



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

El cristianismo pagano de Silvina Ocampo

Tesis para optar por el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con
mención en
Literatura Hispánica

que presenta la

Bachiller:

ANDREA ARAMBURÚ VILLAVISENCIO

ASESOR: VÍCTOR VICH

LIMA, JUNIO 2016

Resumen

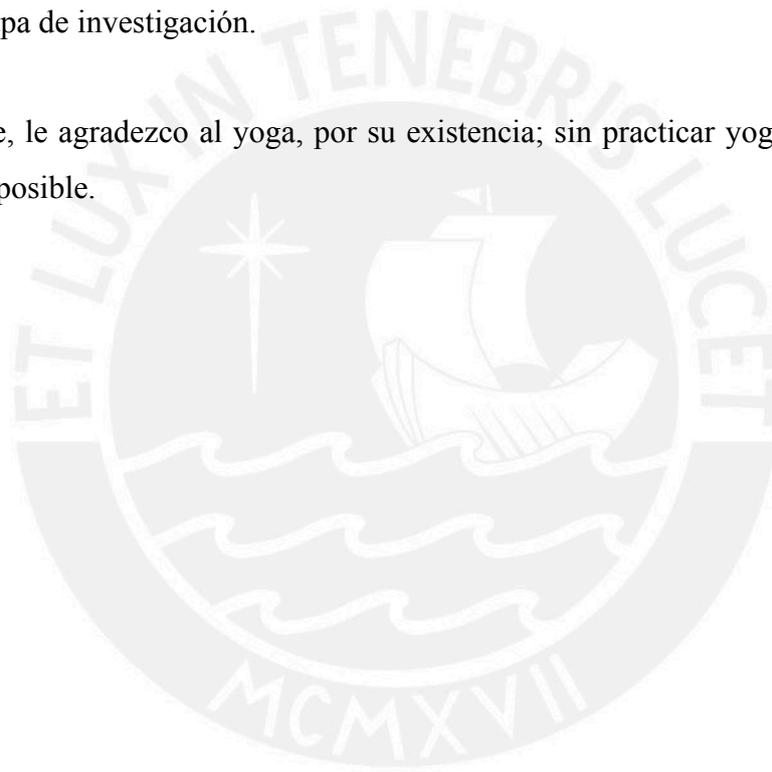
El presente trabajo reflexiona sobre las representaciones de la religión y lo divino en seis cuentos de la escritora argentina Silvina Ocampo. Mi objetivo fue probar cómo, en un contexto donde los procesos de modernidad solo habían tenido lugar a medias – Buenos Aires durante el siglo XX-, lo divino seguía latente y, en consecuencia, surgía en los impases de su misma negación. De esta manera, he querido demostrar de qué modo, en los cuentos estudiados, aunque se niegue, lo divino se escabulle entre las grietas de una modernidad precaria, siempre mítica y sumamente contradictoria. Con esta idea, he analizado las representaciones de lo religioso en la narrativa ocampiana en las tres instancias claves del discurso católico: el creador, el pecado, y el Cielo y el Infierno. Encontré que, en estos seis cuentos, las adivinas habían tomado el lugar del maestro creador, el pecado funcionaba como una fantasía que ocultaba el disfrutar de los placeres paganos y, finalmente, el Cielo y el Infierno se habían transformado en grandes “casas de remate”: lo divino fue vaciado de un significado absoluto y reemplazado por uno que si bien había sido paganizado, aún estaba presente.

Agradecimientos

En primer lugar, le agradezco a Víctor, por su soporte académico incondicional, sus constantes palabras de ánimo y su amistad. También le agradezco a mis papás, por haberme dado la oportunidad de dedicarme a lo que me gusta, y a Mateo, por su gran apoyo al final de este camino y su amor infinito siempre.

También le agradezco a Vera, por su ayuda al inicio de esta tesis y sus aportes académicos acerca de Silvina Ocampo; a Judith Podlubne, por sus comentarios y apoyo durante la etapa de investigación.

Y, finalmente, le agradezco al yoga, por su existencia; sin practicar yoga, esta tesis no hubiese sido posible.



Índice

Introducción.....	2
Capítulo I: “Las adivinas ocampianas: un proyecto moderno fallido”.....	7
1.1 Los restos de una modernidad que se hunde.....	10
1.1.1 La Divina	10
1.1.2 La muñeca	19
Capítulo II: “Los disfraces del goce: los pecados paganos de Silvina”.....	30
2.1 Confesiones modernas: la puesta en discurso de un goce excesivo.....	31
2.1.1 La oración.....	33
2.1.2 El pecado mortal.....	43
Capítulo III: “La redención resignificada: las grandes casas de remate ocampianas”..	59
3.1 El Cielo y el Infierno de una particular modernidad.....	60
3.1.1 Informe del Cielo y el Infierno.....	61
3.1.2 La sibila	70
Conclusiones.....	83
Bibliografía.....	92

Introducción

“Yo solo creería en un Dios que supiera bailar”
Así habló Zaratustra. Friedrich Nietzsche

