



# Silvina Ocampo : el pretexto del silencio

Autor:

Macchi, Marisa

Revista

Mora

1998, N°4, pp. 56-64



Artículo



# Silvina Ocampo:

## El pretexto del silencio\*

Marisa Macchi

### Introducción

En estas páginas voy a realizar el seguimiento de la lucha que la mujer entabla desde el lenguaje para obtener un espacio de representación que construya su imagen. Podremos advertir, de tal modo, una reiterada confrontación entre la *mujer que se representa* y se auto-ubica como sujeto de representación -por lo tanto como *constructora de una realidad*- y la mujer que *es instalada*, por el discurso hegemónico, como *objeto de representación o como imagen construida*. Una contienda se ajusta entre las imágenes que los grupos minoritarios detentan y las que les son impuestas por el grupo hegemónico: entre las realidades construidas por un grupo y las impuestas por el otro<sup>1</sup>. Así se precipita una lucha entre las imágenes que los grupos hegemónicos construyen de los

grupos minoritarios y las imágenes que estos conciben de sí mismos y de los otros. Para percibir ese conflicto en la escritura es absolutamente necesario asumir la pertenencia de la escritura femenina a una categoría histórico-social, que se instala en una lucha de espacios representacionales<sup>2</sup>.

Es de importancia primordial, en términos históricos, la cuestión de si un texto es escrito por un hombre o una mujer, si la experiencia femenina se constata en los personajes femeninos.

### El lenguaje de los amos

*La única manera de situarse fuera del discurso es desplazarse dentro de él.*<sup>3</sup>

Algo asombra al lector desde las primeras líneas de los cuentos firmados por Silvina Ocampo. Asombro que no provienen de los rasgos psicológicos de los personajes, dado que estos son simples arquetipos<sup>4</sup>. Ni del ámbito en el cual éstos se mueven - ya que las narraciones transcurren en el clima inalterable de la vida burguesa. Aun sin recurrir al punto de inflexión narrativa, punto en el cual lo fantástico irrumpe en la escena de quietud<sup>5</sup>, el lector tropieza con el uso del lenguaje como un elemento inquietante: el texto habla con el lenguaje de los amos. Existe un empeño no inmotivado de ostentar el lenguaje del grupo dominante. Tanto el narrador como los personajes narrados adoptan el lenguaje del poder.

\* Este trabajo resultó ganador en el II CONCURSO DE ENSAYOS DE ESTUDIOS DE LA MUJER, organizado por el AIEM. El jurado, reunido el 22 de julio de 1996, estuvo compuesto por Dora Barrancos, Alicia Gianella, Cristina Iglesia y Beatriz Sarlo.

<sup>1</sup> CHARTIER Roger. *La historia cultural redefinida: prácticas, representacio-*

*nes y apropiaciones. Punto de vista.* Número 17/1990 (p. 43-48).

<sup>2</sup> SHOWALTER Elaine. *Travestismo crítico: Los varones feministas y la mujer del año.* *Raritan* 3/2/83 (p.130-139).

<sup>3</sup> DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine.* Editorial Cátedra Universitaria de Valencia. Instituto de la mujer (p.18).

<sup>4</sup> PEZZONI, Enrique. *Silvina Ocampo: Orden Fantástico, Orden Social. Páginas seleccionadas por la autora.* Celtia. Buenos Aires, 1984.

<sup>5</sup> PEZZONI, Enrique. *Silvina Ocampo: La nostalgia del orden. Sitio I*, 1981 (p 109).

Esta lengua opera como control, imparte un orden que funciona como eje de distribución de lugares sociales, a la vez que como mandato.

### Lenguaje y dominación

*"Quienquiera que defina el código tiene el control..."*<sup>6</sup>

El lenguaje usado en las ficciones inquieta porque se percibe entre sus líneas otro lenguaje silenciado. Contrariamente a lo esperado el lenguaje de los amos se instala en boca de opresores tanto como en boca de oprimidos. Bajo el pretexto del orden se deshace la correspondencia entre narrador y lengua usada: no existe identidad entre quien narra y su lenguaje. El narrador no responde a sus intereses personales. Los narradores de Silvina son niños, criadas, pantaloneras, locas, y sus palabras disparan un lenguaje ajeno. Si bien estos personajes se construyen como tipicidades socioculturales<sup>7</sup>, sus discursos solo se exhiben en una lengua que les es ajena: la lengua de la dominación. Narradores y personajes funcionan como resonadores del discurso patriarcal, enfatizan las representaciones construidas en el discurso hegemónico, a pesar de que esto funcione de manera contraria a sus intereses.

