

EL NARRADOR INTIMISTA DE SILVINA OCAMPO: “LA CONTINUACIÓN”

Una característica de la ficción corta de Silvina Ocampo es la inquietud y la sorpresa que resultan de la lectura de sus cuentos. Ellos suelen revelar hechos fantásticos, absurdos o crueles; sin embargo, la sorpresa del lector es resultado, más bien, del contraste entre los hechos del relato y el tono con que son narrados. Muchos de los narradores de Silvina Ocampo son niños y frecuentemente parece haber una “distancia irónica entre narrador ingenuo y crueldad de lo narrado”. Incluso cuando los narradores son adultos, “por alguna deficiencia de ingenio tampoco logran entender lo que pasa a su alrededor” (Balderston, 747). Otras veces el tono despreocupado del que narra enmascara la crueldad o lo absurdo de los hechos narrados—cualidades que, una vez reveladas, resultan aun más chocantes. Ese tono despreocupado, que por lo general encontramos en los cuentos de Ocampo, da una nueva perspectiva a los hechos, perdiendo ellos el énfasis que pudieran tener en una narrativa más tradicional. Los hechos son **trivializados**, pero esa trivialización es una manera de “extrañamiento”, de llamar la atención hacia un aspecto nuevo, ofrecer a la persona que lee una perspectiva no común. El planteamiento de hechos **no** triviales como si lo fueran desconcierta al lector, quien percibe en la narrativa algo “sospechoso”.

Otra característica de los cuentos de Silvina Ocampo es la presentación, en toda su fealdad y pequeñez, del mundo de las clases sociales más bajas, contrastándolo con las situaciones fantásticas que los personajes viven. El mundo pequeño-burgués aparece también bajo un punto de vista crítico en cuentos como “Mimoso”, “Los amantes”, “La casa de los relojes”. En estos hay una acumulación de detalles “kitsch” y de mal gusto, una “acumulación de vulgaridad”, una “atención al ridículo [que] a menudo provoca una ilusión de verosimilitud” (Cozarinsky, 9). Jugando con esos elementos la autora también se burla a veces del lector, porque le niega lo previsible. Ese procedimiento se encuentra, por ejemplo, en “La furia”, en que el narrador, hablando de sus paseos con la mujer de quien se había enamorado, comenta: “Winifred no era joven; lo advertí por las venas de las piernas, que formaban pequeños arbolitos azules a la altura de la rodilla y por la hinchazón de los párpados” (114). O sea, el comentario del narrador rompe con cualquier posibilidad de lirismo que podría haber en un paseo de enamorados y focaliza lo vulgar, el detalle de mal gusto.

En los cuentos de Ocampo, el punto de vista también suele variar. La narrativa puede ser en primera persona y el narrador participar de la acción, como en “Las fotografías”, o puede ser toda en tercera persona y el narrador ser completamente ajeno a los hechos, como en “La liebre dorada” o “Mimoso”. También un relato puede ser narrado desde diferentes puntos de vista, como es el caso de “La paciente

y el médico”. La narrativa en primera persona es frecuente y en ella la autora consigue un grado de emoción bastante grande, particularmente cuando el narrador se dirige a un oyente en particular, a un “tú”.¹ En este caso la narrativa toma muchas veces la forma de una carta, como en “Carta perdida en un cajón”, “Carta bajo la cama”, o en “La continuación”.