El título de la presente tesis puede dejar perplejo al lector desde un inicio: ¿cómo es posible que el cristianismo y el paganismo se encuentren uno al lado del otro? ¿Es el cristianismo, acaso, un movimiento pagano? O quizá su opuesto: ¿es el paganismo un movimiento cristiano? La respuesta se revela afirmativa para las tres interrogantes planteadas: en su devenir, el cristianismo se vuelve pagano y el paganismo, paralelamente, solo puede existir al interior del movimiento cristiano. En efecto, Slavoj Žižek sostiene que aquello que ha hecho que el cristianismo perdure desde la Edad Media hasta el Capitalismo es una actitud pagana de Jesús, quien al morir en la cruz, duda de su fe. Nos dice, “...cuando Cristo dice “Padre, ¿por qué me has abandonado?”, comete lo que para un cristiano es el pecado último: renegar de su Fe” (2005: 24). El autor postula que no se trata de que Dios haya muerto, sino que el núcleo perverso reside en que Dios muere para sí mismo. Es decir, Cristo duda de sí mismo, introduce una brecha en su propio ser que hasta entonces se había postulado como absoluto. No es únicamente la caída del Dios metafísico como omnipotente, sino que es la caída de la omnipotencia experimentada por el mismo Dios. Precisamente por esto la fidelidad al cristianismo consiste en ser fiel al movimiento de distensión pagana que reside en el corazón cristiano: si nos identificamos con Dios es porque Dios ha internalizado la brecha que nos separaba de él, así como el hombre y Dios no eran uno, Dios ha dudado también de su unidad, ha fallado. Experimentar esta falla, es para Žižek, la única forma de compartir una experiencia con Dios.

Desde esta idea, me he propuesto realizar una lectura de las representaciones de los contenidos religiosos en seis cuentos de la autora argentina Silvina Ocampo (1903-1993), aparecidos en los libros de relatos La furia y otros cuentos (1959), Las invitadas (1961) y Los días de la noche (1970). Me interesa explorar cómo dichas representaciones se manifiestan al interior de la modernidad que caracterizaba a la ciudad de Buenos Aires durante el siglo XX. **Sostengo que la narrativa de Ocampo apunta a desvelar el núcleo traumático del cristianismo, la falla, como aquel que sostiene hoy la experiencia divina.**

De tal manera, en las líneas que siguen, aspiro ahondar en las representaciones religiosas en la narrativa de Silvina Ocampo. Quiero demostrar, en una primera instancia, cómo en estos cuentos el cristianismo se piensa a sí mismo y cómo es que la modernidad piensa al cristianismo. A partir de ello, busco dar cuenta de las estrategias empleadas por Silvina Ocampo para pensar al cristianismo al interior de una modernidad periférica. Por *modernidad periférica* entiendo el proceso de una urbe, como Buenos Aires, que se encontraba marcada por la angustia y la diferencia que sus propias condiciones socioculturales le imponían. Para Beatriz Sarlo, Buenos Aires se definía por medio de paradojas: “modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador, consumo y vanguardia” (1999: 15); se trataba de una cultura aún en vías de construir una identidad nacional y, en este sentido, su característica principal era ser un gran escenario de mezcla.

Será precisamente al interior de este contexto donde Silvina construirá su universo narrativo. Su preferencia por los temas domésticos le permitió explorar los quiebres de la alta aristocracia a la que pertenecía y la cual devenía cada vez más anacrónica. La perspectiva de Silvina está marcada por un permanente desacuerdo y desidentificación con las normas sociales. Silvina busca en ellas su lado oculto y las hace emerger como construcciones fruto de las estructuras de poder. Entre estas normas, sostengo que la religión católica constituye un núcleo importante en su pensar: la mirada de Silvina hacia los contenidos de la fe, la religión y lo sagrado se caracteriza por la transgresión y el distanciamiento. En Encuentros con Silvina Ocampo, Noemí Ullá le pregunta acerca de su relación con la religión, a lo que ella responde lo siguiente:

Yo pensaba “hay que estar libre de todo pecado”, y estaba pensando en un millón de pecados mortales. En aquella época *la religión* me ocupaba mucho tiempo, yo no me acostaba sin rezar, pero inventaba mis oraciones. Siempre las inventaba por que no me gustaban las oraciones, me parecía que no decían lo que había que decir. Pensaba que había que halagar un poco más a Dios, decirle cosas que le gustaran; entonces yo inventaba una cantidad de frases larguísimas, y lo adulaba. Al mismo tiempo me decía: “bueno, ahora me va a conceder lo que le estoy pidiendo, y no cuando le rezo el Padre nuestro”, que me parecía muy mecánico como se lo decía, como que no había expresión en la manera de decirlo tampoco, porque uno lo había dicho tanta cantidad de veces. Lo mismo para la Virgen, tenía que cambiarle las oraciones. Siempre eran elogios, los más grandes elogios que he hecho a nadie (Ullá 2003: 75).