Se puede oír bajo el lenguaje del amo una voz silenciada que acata

el mandato, una cabeza que se agacha: pero este empeño en reproducir la voz del otro nada tiene que ver con su aparente acatamiento. Pronto se advierte que es una trampa: un pretexto para reproducir un conjunto de representaciones de los vínculos sociales. Una estrategia: construir un discurso que no opone resistencias. Repetir un pacto antiguo e irrecuperable: un *obstinato* de jerarquías sociales fosilizadas en la codificación de la literatura, en el discurso institucionalizado. Se construye una mirada de las relaciones jerárquicas que surgen del predominio sexual, clasista o generacional, expuestas siempre desde la voz que predomina. Los

cuentos giran en torno a los vínculos de los personajes desarrollados en la esfera privada. Son precisamente esos vínculos los que se cuestionan. El poder se encuadra en el ámbito de lo privado, en el lugar permitido para la mujer: es un universo de pantaloneras, modistas, amas de llave, empleadas domésticas, trabajando en el marco obligado del hogar.

Podemos agrupar las duplas de jerarquía que funcionan en los cuentos:

Hombres/ mujeres  
Patrona/ modista, ama de llaves,  
empleada doméstica  
Adultos/ niños

Hay un gesto de desaparición de la voz de la mujer en este texto, en la muestra de jerarquías, un silencio que es un pretexto porque en realidad es exhibición del discurso de la autoridad, del aparato de poder legitimado. Es un gesto ostensible de copia y autoanulación: invariablemente se enfatiza ese orden que será invertido al final. Se realiza una descripción exhaustiva del orden legítimo, de lo que debe ser, para luego realizar una inversión que generalmente resulta grotesca, presentada con gestos humorísticos. De las duplas presentadas, el primer elemento desaparece o se ve anulado por la repentina hegemonía del segundo elemento: En *El vestido de terciopelo*<sup>8</sup> asistimos a las

<sup>6</sup> DE LAURETIS, Teresa. *ob.cit.*

<sup>7</sup> SÁNCHEZ, Matilde. **Las reglas del secreto**. F CE Mex-Bs. As, 1991.

<sup>8</sup> OCAMPO, Silvina. *EL vestido de terciopelo*. **La Furia**. Sur. Bs As 1959.

pruebas de un vestido de una señora de alcurnia (Cornelia). Cuando todo resulta exasperante de tan convencional - una prueba de un vestido, la señora Cornelia fastidiada por la prueba, la modista que distrae su atención con preguntas banales, con el objeto de lograr su quietud, etc., etc., se filtra en el cuento un suceso que extraña sólo al lector, no así a los personajes que continúan como si nada sucediera: el vestido ahoga a la señora que cae muerta. Sin otra explicación, sin otro comentario. Como si todos los vestidos de terciopelo regularmente atacaran a las mujeres que los visten. Se describe sólo el estallido de la situación ante un suceso inesperado. La relación de poder queda anulada. La niña que acompaña a Casilda se ríe, y Casilda se sigue quejando, esta vez de su trabajo desperdiciado.

La escala social se organiza dentro del ámbito familiar. En este ámbito coexisten opresores y oprimidos. La voz del narrador ordena con rigor a las narraciones desde el lenguaje de los amos. El lenguaje estalla ante el automatismo del narrador que continúa repitiendo lo que conoce de memoria, lo que no juzga. El narrador convive con lo narrado en medio de gestos de copia de una lengua que le resulta ajena; anula su propia lengua. Se oculta en un silencio que es pretexto para que el otro discurso se muestre. Pero

invariablemente, el orden se invertirá en el mismo mecanismo, por su misma repetición exhaustiva, por su intensificación: la perseverancia en la repetición de ese lenguaje inalterable, a pesar de las circunstancias narradas, la perseverancia en ese lenguaje que no representa a la imagen que muestra el narrador de sí, provoca en el cuento la inversión de las jerarquías.