Según Silvina Ocampo, existe una diferencia entre el relato en primera persona y en tercera: éste “es más mecánico..., más distante, más elaborado. [El de primera] es más interior” (en *Encuentros*, 53). Para Ocampo el relato de primera persona requiere un “tema más íntimo”, mientras que “si se hace un relato muy elaborado, muy pensado, no hay que hacerlo en primera persona” (en *Encuentros*, 54). Este carácter íntimo es muy claro en “La continuación”, donde se mantiene desde el comienzo hasta el final. Si se analizan otros cuentos en que también el narrador se dirige a un “tú” específico, es posible ver que muchas veces la interioridad del relato deja de tener importancia central al ser desplazada por los hechos fantásticos, crueles o absurdos de la narrativa. Esto ocurre en “Carta bajo la cama”, en el que el tono meditativo de la carta escrita por la narradora se rompe por la aparición del extraño hombre y por la revelación de que él va a matarla. En “Carta perdida en un cajón” el carácter íntimo del relato cede importancia al tono grotesco alcanzado a través de la reiteración—la repetición *ad nauseam*, según Sylvia Molloy (16)—el odio de la narradora por la destinataria de su carta.

“La continuación” es un relato poco típico dentro de los cuentos de Silvina Ocampo: el narrador no aparenta inocencia o ignorancia hacia los hechos narrados ni tampoco hay aquí el tono despreocupado característico de Ocampo. El narrador relata hechos que conoce bien e intenta darles una explicación. No existe lo grotesco que se encuentra, por ejemplo, en “Carta perdida en un cajón”, o lo fantástico, resultado de lo inesperado o lo inexplicable como en “Carta bajo la cama” o “El goce y la penitencia”. Lo cruel, sin embargo, sí está presente, pero forma parte del pasado que el narrador trata de explicar, y por eso aparece más objetivamente y sin la fuerza que pudiera tener si los hechos crueles estuvieran narrados “en directo”.

Al comienzo del cuento ya se determina el carácter de escritura intimista. El narrador en primera persona se dirige a un oyente en particular (“En los estantes del dormitorio **encontrarás. ...**,” 29; subrayado mío), estableciéndose así una relación íntima entre el YO y el TÚ del enunciado. Pero todavía no se sabe qué tipo de relación hay entre los dos ni quiénes son—hombre, mujer, amantes, parientes. Tampoco existe una referencia directa al sexo de la persona que escribe ni a quien va dirigida la carta. En la obra de Silvina Ocampo el género epistolar es frecuente, así como el diario. Según Noemí Ulla, estas dos formas narrativas “permiten la utilización de la primera persona que crea al lector cierta expectativa frente a lo

¹ Aunque no es usado habitualmente en Argentina, donde es común el vos, Silvina Ocampo prefiere el tú en su literatura.

autobiográfico, ofreciéndole al lector otra ilusión: la de enmascararse” (iv, “Prólogo”). Este enmascaramiento permite a la autora ocultarse detrás de narradores masculinos o incluso “jugar con el sexo del sujeto de la enunciación” (Ulla, iv), dejando al lector la duda sobre quién realmente es la persona que narra. En “La continuación” las informaciones sobre el YO del cuento son esparcidas y fragmentadas. Se sabe que ha escrito un relato de ficción y que se identifica completamente con el personaje que ha creado, Leonardo Moran: “Yo vivía dentro de mi personaje como un niño dentro de su madre: me alimentaba de él” (33); “Te quería únicamente para mí como Leonardo Moran quería a Úrsula” (34; subrayado mío). Eso podría sugerir que la persona que escribe es también un hombre. Sin embargo, luego se revela el carácter de la identificación que tiene con Leonardo, aclarándose a la vez la relación entre el YO y el TÚ del cuento:

Cuando caminaba por las calles pensaba encontrarme en cualquier esquina con Leonardo, no contigo. Su pelo, sus ojos, su modo de andar me enamoraban. Al besarte imaginé sus labios y olvidé los tuyos. (33)