Como podemos observar, la idea del pecado, que Silvina reconoce como algo que no está del todo definido, de niña, le generaba inquietud. Se sentía pecadora al no identificarse completamente con las actitudes religiosas que debía tomar al entrar a la iglesia o al rezar, por lo que elegía la imaginación para moverse al interior de las estructuras fijas y ver en ellas su punto de fuga liberador. Esta relación paradójica con la religión será aquella que exploraré en sus cuentos, con el objetivo de mostrar las estrategias que emplea para sacar a la luz los puntos de fuga de un catolicismo al que se siente atraída pero con el que se desidentifica también. No obstante, como ya lo he adelantado líneas arriba, es importante resaltar que dicha desidentificación no es exclusiva a su pensar, sino que su origen se remonta al propio devenir del cristianismo al interior de la modernidad. En este sentido, me interesa demostrar una característica inherente a la modernidad misma: su paganismo bajo la forma de *secularización positiva*. Por esta categoría se entiende que el status del cristianismo al interior de la modernidad no es en absoluto una caída o un desprendimiento, sino que se trata de una reapropiación de sus contenidos. Los dogmas y preceptos, antes metafísicos y violentos, pierden rigidez para dar lugar a un redescubrimiento del mensaje cristiano en un universo que ha dejado de pensar a Dios como un garante todo poderoso. Vattimo lo define así: “La secularización como hecho positivo significa que la disolución de las estructuras sagradas de la sociedad cristiana, el paso a una ética de la autonomía, al carácter laico del estado, a una literalidad menos rígida en la interpretación de los dogmas y preceptos, no debe ser entendida como una disminución o despedida del cristianismo, sino como una realización más plena de la verdad” (1996: 50).

Esta idea tiene como base un hecho que no podemos pasar por alto: la muerte de Dios, tal como fue anunciada por Friedrich Nietzsche. Decir que Dios ha muerto no implica que el cristianismo haya dejado de estar vivo; más bien, se trata de encontrarnos con una experiencia cristiana que no está más fundamentada por un garante omnipotente. El nuevo sujeto que emerge con la modernidad es uno que trae consigo esta ausencia de seguridad. La lectura que hace Martin Heidegger de la frase de Nietzsche sostiene que la certeza que un garante nos ofrecía cae y con ella cae todo el universo filosófico metafísico en el cual se apoyaba el sujeto hasta ahora. Ante ello, surge la necesidad de dejar a un lado estos valores supremos (Dios, y el mundo suprasensible como verdad y objetivo) y afirmar un nuevo modo de valorar que realmente busque entender el mundo a partir de lo existente. Esta nueva posición es lo

que Nietzsche llamará *la voluntad de poder*, la cual pretende abordar lo existente a partir de las posibilidades de la subjetividad y colocando ésta como su propio fundamento. Se trata de ser dueño y querer ser dueño de uno mismo, de la absoluta presencia; dicho de otro modo, ser conscientes de que el sujeto está únicamente en el pensar del sujeto, con su capacidad de crear y afirmar la vida, sin tener que recurrir a un Dios todo poderoso.

Las ideas de Nietzsche esbozadas previamente no eran extrañas al círculo intelectual bonaerense durante los inicios del siglo XX. Silvina siempre se situó un poco al margen de dichos círculos; si bien publicó numerosas veces en *Sur*, la revista fundada por su hermana Victoria, no formó parte directamente del “Grupo Sur”, la élite intelectual que la conformaba, cuya preocupación principal consistía en contribuir a la formación de la cultura argentina en el marco de las ideas modernas de las ciudades europeas, a través de la difusión de publicaciones nacionales y extranjeras. No obstante, Silvina era, con toda seguridad, una lectora de *Sur* y su manera de pensar al sujeto moderno y a ella misma al interior de ese contexto, presenta un conjunto de ideas que ciertamente circulaban los *ateliers* intelectuales. De tal modo, no es erróneo afirmar que los planteamientos Nietzscheanos acerca de la *muerte de Dios* rondaban las discusiones entre creyentes y no creyentes, quienes habiendo tomado acta de esta, se erigían ellos mismos como el fundamento de una cultura en formación que había dejado atrás un trasmundo asegurador para dar lugar al pensamiento crítico como la única manera de formar hombres libres, de construir una identidad. Es en este contexto de secularización que la experiencia cristiana y sus contenidos atraviesan una resemantización o una reescritura. Así, Silvina revela, mediante sus cuentos, un pilar de las maneras en las que la modernidad bonaerense pensaba al cristianismo, intentando desvelar aquello que sostiene la experiencia cristiana hoy: su falla.

A partir de la teoría interdisciplinaria, trabajaré con estas ideas en tres capítulos. En el **capítulo I**, examinaré cómo el Dios creador, analizado bajo las figuras liminales de las adivinas en los cuentos *La Divina* y *La muñeca*, evidencia su constitución como brecha, su salida de la metafísica y su liberación a través de la inscripción en la temporalidad humana.

En segundo lugar, **el capítulo II** se desprenderá de la muerte de Dios y con él,

del mundo de las ideas suprasensibles, para examinar el devenir del pecado y las prohibiciones cristianas al interior de la modernidad. Se continúan sosteniendo ritos y costumbres cristianas a partir de una creencia suspendida. ¿Por qué? Los cuentos La oración y El pecado mortal demuestran cómo este marco de prohibiciones al presentarse como el aparente obstáculo a la libertad pagana, es en realidad la única manera de gozar, de transigir con el deseo. Es decir, la culpa originada por la transgresión es, en realidad, la única posibilidad de disfrutar de la libertad en un devenir moderno.