Hablamos de *El vestido de terciopelo* y debemos subrayar que el narrador es una niña. Una acompañante de la modista. Su narración se eleva desde su caracterización de niña pobre, pero el lenguaje que utiliza no es un lenguaje que represente su realidad, sino que organiza lo narrado repitiendo las jerarquías ordenadas por el discurso dominante. Llama a Cornelia, con devota educación, *señora Cornelia*; a la empleada, *sirvienta*; reconoce el perfume de la señora Cornelia, desde el cuarto contiguo; no contradice los dichos de la señora por educación, cuando esta la confunde con la Hija de Casilda:

*¿Por qué no le pone una piedra en la cabeza para que no crezca?*

*De la edad de nuestros hijos depende nuestra juventud. Todo el mundo creía que mi amiga Casilda era mi mamá, qué risa...*

La niña, desde los márgenes, reconoce y repite el canon de la

dominación, del respeto a lo que se debe decir. No se enfrenta desde su lenguaje al lenguaje del poder. Se percibe un desplazamiento muy pequeño en el silencio, en la reiteración del estribillo insignificante *qué risa*.

El poder no se cuestiona desde el lenguaje. Sino que en el transcurso de la narración habrá una desaparición abrupta del personaje que ostenta el poder en el cuento. En medio de la prueba del vestido, la señora Cornelia cae muerta, ahogada por el vestido. Este estallido no modifica el orden de la narración, la ubicación de cada uno en el discurso. Son habitantes de mundos que ocupan sus lugares correspondientes y no se superponen entre sí, no luchan, no desean, sólo se restringen a seguir el orden: a ubicarse cada uno en su lugar. La mujer constituye en mediados de siglo un nuevo individuo sociocultural, lucha por un lugar del otro lado de la puerta. Pero en el ámbito público sus posibilidades se restringen por ser mujer. Solo puede acceder a ciertos trabajos. La mujer está siendo mostrada en un movimiento de mostrar a quien calla en medio de la inversión de las categorías dominantes. Encontramos la inversión en el discurso que subsiste. Tomamos ahora como ejemplo a la modista de *Las vestiduras peligrosas*<sup>9</sup>. Advertimos dos inversiones: el desacato de la pantalonera respecto de la

<sup>9</sup> OCAMPO, Silvina. *Las vestiduras peligrosas. Los días de la noche*. Alianza. Madrid 1983.

patrona, ante la pretensión de ciego servilismo respecto del hombre y la desaparición de Artemia y la posibilidad de su discurso como único discurso. El discurso del oprimido resulta el triunfante. Piluca no narra desde su lenguaje, sino desde el lenguaje de quienes tienen el poder para decidir, el lenguaje de los amos. Ella *no tuvo paciencia con un cliente* y la patrona *la despide con justa razón*. En la segunda parte de la narración, en la desaparición de Artemia, su lenguaje también se hace eco del lenguaje de la dominación, pero deja huecos:

*Lloro como una Magdalena cuando pienso en la Artemia, que era la sabiduría en persona cuando charlábamos. Podía ser buenísima, pero hay bondades que matan, como decía mi tía Lucy*<sup>10</sup>.

Piluca narra desde “el orden” a pesar de su condición de inferioridad social. Como en el caso de *El vestido de terciopelo*, en este cuento queda su sola voz que abre espacios para la resistencia, para el lenguaje que no está. La desaparición de Artemia marca, como la desaparición de Cornelia en el otro cuento, la recuperación del discurso que no se permite.