O sea, la identificación con el personaje es como un enamoramiento: el YO del enunciado es una mujer que ha escrito una narrativa cuyo protagonista es un hombre. Son fragmentos de su texto que la narradora incluye en la carta que dirige al amante, el TÚ del enunciado. La relación íntima entre YO y TÚ está también caracterizada por la enumeración de cosas triviales desde el comienzo del cuento: “el libro de medicina, el pañuelo de seda y el dinero que me prestaste... Te regalo el cortapapel que está sobre la mesa de luz, junto al cenicero” (29). La enumeración de estos objetos dirige la atención del lector hacia los detalles, es decir, en fragmentos que crean una “atmósfera familiar” (Pezzoni, “Prólogo”, 11), situando el relato en un contexto verosímil. Al inicio de “La continuación” se presenta también una serie de negativas que serán repetidas a lo largo del texto. Tales negativas sirven para caracterizar la relación de la narradora con el destinatario de la carta: “**Nunca** te interesaste mucho por mis tareas literarias como yo **no** me interesé por tus tareas profesionales” (29; subrayado mío). Es una relación marcada por la “**distracción**”, la “**distancia**” y la “**discordia**” (30; subrayado mío). Al mismo tiempo, las negativas representan a la narradora en su insatisfacción y búsqueda constantes:

Yo vivía en la duda, en la insatisfacción... Nada me parecía bastante elaborado, bastante fluido, bastante mágico; nada bastante ingenioso, ni bastante espontáneo; nada bastante riguroso, ni bastante libre. (30)

La narradora revela en su carta una intención de explicar hechos pasados, “conductas extrañas” (29), intenta re-ordenar la realidad. La propia escritura expresa la “búsqueda de un orden diferente al que impone la vida” (en Pezzoni, “Estudio”, 19). El género epistolar, aquí usado, sirve particularmente como “a way of imposing order and shape on experience” (Karl, 104). En este aspecto los relatos

formados por cartas se aproximan al “stream of consciousness”: los dos procedimientos narrativos buscan, “insisten” en un determinado “modo de conocer” y un “modo de ver” (Karl, 109-10). Tanto el género epistolar como el “stream of consciousness”, en esa búsqueda de conocimiento, cambian constantemente el foco del relato, desde una perspectiva externa, de la experiencia concreta, hacia una perspectiva interna, subjetiva. En “La continuación”, la carta funciona como un “stream of consciousness” enfatizando la insatisfacción existencial de la narradora y la búsqueda de lo que pueda colmarla. Buscar el qué, cómo, sobre qué escribir, a la vez que escribir es la manera de buscar: “Las cosas de la vida que más me interesaban eran los problemas que no llegaba a desentrañar...: cómo había que escribir, en qué estilo, qué temas había que buscar” (30). Alrededor de ese punto central gira todo lo que forma parte de la realidad concreta de la narradora: su amante, Elena, la familia. De sus relaciones con ellos resulta siempre la inadaptación y el aislamiento. La literatura es entonces una alternativa para la realidad, es la posibilidad de encontrar un lugar suyo: “Salía de mi trabajo para esconderme en las páginas de un libro” (30).

La búsqueda incesante de la narradora se opone a la satisfacción simple que su amante encuentra en su profesión: “Nunca llegaba, desde luego, a un resultado satisfactorio; veía, en cambio, tu satisfacción ante el deber cumplido, lo que te daba a veces cierta dignidad envidiable y efímera” (30). La oposición, y mismo el choque, entre el YO y el TÚ del enunciado aparece repetidamente en el cuento. Hay entre ellos una distancia, una **diferencia** que reside exactamente en la palabra, o sea, en la escritura: “Me sorprendía el tono de tu voz, tus vocablos ramplones. Usabas las palabras sin discernimiento y con mucha candidez” (31). Es decir, sin el discernimiento que la mujer que narra, por ser escritora, debiera poseer. El TÚ del cuento, posiblemente un médico (29), “trabaja por el bien de la humanidad” (31), funciona en el mundo de experiencias concretas; la vida de la narradora, al contrario, está abocada a “los problemas literarios” (31), ella funciona en el mundo de la palabra. Por eso, mientras su amante le habla de sus problemas, la narradora empieza a escribir mentalmente la historia de su personaje. Es a través de él, de su relato de ficción, que puede expresarse:

Leonardo Moran comienza a escribir su despedida y refiere como concibió el proyecto de suicidarse. ¿Qué es lo que motiva su resolución? Nunca llegué a determinarlo. ...Su mayor desventura es su estado de ánimo. Muchas cosas estorban a Moran, lo ligan a la vida. (32; subrayado mío)

Es interesante observar que el personaje Leonardo es, a su vez, el narrador en primera persona del relato de ficción que el YO del cuento escribe. “La continuación” es como una sucesión de “cajas chinas”, en el que hay tres niveles narrativos: el cuento de Ocampo, la carta y narrativa del YO y la narración de Leonardo.

Leonardo Moran funciona como un “doble” de la narradora. Hay entre los dos “la migración y el vínculo de la vida” (Lancelotti, 65). Al hablar de su personaje,

la narradora habla de sí misma: el “estado de ánimo” de Moran es el de la mujer que escribe; las cosas que “lo ligan a la vida” son las que la estorban a ella. La narradora y su personaje son “differences which remain differences [una es “real” y el otro es ficticio] but can turn into one another” (Miller, 10). En su identificación, e incluso obsesión por Leonardo, la narradora “abandona” el mundo de la realidad y pasa a vivir en el mundo de su relato porque es ahí donde tiene plena autoridad y puede expresarse libremente. La escritura y la creación del doble son los medios para llegar a la ruptura con todo lo que la sujeta a la vida: “Después de muchos papeles que se rompen, de objetos que se pierden, de afectos que se desechan, la vida se aligera” (32). La muerte es la ruptura deseada y es también la única forma posible de encuentro. Enrique Pezzoni comenta:

la muerte, la desaparición definitiva del YO no consistiría en la imposibilidad de encontrarlo [al YO] sino, al revés, en un encuentro satisfactorio que lo congelaría como tensión permanente. (“Estudio”, 14)

Pero el deseo de muerte es algo que no se menciona en el nivel de las experiencias concretas y la narradora se refiere entonces a su intención de suicidarse a través del proyecto de suicidio de Leonardo. Por medio de su doble, la narradora se expresa a la vez que se esconde. Por eso su personaje es un hombre y no una mujer: el “juego con el sexo del sujeto de la enunciación” es, como bien afirma Noemí Ulla, una manera de enmascararse.

En el relato de ficción que escribe, la narradora presenta por medio de su personaje palabras y actos que representan la realidad que ella misma empieza a vivir. En el texto de la narradora, el protagonista Leonardo escribe a Úrsula: “¿No tendré suficiente valentía para complicar nuestro destino, enmarañarlo de tal modo que mi actitud te obligue a despreciarme, a rechazarme, a alejarte de mí?” (33). Al escribir este fragmento de su relato ficcional la narradora tiene “la impresión de haber cometido un plagio” (33), ya que el texto de ficción es una especie de descripción o proyección de actos futuros que ella va a desempeñar, y que describe en las páginas de su carta:

Te pedí una suma de dinero...para que algo prosaico rompiera el lirismo de nuestros diálogos. ...Me reí de tus ojos circunspectos. ...En el largo corredor quisiste besarme y por primera vez rehuí tu abrazo. (34-35)

El plagio que la narradora siente que cometió es, por lo tanto, el plagio de su realidad personal. Su ficción es definida por una verdad interior, subjetiva, resultado de lo que pasa en su mente. El proceso es circular ya que, a la vez que la ficción es determinada por la realidad interior de quien escribe, determina también esa realidad, porque la ficción es una forma de **pensar** la realidad del sujeto.