Por último, en el **capítulo III** se analizará cómo las nociones de *Cielo e Infierno* cuando sus referentes principales, el Dios Creador y el pecado, ya no están más contenidos en sus concepciones tradicionales, también se desplazan hacia contenidos paganos. Los cuentos Informe del Cielo y el Infierno, y La sibila, demuestran que, en el universo ocampiano, el Cielo y el Infierno son como grandes “casas de remate”, las casas del mundo repletas de cachivaches kitsch: se trata de lugares donde, no solo todo lo que está al interior (objetos, personas, ángeles, demonios, astros) ha sido vaciado de su significado *esencial*, sino donde los nombres mismos de Cielo e Infierno han dejado de significar la realidad del bien y del mal, respectivamente. El Cielo y el Infierno de los cuentos de Ocampo se han transformado en espacios plurivalentes, donde las leyes son intercambiables y movibles, y los límites lúdicamente difusos.

Reconocer la apertura del pensar es también reconocer el llamado al pensar enunciado por la muerte de Dios que, finalmente, no será otra cosa que pensarnos a nosotros mismos. Por ello, en última instancia, en esta tesis, me interesa explorar cómo la tensión entre fe y modernidad en Silvina Ocampo nos permite reflexionar acerca de nuestra posición como sujetos modernos que, al igual que la autora, estamos marcados por la herencia cristiana y hemos sido constituidos como sujetos al interior de ella. Jean-Luc Nancy dirá que la única manera de buscar sentido a la muerte de Dios es sacando a la luz aquello a partir de lo cual tanto occidente como el cristianismo son posibles: su propio límite.

CAPÍTULO I:

Las adivinas ocampianas: un proyecto moderno fallido

“-¿Es cierto que sos adivina?

- Muchas veces he adivinado cosas, he visto escenas que todavía no habían ocurrido. Una vez estaba en mar del plata tirada en la arena tomando sol y oí que alguien pedía socorro y me pareció ver que la gente se arremolinaba cerca de la orilla. Fui a llamar a los bañeros. Pero ellos me dijeron que no pasaba nada. Volví a mi lugar. Me tiré de nuevo en la arena y otra vez escuché los gritos de ayuda. De nuevo fui a hablar con los bañeros. De nuevo me dijeron que no pasaba nada. Unas horas después sacaron del agua a un ahogado.” (Silvina Ocampo entrevistada por Hugo Beccacece 1987: 18)

El presente capítulo es una lectura de la experiencia moderna de Buenos Aires durante el siglo XX como un proyecto que desde el inicio está construido sobre su propio fracaso. Con esto, me refiero a que las propuestas de la modernidad, al ser inherentemente contradictorias, están destinadas a fallar. Para ello, me concentraré en los cuentos La Divina y La muñeca¹ de Silvina Ocampo.

Los descubrimientos de las ciencias físicas, la industrialización de la producción, las alteraciones demográficas, el debilitamiento de las relaciones interpersonales, la expansión de los sistemas de comunicación de masas y la aceleración del ritmo general de la vida son todos factores que construyen lo que será conocido como el proyecto moderno. En Todo lo sólido se desvanece en el aire, Marshall Berman propone que “la vorágine de la vida moderna ha sido alimentada por muchas fuentes” (2006: 2) que, en conjunto, apuntan todas hacia una única meta: el progreso social. Se trata así de un período que se encuentra marcado por fenómenos culturales (la ilustración), políticos (la revolución francesa) y económicos (la revolución industrial) que hacen primar la razón y la ciencia, el determinismo del hombre y la tecnología, sobre la base de un único objetivo: la construcción de una sociedad capitalista que se apoya en el hombre quien, ingenuamente, cree poder contenerse a sí mismo.

Ahora bien, ¿cómo entender tal ideal de progreso bajo el filtro de las contradicciones sociales que caracterizan a Latinoamérica? Si ser modernos es de por sí problemático, pues, como menciona Berman, se trata de “un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo

¹ Ambos relatos fueron inicialmente publicados en el libro Los días de la noche (1970, Sudamericana).

que somos” (2006: 2), ¿cómo se llevó a cabo la modernidad en países que ya se hallaban profundamente agrietados por las huellas del colonialismo? De hecho, es precisamente por esto último que la modernización asume una forma particular en Latinoamérica, donde todos los valores *modernos* que se proclaman están ausentes, pues han sido trastocados por una colonialidad inherente que impide su desarrollo. Además, los países latinoamericanos, al haberse integrado solo trunca y fragmentariamente a esta modernidad, conservan muchos de los elementos excluidos de lo que se entiende por moderno, como, por ejemplo, lo divino y lo esotérico. El proyecto moderno, en un intento fallido de erradicarlos, consigue todo lo contrario, por lo que estos elementos emergen como los síntomas de las contradicciones al interior de una modernidad híbrida.

Así, nos vemos enfrentados a un proyecto que, en su mismo devenir, apunta a su falla, pues oculta uno de los factores que lo constituyen desde un inicio: la experiencia divina. A partir de los cuentos **La Divina y La muñeca**, sostengo que **la adivina, figura que canaliza dicha experiencia, se presenta como el resto de este proyecto moderno fallido**. Quiero demostrar cómo, a mi juicio, Silvina Ocampo dota de esoterismo a sus adivinas y las vuelve las bisagras de su narrativa para criticar una modernidad que niega todo aquello que no puede contener en sus límites racionales y científicos, todos los puntos de fuga de la linealidad del progreso: única aspiración de la modernidad. Propongo que lo que emerge en ambos cuentos es una experiencia de la grieta misma al interior del proyecto moderno como la nueva experiencia divina secularizada, la cual nos revela que la muerte de Dios no significa el dominio absoluto de lo racional, sino todo lo contrario: la victoria de lo divino otro, lo esotérico y lo liminal.