Me gustaría presentar un último ejemplo antes de pasar al tema de *género*: En el cuento *La Muñeca*<sup>11</sup>, la narradora, una niña que ha

sido abandonada por su madre, comienza su relato de la siguiente manera:

*Todo el mundo dice: Yo tal cosa, yo tal otra, salvo yo, que preferiría no ser yo. Soy adivina. Sospecho a veces que no adivino el porvenir sino que lo provoco.*

Otra narradora sin nombre. Primera persona del relato. Sólo

sabemos que en algún momento la llaman bruja. De incierta procedencia, su ubicación dentro de la microsociedad del cuento está en el casillero más bajo de todos: la familia que la adopta lo hace en reemplazo del perro de Esperanza:

*A Esperanza le gustaba mi compañía. El señor Ildefonso pensó que mi estancia en la casa haría olvidar a su hija el perro cachorro del cual no se separaba. En lugar de jugar con el perro, Esperanza jugaría conmigo. Esperanza olvidó al perro y yo olvidé a Lucía.*<sup>12</sup>

Desde el último peldaño, reconocido y asimilado, esta narradora sin nombre ubica cada espacio social de los personajes del cuento desde ese lenguaje que no le pertenece:

*Mi dormitorio estaba situado en el ala de la casa que miraba al frente. Dormía con la niñera que me despertaba para preguntarme si había rezado el Padre Nuestro, si tenía miedo, si dormía. Solo de noche me cuidaba.*<sup>13</sup>

A lo largo de la narración su ubicación pasará de estar marginada y temerosa del contexto a ser temida por el contexto. El poder se invierte, sin variar el lenguaje usado. Una vez más un suceso fantástico como es la comprobación de la adivinación revierte una situación de poder,

<sup>10</sup> OCAMPO, Silvina. Ob.cit.

<sup>11</sup> OCAMPO, Silvina. *La muñeca. Los días de la noche*. Alianza, Madrid, 1983.

<sup>12</sup> Ob.cit.

<sup>13</sup> Ob.cit.

mientras que el lector sigue leyendo ese discurso del dominio que se diluye en el momento de su inversión. Los personajes no se vinculan entre sí sino por medio de ese ordenamiento impuesto desde un lenguaje dominante. Desde el comienzo se presentan acabados, inalterables, porque hay un lenguaje que los ha ordenado en ese lugar y la el acatamiento al mandato es pleno.

### Espacios en el lenguaje del poder

El seguimiento de este discurso ajeno no es azaroso, sino que muestra una manera de abrir espacios en un lenguaje ajeno. Implica un desplazamiento de la literatura femenina con respecto a la literatura hegemónica. La exhibición de la representación del lenguaje dominante es un gesto que puede interpretarse como una adhesión al discurso legítimo. Silvina Ocampo consigue así la aprobación de los círculos literarios. Construye así una máscara<sup>14</sup>; no puede correr el riesgo de ser tachada de feminista<sup>15</sup>. Sabe que tales acusaciones cierran puertas. El uso del lugar literario del poder es un pretexto para desplazarse dentro del lenguaje. Los comentarios críticos sobre las obras escritas por mujeres, más allá de que

pretendan ser positivas, delimitan a lo femenino al ámbito de la elegancia, la belleza, el intimismo, y sobre todo, la humildad -la humildad que designa el lugar del débil en una relación de fuerzas desigual<sup>16</sup>. Las narraciones de Silvina Ocampo *acatan* la trivialidad que *corresponde* al discurso de la mujer, para continuar con su proyecto de condescendencia. Pero detrás de esa condescendencia se entreteje una traición. Es un movimiento de exhibición del lenguaje dominante, para su ulterior lectura.

### Primer movimiento: La representación del género

La representación del género responde a las diferencias que el lenguaje dominante ordena como *naturales*: la masculinidad es sinónimo de fortaleza, acción, competitividad, autonomía, libertad, espíritu de riesgo, independencia, racionalidad, productividad. Ante estas positivities, el otro polo formado por la naturaleza femenina es sinónimo de debilidad, pasividad, no competitividad, dependencia, esclavitud, búsqueda de seguridad, no ambición, irracionalidad<sup>17</sup>, reproductividad<sup>18</sup>.

