, artísticos y técnicos, que remitían a la mirada, así como la incorporación de formas plásticas de percibir el mundo narrado. Se buscó pensar entonces cómo su obra cuestionaba la concepción tradicional del espejo subvirtiendo su función clásica de "reflejar" la realidad. Frente a la pérdida de consistencia de este material refractante, se vio cómo Ocampo incorporaba superficies que modificaban el modo de percibir el mundo: vidrios, claraboyas y ventanales a partir de los cuales se dotaba de espesor a la mirada y se enriquecía la percepción estereotipada de objetos y situaciones. Por último se analizó la mirada pictórica como un modo de subvertir la mimesis clásica a partir de la incorporación de elementos plásticos que detenían el decurso narrativo de los textos y llevaba a los sujetos a vivir acontecimientos de su vida como si fueran imágenes. Este modo de ver colocaba al discurso en sus bordes, entre la realidad y la irrealidad, en una distancia que retenía a los personajes y les permitía, en algunos casos, el despliegue de lo imaginario.

Como se intentó mostrar, estas formas de concebir la mirada se pueden entender dentro de un movimiento mayor en la historia del arte que buscaba cuestionar el "régimen escópico tradicional" y la configuración de lo que Hernández-Navarro denominaba un régimen de resistencia o alternativo, el "régimen escotómico" que trabajaba a partir de la opacidad, la ilegibilidad, la oscuridad, la ceguera, el vacío y los silencios. Como pudo observarse, los modos de mirar de los personajes de Ocampo, que se distraen, se fascinan, o son capturados en visiones y miradas pictóricas, desnaturalizaban la idea del ver como sinónimo de conocimiento objetivo de la realidad.

NOTAS

- ¹ Profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y becaria de CONICET. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Letras de la UNLP.
- ² El presente artículo es un extracto del primer capítulo de la tesis de Licenciatura: MARANGUELLO, Carolina. "Configuraciones visuales en la poética de Silvina Ocampo: pintura y escritura, conformación y descomposición subjetiva", MIMEO, 2012.
- ³ En La mirada desbordada: El espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico, María Elena Úbeda Fernández toma la idea de "mostrar el ver" desarrollada por W. J. T. Mitchell en "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", para reseñar las estrategias que señalan el acto de ver, como la incorporación de mirillas, espejos, la mirada del voyeur, los experimentos perceptivos, etc. Estos dispositivos exhiben la corporalidad de la mirada, frente a la visualidad greenbergiana y el ojo descarnado y contribuyen a las reflexiones sobre el acto mismo de la percepción y sobre los aspectos psicológicos y sociológicos de la visión.
- ⁴ La incorporación de la mirada pictórica alcanza diversas manifestaciones en la obra de Ocampo. Como se estudió en la tesis mencionada anteriormente, pueden encontrarse en su poética miradas impresionistas y expresionistas, así como la presencia de "visiones" que retoman pinturas prerrafaelistas, entre otras ocurrencias. Para un desarrollo más extenso de la reelaboración del impresionismo y del expresionismo, cfr. MARANGUELLO, Carolina. "'Un mundo de contacto': miradas impresionistas y expresionistas en la literatura de Silvina Ocampo" en Macchiuci, Raquel y Susanne Schlünder (Ed.) *Literatura y técnica. Derivas materiales y ficcionales: libros, escritores, textos frente a la máquina y la ciencia*. La Plata: Ediciones del lado de acá; Osnabrück: Universidad de Osnabrück, 2015, pp. 101-117.
- ⁵ Frente a la dificultad de ver de Alopex y aquello que se prohíbe a su mirada, el cuerpo de su futura esposa y el cuarto que compartirían, Drangulus es aquel que puede observarlo todo, el robo de las medialunas cuando ambos eran chicos, el cuerpo de la mujer, y con la ayuda de ciertos dispositivos de la visión, las batallas: "El General Drangulus tenía un telescopio y varios anteojos de largavista que repartía, como un aperitivo, entre sus oficiales de Estado Mayor. Anticipaba las batallas, en grandes trazos rojos, sobre los planos innumerables de la ciudad" (OCAMPO, 2007, p. 160).

REFERENCIAS

- ABRAMS M. H. "Capítulo II: La imitación y el espejo". *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1962.
- AUMONT, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE, 2000.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Paidós: Barcelona, 1992.
- DOMÍNGUEZ, Nora y Adriana Mancini (comp.) *La Ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

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

GABRIELONI, Ana Lía. "Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura. Breve esbozo desde el Renacimiento hasta la Modernidad". *Saltana. Revista de literatura y traducción*, <<http://www.saltana.org/1/docar/0010.html>>, 16 de noviembre de 2006.

_____. "La literatura y artes". *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica* (Coord. Miguel Dalmaroni). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2009.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. "Resistencias a la imagen (Mary Kelly, La balada de la antivisualidad)". *Revista Estudios Visuales. ¿Un diferendo "arte"?*, CENDEAC, 4, Enero de 2007, 72-97. En <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf_no_suscriptores/miguelhernandez-4-1%20pagina.pdf>.

MITCHELL, W. J. T. "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual". *Revista Estudios Visuales. "Los estudios visuales en el siglo XXI"*, CENDEAC, 1, Diciembre de 2003, 17-40. En <<http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf>>.

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

NANCY, Jean- Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

OCAMPO, Silvina. "La expiación". *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé, 2006.

_____. "Ocho alas", "Cornelia frente al espejo", "Del color de los vidrios" y "La inauguración del monumento". *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

PAYRÓ, Julio E. "La escuela de París", *Sur*, N° 71, Buenos Aires, agosto de 1940.

ROMERO, Pedro G. "Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman", *Minerva, Revista del círculo de Bellas Artes*, N° 5, Madrid, 2007. Disponible en internet: <<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141>>.

SPERANZA, Graciela. *Fuera de Campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama, 2006.

STENDHAL. "Capítulo XIX: Ópera cómica." *Rojo y negro*. Barcelona: Altaya, 1995.

ÚBEDA FERNÁNDEZ Fernández, M. Elena. "La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico" (Tesis doctoral), España: Editorial de la Universidad de Granada, 2006.

ULLA, Noemí. "Silvina Ocampo". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1982.

VÁZQUEZ, María Esther. "Silvina Ocampo. Pincelada de sangre". *La Nación*, Buenos Aires, 2003. Disponible en <<http://www.lanacion.com.ar/508833-pincelada-de-sangre>>.