El concepto de *liminalidad* ha sido empleado para señalar aquel momento, durante los rituales, cuando el iniciado ha perdido su identidad pero aún no ha recibido una nueva. De este modo, la fase liminal se constituye como aquella que ubica al individuo en el intersticio de su identidad, en una posición que contiene, simultáneamente, la disolución de un orden antiguo y la promesa de uno nuevo. De aquí que los seres liminales sean aquellos que se caracterizan precisamente por esta posición: poseen un carácter ambiguo y al colocarse en los márgenes de un orden que rechazan, revelan los puntos donde este falla. En ese sentido, en las líneas que siguen, estudiaré

cómo las adivinas ocampianas de La Divina y La muñeca se constituyen como seres liminales al interior de una modernidad agrietada: revelan, por un lado, su falla y, por otro, emergen como el resto incontenible de un orden que todo lo pretende racionalizar; toman, así, el lugar del vacío que Dios dejó con su muerte.

Para ello, aludiré al concepto del *mito del progreso* tal como es propuesto por Walter Benjamin, quien lo emplea para referirse a las maneras en las que la modernidad ha confundido el progreso continuo y vacío de un tiempo cronológico con el progreso moderno y real². En los cuentos de Ocampo, sostengo que las adivinas se revelan como la evidencia de que se trata de un proyecto mítico, que en realidad se encuentra atravesado por una infinidad de puntos de fuga de lo absoluto, lo racional y lo lineal. Así, la figura de la adivina desafía a una divinidad absolutista mediante su esoterismo; sus actividades trascienden el ámbito de aquello que puede explicarse mediante la razón y, a partir de ello, escapan al tiempo lineal postulado por la modernidad, donde ni lo inesperado ni lo inexplicable caben.

En efecto, este proyecto lineal y cerrado no puede contener más la importante pregunta sobre cómo queremos vivir al interior de la sociedad. En consecuencia, sucede todo lo contrario a los ideales buscados por el proyecto moderno, pues nos quedamos con fragmentos de vidas individuales que han sido tanto expropiadas de su tiempo como de la capacidad de dar sentido a sus vidas al interior de una sociedad. Me refiero, entonces, al concepto de *secularización positiva*, planteado por Gianni Vattimo, para entender por qué el proyecto moderno implosiona en sí mismo. Vattimo dirá que la modernidad, al negar la tradición cristiana anterior, condena su propio devenir. De hecho, a pesar de creerse completamente desprendida de toda trascendencia y concepción irracional, la modernidad se encuentra marcada, desde dentro, por dicha tradición. La secularización positiva se define como “rasgo característico de la modernidad, en tanto se proclama a sí misma como laica, desacralizante, poscristiana y

² En su libro, La dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes, Susan Buck-Morss explica bien esta idea, citando a directamente a Benjamin: “En su origen la idea de progreso fue el criterio con el que los pensadores de la Ilustración juzgaron a la historia y constataron sus deficiencias'. Sólo cuando el progreso se transforma en la marca del curso de la historia en su totalidad, el concepto se identifica con supuestos acrílicos de actualidad más que con una posición crítica de cuestionamiento'.” (1995: 97)

sin embargo, está en sus raíces profundamente forjada por esta herencia.” (Vattimo 1996: 44) A partir de este último concepto, me propongo explorar cómo, en estos cuentos, las adivinas ocampianas evidencian lo moderno como un quiebre, como el resto que persiste al interior de una modernidad todavía colonial, periférica y muy contradictoria.

1.1 Los restos de una modernidad que se hunde

Personajes escindidos desde un inicio, las protagonistas de *La Divina* y *La muñeca* poseen como característica principal el ser sujetos de frontera: habitan un espacio periférico que marca su existencia indeterminada dentro de la sociedad, revelándose como el corte de lo absoluto, el instante donde este falla. Los argumentos nos remiten, en ambos casos, a la historia de constitución de una identidad liminal, pues las protagonistas pasan de ser seres marginales humillados a ser seres reconocidos y cuasi-sagrados. Sin embargo, **su dualidad prevalece: ser finitas y vulnerables y, simultáneamente, sagradas y peligrosas será el elemento que las hará persistir como la diferencia al interior de un proyecto moderno en crisis.**

1.1.1 La Divina

En *La Divina*, la narradora ha acudido al consultorio de la adivina Irma Riensi, a fin de descubrir qué le depara su futuro amoroso. Dicha visita nos servirá de puente para conocer la historia de la sibila y cómo fue que adquirió fama, así como el apelativo *la Divina*, por el cual hoy todos la conocen. Así, nos enteramos que fue en el regreso de un viaje en barco desde Italia, su tierra natal, donde tuvo un número de augurios que le indicaban que una terrible tragedia tendría lugar. Tal como lo había previsto, el barco se hundió e Irma fue una de las pocas sobrevivientes, quien se salvó por “uno de esos milagros que revelan la existencia de Dios.” (Ocampo 1999b: 66)