En los cuentos de Silvina Ocampo las relaciones entre los

grupos se instauran a partir del funcionamiento de ese lenguaje de poder que exhibe las representaciones recién mencionadas. Las oposiciones son mostradas en las escenas narrativas. En estas se destacan los detalles de este lenguaje que ordena. Este orden se transforma en el destino de las narraciones. Por su misma conformación como lenguaje total impide la posibilidad de oposición. Es un discurso que aparece cerrado y que clausura lo que no constituya su ciega obediencia. Esta relación impuesta desde el lenguaje marca el modo en que los grupos se conectan en los

<sup>14</sup> SHOWALTER. *Travestismo crítico. Los varones feministas y la mujer del año*. *Raritan* 3/2/83.

<sup>15</sup> MUSCHIETTI Delfina. *Mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor*. Ponencia. **Historia de la**

**literatura** de Viñas - Montaldo. (De Yrigoyen a Peron).

<sup>16</sup> SANCHEZ, Matilde, Ob.cit.

<sup>17</sup> SONTAG, Susan. *Respuesta de Susan Sontag para la Liberación de la mujer*. **Revista Libre** -trimestre 4/1972.

(p. 83-100).

<sup>18</sup> OWENS, Craig. *El discurso de los otros. Las feministas y el postmodernismo*. En Hal Foster, Barcelona, Koiroi 1985.

cuentos: la inclusión de la mujer en la sociedad se lleva a cabo cuando la misma acepta como propios los valores positivos antes mencionados, cuando acepta el sometimiento total a la violencia de la ley. En los cuentos se hace explícito el orden en situaciones concretas. Para las mujeres, incorporarse a la sociedad es aceptar lo anterior, esto se realiza mediante un rito de iniciación. Hay dos maneras de iniciarse en ese universo social, de lograr la aceptación y ambas constituyen una alegoría del dominio: la violación y la renuncia a la identidad genérica por medio del travestismo.

### a) La violación como ritual iniciático<sup>19</sup>

El acto sexual en los cuentos de Silvina Ocampo se presenta como una demostración de crueldad. Carente de erotismo, el sexo se ajusta a una relación de poder. Similar a una fiesta dionisiaca donde el sexo se asocia a la embriaguez, a la crueldad, a la transgresión -*las bacantes o ménades devoraban cabritos vivos*-, el sexo se presenta como violación. El violador es una suerte de torturador que necesita obrar sobre una base de privilegio: como un ser superior todo le debe ser permitido. Realiza una inmólación, un ritual<sup>20</sup>.

Por lo general el violador aparece como quien cuida y protege a quien va a ser su víctima, quien acepta la situación en silencio. En *El pecado mortal*<sup>21</sup> la niña es pervertida por *el chango*, que la protege, la cuida y le regala chocolates. Y mientras ella va a tomar la comunión cargando con el pecado mortal, porque no halla una forma pudorosa, clara y concisa para confesarse, el chango se comporta como se espera que se comporte un hombre: *Un hombre es un hombre*. En esa afirmación se otorga el beneficio que corresponde otorgarle por pertenecer a su grupo. Lo vergonzoso no consiste en el sometimiento mismo a la violencia sino en la posibilidad de ser dicho<sup>22</sup>. Las mujeres de las narraciones buscan acatar el poder para poder tener acceso al sistema social. Es el Orden Legítimo: la construcción de la representación masculina se percibe como normal en tanto responde a la naturaleza. Por naturaleza tomará el hombre determinadas licencias, mientras que la mujer deberá seguir las leyes, en acto de aceptación del Poder.

*La pista de hielo y fuego*<sup>23</sup> exhibe este rito de iniciación por medio del cual se aceptan las leyes del lenguaje ajeno. EL maestro de patinaje se apodera sutilmente de la niña, que llega a sentir que no se pertenece:

*Llegué a sentir que no era yo la que se desplazaba*

y ante las dificultades pasa a entregarse en forma consciente, absoluta, al dominio de su maestro:

*Era difícil pero Sulpicio me dominaba. Quise ponerme la malla. No me lo permitió. Me obligó a soltarme el pelo y a desnudarme totalmente*<sup>24</sup>

La mujer accede al mundo social por medio de este ritual, esta relación violenta de degradación y de aceptación de la violencia. Pero esta experiencia no está mostrada como traumática sino como natural: una orden más entre otras órdenes.

<sup>19</sup> DURAN, Manuel. *Salvador Elizondo, Tríptico mexicano*. CFS Elizondo. Editorial setentas 1973.