El proceso de ruptura entre la narradora y su amante, y entre ella y su familia y amigos, continúa a la separación de los dos personajes, Leonardo y Úrsula. En ese proceso la crueldad es algo planeado: “Frecuentemente, con la esperanza de

parecer más cruel, repetía las mismas frases con variantes confusas” (35). Hay toda una serie de actos premeditados, “ensayados” en su relato y después llevados a la realidad. Ahí aparece clara su incapacidad de comunicación: “Apreté los labios para expresarte mi aislamiento” (34). En un mundo donde la palabra no funciona, es usada “sin discernimiento”, también el acto se muestra ineficaz. La carta dejada por la narradora es así una última tentativa de explicar lo que sus labios y actitudes no lograron.

Al conseguir transformar el sentimiento de quienes la quieren en odio, la narradora alcanza la ruptura completa, aquello que necesita “para llegar impune- mente, naturalmente al suicidio” (36). Así, la muerte originalmente planeada para el personaje Leonardo es realizada por la narradora. Ficción y realidad vuelven a confundirse y una vez más ella utiliza su relato ficcional como medio de expresión del YO real:

Vi un mundo claro, nuevo, un mundo donde no tenía que perder nada. ...A veces morir es simplemente irse de un lugar, abandonar a todas las personas y las costumbres que uno quiere. Por ese motivo el exiliado que no desea morir sufre, pero el exiliado que busca la muerte, encuentra lo que antes no había conocido: la ausencia de dolor en un mundo ajeno. (37)

La inclusión de este fragmento del texto de ficción en el texto de la carta explica el camino de la narradora hacia su probable muerte. Ella, sin embargo, no termina su relato. Silvina Ocampo, a su vez, deja su cuento abierto: “Si no he muerto, no me busques, y si muero tampoco” (38). La muerte o simplemente la ausencia de la narradora representan una misma actitud—el abandono definitivo del mundo “real” por otra realidad, otro mundo, “que era la continuación de [su] argumento” (38).

El fin indeterminado de “La continuación” deja al lector “en suspenso”, sorprendido e incómodo como suele ocurrir en la lectura de los cuentos de Silvina Ocampo. Al confundir realidad y ficción, el YO que escribe y el personaje, vida y muerte, “La continuación” borra los límites entre mundos opuestos. Esos límites borrados son quizá lo único que aproxima este cuento al elemento fantástico característico de la gran mayoría de los cuentos de la autora. Sin embargo, el énfasis aquí recae sobre la ausencia de definición personal del YO y sobre la vana búsqueda de su satisfacción. Es sobre estos dos puntos, por tanto, que “La continuación” se construye como un relato de temática y tono subjetivos, un cuento marcadamente intimista.

*Cristina Ferreira-Pinto
Worcester Polytechnic Institute*

TRABAJOS CITADOS

- Balderston, Daniel. "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock." *Revista Iberoamericana* 125 (oct-dic 1983): pp. 743-752.
- Cozarinsky, Eduardo. "Introducción." En Silvina Ocampo. *Informe del cielo y del infierno*. Caracas: Monte Ávila, 1970. pp. 7-13.
- Karl, Frederick R. *A Reader's Guide to the XVII Century English Novel*. New York: The Noonday Press, 1974.
- Lancelotti, Mario A. Reseña de *La furia*. *Sur* 264 (mayo-junio 1960): pp. 64-66.
- Miller, J. Hillis. *Fiction and Repetition*. Cambridge: Harvard U P, 1982.
- Molloy, Sylvia. "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje." *Sur* 320 (set-oct 1969): pp. 15-24.
- Ocampo, Silvina. "La continuación." En *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza Editorial, 1982. pp. 29-38.
- _____. "La furia." En *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza Editorial, 1982. pp. 113-121.
- Pezzoni, Enrique. "Estudio preliminar." En *Páginas de Silvina Ocampo*. Buenos Aires. Editorial Celtia, 1984. pp. 13-37.
- _____. "Silvina Ocampo: la nostalgia del orden." En Silvina Ocampo. *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza Editorial, 1982. pp. 9-23.
- Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Belgrano, 1982.
- _____. "Prólogo." En Silvina Ocampo. "*La continuación*" y otras páginas. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. pp. i-iv.