En primer lugar, hay que señalar que la figura de la adivina se encuentra caracterizada por una ambigüedad constitutiva: por un lado, su carácter de creadora del avenir la coloca cerca de la divinidad; por otro, posee características netamente humanas. Al inicio del cuento, la narradora dice de Irma Riensi que se trataba de un ser acerca del cual “Se hubiera dicho que no tenía ni nariz, ni boca, ni mejillas, ni dientes

(que eran bastante feos), ni pelo, ni ojos: tenía solamente cejas.” (Ocampo 1999b: 64) La adivina, al ser percibida como un ser carente de algunos rasgos propiamente humanos (pelo ojos, boca, mejillas y dientes) se presenta como alguien que no lo es tanto, lo cual genera cierto efecto ominoso³. Dicha atribución nos lleva a pensar en lo afirmado por Carson acerca del estado liminal cuando nos dice que este es “simultáneamente peligroso, poluto, potencialmente contaminador, así como lleno de poder y la fuente de una misteriosa fascinación.” (1997: 4)

A partir de ello, se comprende cómo el estado liminal de adivina hace que esta, a pesar de ser humana, sea percibida por los otros a través de una mirada distorsionada, que la dota de cierta lejanía respecto de esta condición y le atribuye, al mismo tiempo, una “misteriosa fascinación”; para sus clientes, Irma Riensi es un ser extraño y familiar a la vez. Por otro lado, es interesante resaltar que la única cualidad percibida respecto a la adivina sean sus cejas. En efecto, en la tradición religiosa oriental, es al espacio entre las cejas al cual se le atribuye el lugar de la sabiduría oculta a través de la cual los humanos se conectan con la divinidad. No es de extrañar, en tal sentido, que sea conocida como *la Divina*, entre aquellos que la admiran.

Ahora bien, el efecto ominoso producido por la irrupción de un elemento liminal al interior de la realidad cotidiana nos remite al concepto de lo Real introducido por Jacques Lacan: las fisuras e inconsistencias de la realidad que se niegan a ser simbolizadas. En efecto, “lo real emerge como aquello que está fuera del lenguaje y no es asimilable a la simbolización” (Evans 1996: 162)⁴; por simbólico, se entiende la manera a través de la cual la realidad es producida desde los diferentes significados que le atribuimos. Lo cierto es que la realidad nunca podrá ser total; siempre fallará sacando a la luz lo Real, aquello que nos hace sentir que lo simbólico es construido. Ante ello, lo Real también se manifiesta como el impasse, la apertura, que revela que lo simbólico siempre puede ser cambiado. De acuerdo con esta concepción de lo Real es que podemos aproximarnos a la figura esotérica de la adivina como el resto que escapa a la realidad simbólica dentro del proyecto moderno. En este sentido, su presencia resulta un

³ Por *ominoso*, Freud entiende lo consabido como familiar, que alguna vez fue doméstico y tras haber sido reprimido, retorna como algo extraño; “es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, oculto, ha salido a la luz” (1999 [1919]: 225).

⁴ La traducción es mía: “The real emerges as that which is outside language and inassimilable to symbolisation.”

síntoma de aquello que escapa a lo racional, reta la autosuficiencia que este proyecto pretende al negar lo divino y toma el lugar que ha sido dejado vacío por lo divino al interior de esta modernidad. Se puede decir que la adivina hace surgir lo real, pues se presenta como el resto excluido del pensamiento positivista y, al ser un ser liminal, no puede ser completamente nombrado ni comprendido por la simbolización, pues se sitúa en su límite.

Esto nos lleva a señalar que Irma Riensi no se constituye ni como divina ni como humana, sino como liminal. Su divinidad, por eso, está marcada por una humanidad innegable, que convive con un carácter esotérico; sus clientes la consultan por temas netamente humanos, así la narradora nos dice, “fui a consultarla porque me debatía en un amor sin esperanza.” (Ocampo 1999b: 64) Esta característica no le pertenecerá únicamente a Irma Riensi, sino también a otras adivinas del universo narrativo ocampiano; la niña-adivina protagonista de *Soñadora compulsiva* afirma lo siguiente: “En cuestiones de historia y de geografía, mi don de adivinación no funcionaba. En matemáticas, tampoco. Yo necesitaba algo humano, apasionado y lleno de complicaciones.” (Ocampo 1999b: 168) Esta ambigüedad constitutiva es reforzada varias veces. Por ejemplo, luego de examinar las líneas de la mano de la narradora, Irma Riensi se detiene y dice “hoy estoy cansada para descifrarlos.” (Ocampo 1999b: 65) Como vemos, las adivinas ocampianas, seres misteriosos y cuasi divinos, también pueden experimentar sensaciones terrenales: se cansan y tienen dolor, han sido inmersas en el tiempo y habitan la apertura que las aleja de la omnipotencia y lo absoluto que caracteriza, en su acepción común, a la divinidad creadora. La adivina, entonces, toma el vacío que había dejado la figura tradicional de la divinidad; se convierte en el resto esotérico y liminal de una modernidad que pretendía rechazar todo lo no comprendido por la ciencia.