<sup>20</sup> Ob.cit.

<sup>21</sup> OCAMPO Silvina. *El pecado mortal*.

**La continuación y otras páginas.** CEAL, Bs As, 1992.

<sup>22</sup> CHLUMSKY. *Esteticidad, erotismo y pornografía*. Fotocopias proporcionadas por la cátedra de Literatura del

siglo XX . Cefil año 1991.

<sup>23</sup> OCAMPO Silvina. *La pista de hielo y fuego. Y así sucesivamente*. Tusquets, Barcelona, 1987.

<sup>24</sup> Ob.cit.

Como contrapartida de esta experiencia, la posesión de una mujer representa para el hombre un atributo de poder. En *Inauguración del monumento*<sup>25</sup>, la traición de Drangulsus responde a un ajuste de cuentas con Alópex. Este lo toma como una derrota, como una pérdida de poder más en sus luchas consecutivas. La iniciación sexual se instaura en el marco de reafirmación del paradigma del poder y construye así un destino para las narraciones.

#### **b) Vestiduras peligrosas:<sup>26</sup> el cruce con el travestismo**

Ambos puntos -violación y travestismo- se cruzan en *Las vestiduras peligrosas*:

*Al día siguiente cuando la vi, estaba demacrada. Tomó el diario bruscamente y me leyó una noticia de Budapest, llorando. Una muchacha había sido violada por una patota de jóvenes que la dejaron inanimada, tendida y desgarrada en el suelo. La muchacha llevaba puesto un jumper de terciopelo, con un escote provocativo, que dejaba sus pechos enteramente descubiertos. La Artemia lloraba como si se hubiera tratado de una parienta o de una amiguita de su madre. Yo le pregunté por qué lloraba: qué podía importarle de una muchacha de Budapest que no había conocido. ¡Qué sensibilidad!*

*-Debió sucederme a mí- me contestó, enjugándose las lágrimas*

*-Pero, niña, está bien que sea buena - le dije - pero no hasta el punto de querer sacrificarse por la humanidad.*

*-Es horrible que esto haya pasado. Comprenda que es mi jumper el que llevaba esa mujer. El jumper que yo dibujé, el que me quedaba bien a mí*

Piluca queda perpleja: Artemia no sufre por compasión, sino porque ella no es la destinataria de ese éxito: la violación. La violación es la entrada al lenguaje del amo. Artemia conoce las reglas de juego. La violencia constituye su punto de relación con la sociedad que es una institución cuyas leyes excluyen a la mujer. El deseo de insertarse en ese núcleo se convierte en deseo de padecer violencia:

*Aconsejé a la Artemia que se vistiera con pantalón oscuro y camisa de hombre. Una vestimenta sobria, que nadie podía copiarle porque todas las jóvenes la llevaban.*

*En mala hora me escuchó. Con suma facilidad y rapidez le hice el pantalón y una camisa a cuadros, que corté y cosí en dos patadas. Verla así, de muchachito, me encantó (...) Cuando fui a mi trabajo, a la mañana siguiente, un coche patrullero de la policía estaba estacionado frente a la puerta. Este silencio, esa luz cruel de la mañana, me anunciaron algo horrible que después supe y leí en los diarios: una patota de jóvenes amorales violaron a Artemia a las tres de la mañana (...)*

Showalter, en su trabajo *Los varones feministas y la mujer del año*<sup>27</sup> afirma que vestirse de mujer equivale a la inmersión penitencial e instructiva del héroe en la humildad, en la impotencia y en la subordinación. En este caso se invierte la relación. El disfraz de hombre hace que la mujer pueda ganar un espacio, un lugar en el discurso, en la acción. Un lugar concedido y controlado por el amo. El travestismo conduce a la valentía y a la confianza. Artemia consigue la violación (violación buscada a lo largo de todo el cuento, violación como triunfo) cuando se viste de hombre.

En *La muñeca*<sup>28</sup> la pequeña adivina declara:

*Me gustaban los varones y por brutos y antipáticos que fueran me*

<sup>25</sup> OCAMPO Silvina. *Inauguración del monumento. Y así sucesivamente*, Ídem Tusquets, Barcelona, 1987.

<sup>26</sup> OCAMPO Silvina. *Las vestiduras peligrosas*. Ob.cit.

<sup>27</sup> SHOWALTER Elaine. Ob.cit.

<sup>28</sup> OCAMPO, Silvina. *La muñeca*. Ob.cit.



parecían superiores a las mujeres. Horacio, con su cuchillo y su perro Dardo, solía emprender excursiones por la mañana. Apenas me miraba y si lo hacía era para exigirme o reprocharme algo(...)yo lo admiraba(...) Después de muchos subterfugios conseguí vestirme de un modo que me trajo suerte. La vestimenta consistía sólo en una bombacha, una camisa de lino y unas botas de goma que me habían regalado. Aproveché un día de carnaval que nos disfrazamos, para adoptar esta vestimenta de varón, más conspicua que la de Esperanza.

## Segundo Movimiento: La salida del pretexto

*La jaula se ha vuelto pájaro y se ha volado.*<sup>29</sup>

Como síntesis tenemos la exposición de una estrategia de travestismo literario, un pretexto formado por representaciones genéricas y un sistema de duplas jerárquicas en relación opresor-oprimido. Estas situaciones se muestran para luego invertirse, para desenmascararse y hacer presente el discurso de los débiles: En *El vestido de terciopelo*, el discurso está en manos de la niña que acompaña a la modista -doblemente marginada: por pobre y por niña, en *Las vestiduras peligrosas*, en manos de la panta-

lonera, doblemente marginada: por pobre y por santulona, en *Las invitadas*<sup>30</sup>, Lucio es el que tiene la clave de los acontecimientos, y en *La muñeca* y *La divina*, el poder de la adivinación les confiere otro lugar, traducido en otra situación respecto del poder.

Los cuentos tienen un movimiento de recuperación de la mirada del oprimido, en el punto de la venganza. La venganza exhibe en los cuentos tanto la estrategia del oprimido como el código dominante. En las narraciones hay una inflexión, un quiebre otorgado por el humor, por la ironía, o el tono paródico que hace que se inviertan las jerarquías o que desaparezca el primer elemento de la dupla.

## El destino de la mujer en la historia cultural

Silvina Ocampo instala a sus narraciones en un lugar equivocado: construye narradores que repiten un discurso que no los representa.

Vestirse de varón, llamarse como varón (*preferiría llamarme Miguel. Miguel es nombre de varón y es vulgar*<sup>31</sup>) es la manera de ser aceptada en ese mundo de leyes masculinas. El travestismo legitima una conducta. La aprobación es lo que importa, que no consiste en valorar sino en desvalo-

rizar mediante una conducta de agresión. Se repite el lenguaje del amo, no se entabla resistencia desde el lenguaje. La mujer se suma al pacto de aceptación de estas representaciones que ordenan las narraciones.

Las diferencias son obligatorias: se contrasta la fortaleza y la debilidad, la actividad y la pasividad, la autonomía y la dependencia, la producción y la reproducción. Se debe cumplir con las normas del lenguaje impuesto desde el dominio.

Por medio de este gesto de mostrar el lenguaje, se representa la condición de la mujer en la literatura. Se cumple así una doble propuesta: borra una primera frontera enunciada en la oposición binaria producción/reproducción y se reubica dentro del sistema de luchas representacionales. Destapa, de este modo, el proceso de legitimación de un discurso, mediante un texto previo al cual se le otorga arbitrariamente el poder de sanción. Silvina Ocampo es silencio, es voz ausente. Su silencio corresponde al silencio de la mujer en la historia cultural<sup>32</sup>. Abre un espacio en la representación mediante la muestra de la experiencia femenina de la percepción<sup>33</sup>. Exhibe al sistema hegemónico desde su mismo sistema. Elimina su presencia para reaparecer por medio de la comi-

<sup>29</sup> PIZARNIK Alejandra. *Árbol de Diana. Obras Completas* Corregidor Bs. As, 1993.

<sup>30</sup> OCAMPO Silvina. *Las invitadas*. Ob.cit.

<sup>31</sup> OCAMPO Silvina. *Diario de Portfiria*

Bernal. *La continuación y otras historias*. Ob.cit.