Más aún: la liminalidad de la adivina también se ve reforzada por las representaciones del mundo animal. La modernidad, como ya hemos mencionado, se concentra en definir al ser humano mediante la razón. Descartes, padre de la modernidad, afirma al racionalismo como el único instrumento para conocer el mundo que lo rodea; para él, la razón es un elemento inmanente a estos nuevos tiempos. En contraste, *la Divina* representará desde un inicio aquello que se opone a lo racional: se trata de un ser marginal, que encarna la diferencia del proyecto moderno y por lo

mismo, lo sostiene. Precisamente, es por este motivo que la mirada social y racional no sabe qué hacer con un ser que la excede, que la sitúa en su límite. Irma Riensi, *la Divina*, es comparada, por su aspecto físico, con dos animales, los bichos y los gatos: “Algunas personas decían que en la oscuridad cada uno de los pelos, que parecían de bicho quemado, era luminoso como los ojos de los gatos.” (Ocampo 1999b: 64) La narradora, añade a esta afirmación, que nunca pudo averiguar si eso sucedía realmente o si era una ilusión de quienes la admiraban, lo cual nos lleva a plantear nuevamente la existencia de *la Divina* como algo inasible, que provoca temor y admiración simultáneamente.

Resulta de particular interés la comparación entre *la Divina* y los gatos, pues estos últimos han sido considerados a lo largo de la historia como el epitome de aquello que media entre lo sagrado y lo profano; ya los egipcios lo consideraban un animal digno de veneración que servía de vehículo para comunicarse con la divinidad. En tal sentido, no es de extrañar que el fiel compañero de las brujas y adivinas sea siempre un gato negro misterioso. Por otro lado, los ojos, ventanas del alma, son a su vez un límite, un espacio liminal de la dualidad corpórea. En síntesis, los pelos de Irma Riensi -su marca de animalidad- eran luminosos -su marca de divinidad- en tanto parecían ojos de gato, el límite primordial dentro de los seres, sean estos animales o humanos. Cabe mencionar que *La Divina* no es el único cuento en el universo ocampiano donde las adivinas son asociadas a los gatos; en *La Sibila*, el narrador se pregunta respecto a la niña-adivina que lo protagoniza: “¿Qué culpa tengo yo si tiene ojos de gato?” (Ocampo 1999a: 127)

Ahora bien, más allá de un aspecto físico liminal, en *La Divina*, esta modernización híbrida se ve representada también a través del espacio, donde se revela cómo el progreso material constituye solo una ilusión de progreso. La estética kitsch del cuento construye una serie de imágenes que nos indican una modernidad precaria y en vías a fracasar. Para empezar, el espacio habitado por Irma Riensi, su consultorio, se construye como un paradigma de lo kitsch. *La Divina* presenta un relato retrospectivo: su identidad ha sido asumida y reconocida como tal y será la narradora, quien proponiéndose retroceder en el tiempo, nos contará su historia. De esta manera, la acción inicia cuando esta llega al consultorio de la sibila, el cual es descrito de la siguiente manera: “Irma Riensi vivía en la calle Lima al 2000, en una casa oscura y

húmeda, llena de ramilletes de flores teñidas, de estatuillas de porcelana y de abanicos.” (Ocampo 1999b: 64)

La minuciosa descripción del espacio, en la que se señala, casi a manera de enumeración, los curiosos objetos que lo conforman identifican la narrativa ocampiana como parte de una estética kitsch, repleta de objetos alejados de lo utilitario y excesos que lindan con el mal gusto. “De la ducha caían gotas que resonaban con extraño sonido” (Ocampo 1999b: 64), nos dice la narradora y, en seguida, percibe un cierto *olor a dentífrico* y observa que *de un grifo colgaba un corpiño negro*. De manera paradójica, aquella a quien llaman *la Divina*, atiende a sus clientes en un espacio que se revela como críptico y decadente, que enfatiza, una vez más, un abajamiento de lo todo poderoso y una cercanía a la impotencia humana. Ello lo confirmamos, finalmente, mediante lo que se nos relata acerca del espacio que habitaba Irma Riensi al inicio, cuando decidió ejercer su don como actividad profesional: fue “(...) en los fondos de un almacén (...) lleno de latas de aceite y de bolsas de yerba” (Ocampo 1999b: 65) donde, alejada de la persecución policial, instaló por primera vez su consultorio. Con el fin de ejercer su condición de divinidad, irónicamente, debía habitar un espacio liminal caracterizado por su condición marginal.

Igualmente, el consultorio de la adivina está conformado por objetos decorativos que, como ella, son liminales: representan algo más que su mera función de uso. Entre los diversos estudios sobre lo kitsch en Ocampo, me interesan particularmente los aportes de Mancini, quien lo define como “un modo peculiar de los individuos de relacionarse con las cosas, goce, promesa de felicidad, alienación, peligro, intento de huida hacia otro ser, hacia otro lugar.” (2003: 52) El espacio donde trabaja Irma Riensi se revela como un espacio inasible, al que el individuo simultáneamente pertenece y no pertenece, y cuyos objetos (estatuas de porcelana, abanicos etc.) dotan de un carácter ubicado entre espacios y tiempos. Además, desde su definición el consultorio de una adivina posee una condición de pasaje: es un lugar al que los clientes acuden para obtener alguna revelación, para salir con un conocimiento que los transforme y, por eso, representa la fase liminal. Ello resulta familiar al rol esencial asignado a los espacios liminales en la tradición judeo-cristiana; Jacob e Isaías reciben una revelación sagrada de Dios en espacios que median entre el cielo y la tierra. Así mismo, sabemos que “la

existencia liminal está localizada en un espacio designado, separado y sagrado; frecuentemente representando una conexión a la tierra así como a lo divino”⁵ (Carson 1997: 10); el espacio, así, determina igualmente la condición marginal de quien lo habita.