<sup>32</sup> MOLLOY Silvia. *La exageración como lenguaje*. Sur. 320. set/oct/1969.

<sup>33</sup> HEILBRUN Carolyn and STIMPSON

Catherine. *Theories of feminist criticism. (A dialogue)* Fotocopias proporcionadas por el seminario de "Teoría Angloamericana Actual" dictado por el doctor Daniel Altamiranda.

cidad ante la consecución de la obligación, por medio del desacato a través del seguimiento de la norma.

Los personajes del cuadro de *Y así sucesivamente*<sup>34</sup> declaran:

*Lo más importante para nosotros es olvidarnos del tiempo y saber que estamos viviendo en el mundo de quien nos mira en ese instante.*

Personajes de un cuadro. Imágenes. En sus narraciones las mujeres son pinturas. Una recopilación, una galería de falsas representaciones, de mascaradas, que pisan fuerte en el discurso ordenador. Imágenes que no se tocan, que comparten un espacio discontinuo, que no contraen relación entre ellas, pero que existen porque hay quien las mira y las hace existir, porque se las construye desde el discurso hegemónico. Los espacios que se abren en el silencio y en el humor son la respuesta al universo impuesto.

Se expone el sistema de poder que autoriza a ciertas representaciones mientras que bloquea, prohíbe o invalida otras<sup>35</sup>. Este plano de reemplazos se ordena en el espacio de la autoelisión. Silvina Ocampo elide el lenguaje femenino reemplazando la mirada de la mujer por la exhibición de su imagen, construida en el lenguaje de los amos:

*Una mujer que lee lleva un resultado análogo al de la experiencia, no de ver mujeres sino de ser vista, ser observada como mujer, restringida, marginalizada*<sup>36</sup>.

No faltan representaciones de mujeres como cosa representada, pero sí falta la mujer asumiendo su cuerpo como punto de referencia contingente<sup>37</sup>, con relación al

cual se construye el mundo<sup>38</sup> atendiendo necesidades impropias y no como necesidad instituida por el otro. Silvina Ocampo se hace a un lado y ostenta su alejamiento, para presentar una exposición, un espectáculo que conduce al lector a la risa. Una muestra detallada y grotesca que se suspende en un discurso ausente. Puede conseguir así su carta de presentación<sup>39</sup>, puede entrar así en la biblioteca, aunque más no sea para *sacarle la lengua a la literatura*<sup>40</sup>. Lee desde donde se debe leer lo que no se debe leer, las situaciones caóticas a las que el mismo sistema de representación conduce. Lo fantástico en la literatura de Ocampo no se construye en base a la nostalgia del orden como orden ausente y desde el silencio sino de la experiencia del orden.<sup>41</sup>

Lo fantástico de los cuentos de Silvina Ocampo se muestra no en sucesos extraordinarios, sino en la exposición de sucesos normales, de los asuntos de todos los días, con las interpretaciones de todos los días.

Es una estrategia para implicarse en la lectura de la experiencia femenina, para entrenar a la lectura del discurso hegemónico. Las ficciones de Silvina Ocampo entran en un juego continuo de seguimiento de un orden para corroerlo, para conducirlo al absurdo, a su total aberración.

<sup>34</sup> OCAMPO Silvina. *El bosque de Tarcos. Y así sucesivamente*. Tusquets, Barcelona 1987 (p. 39).

<sup>35</sup> HOMOENS Margaret. *Feminist criticism and theory. The ghost of Creusa. The Yale Journal Criticism*

1/1/87 ( 153-177).

<sup>36</sup> Ob.cit.

<sup>37</sup> PIOSSEK Prebish. *La mujer y la filosofía*. Sur. Setiembre 1970 junio 1971 (95-101).

<sup>38</sup> WOOLF Virginia. *Un cuarto propio*.

AZ editores. Buenos Aires 1993.

<sup>39</sup> Ob.cit.

<sup>40</sup> PEZZONI, Enrique. Silvina Ocampo: Orden Fantástico, orden social. Ídem.

<sup>41</sup> MOLLOY Silvia. *Ídem*.