La materialidad de los objetos que pueden ser comprobados por una aproximación científica se encuentra en la base de las aspiraciones de este período, cuya felicidad y progreso se encuentran sostenidos únicamente sobre la base de aquello que se puede ver y tocar. Es por ello que lo kitsch, esta obsesión con los detalles de lo material, que linda con lo decadente, representa una de las caras del proyecto moderno. En este sentido, Irma Riensi, habita uno de los espacios característicos de la modernidad: un consultorio, donde incluso lo esotérico ha sido convertido en una manera de obtener ganancia. Por otro lado, veremos que conforme la adivina se va haciendo rica con su profesión, va mostrándonos cómo este esoterismo se va introduciendo cada vez más al interior del mundo capitalista. En primer lugar, podríamos decir que la apertura de su consultorio representa el ingreso a una sociedad capitalista:

A los veinte años abrió un consultorio; la clientela acudía de todas partes. Como provisionalmente se había instalado en los fondos de un almacén, estaba bastante protegida de la persecución policial. Su cuarto era una suerte de depósito lleno de latas de aceite y de bolsas de yerba; nadie sospechaba que allí se ocultaba el consultorio de una adivina. Irma se enriqueció rápidamente. Cuando cumplió treinta años, compró con las economías un tapado de zorrino, luego un televisor, un terreno en Burzaco, una casita en La Lucila, un automóvil y finalmente pudo hacer un viaje a su tierra natal, a Italia. Su dicha no tenía límites. Empezó, después de seis meses, el viaje de regreso, en barco, se entiende, porque detestaba los aviones. (Ocampo 1999b: 65)

Tal como vemos en la cita anterior, Irma empieza a hacerse rica una vez que es reconocida por sus clientes, gracias a su don de adivina. El proyecto moderno en el cual se haya inmersa es representado por aquellas cosas que adquiere al comprar treinta años. Podríamos arriesgarnos a decir que el tapado de zorrino representa la moda; el televisor, los medios; el terreno y la casita, la propiedad; el automóvil, la tecnología; y, finalmente, para cerrar con broche de oro, el viaje en barco alude a atravesar el atlántico yendo desde Buenos Aires a Europa: el epitome de lo que significaba la modernidad

⁵ La traducción es mía: “Liminal existence is located in designated, separated sacred space, frequently representing connection to the earth and the divine”.

bonaerense durante el siglo XX. En su libro, Una modernidad singular, Jameson afirma: “Creo que la única definición semántica satisfactoria de la modernidad recae en su asociación con el capitalismo” (2013:13)⁶ y es precisamente la temporalidad del capitalismo, su reducción al presente, aquello que leemos entre las adquisiciones de la adivina. Tanto la moda, como la tecnología, la propiedad o los viajes, nos alejan de un sentido continuo de la historia, nos apartan de la posibilidad de un tiempo histórico y nos presentan el progreso material e individual de cada quien como si se tratase del progreso social de la humanidad en conjunto. (Jameson 2013: 23)

Todo lo anterior me lleva a afirmar que la representación de la figura liminal de la adivina, analizada a la luz de la secularización positiva, evidencia su constitución como brecha, su salida de la metafísica y su liberación a través de la inscripción en la temporalidad humana. Es decir, se trata de un personaje que se encuentra en el límite de lo divino y lo humano, representa el corte de la verdad, de lo completo, de lo absoluto y, precisamente por ello, toma el lugar vacío dejado por la muerte de Dios al interior de la modernidad. Sin embargo, su nombramiento oficial también reconoce una diferencia al interior de una estructura agrietada: saca a la luz que hay un núcleo que escapa a la significación dentro de un simbólico que si bien había sido mostrado como absoluto, no lo es. En otras palabras, el estado liminal será el que resta como permanente, pues no hay otro lugar para la adivina que ese espacio de indistinción dentro de lo simbólico, desde donde se abre la posibilidad de agencia en el porvenir. Entonces, la adivina demuestra que estamos al interior de un proyecto moderno y, simultáneamente, al revelarse como su resto, indica que este se encuentra profundamente en crisis, que está apuntando hacia su propio fracaso.

De esta manera, el cuento titulado La Divina nos revela el proceso de constitución de una identidad liminal y la presencia de lo esotérico como algo que se resiste al proyecto moderno. Ahora bien, por si fuera poco, el cuento se construirá alrededor de un hecho fundamental: el hundimiento del *Titanic*. Inmediatamente después de comprar el pasaje en barco para volver a su tierra natal, Irma Riensi tendrá una premonición:

Sin embargo, en cuanto pagó el pasaje tuvo una premonición. Después de salir de la agencia de turismo entró en un cinematógrafo sin mirar la cartelera: daban El hundimiento del Titanic. La película le pareció de mal augurio (nunca lloraba;

⁶ La traducción es mía: “I believe that the only satisfactory semantic meaning of modernity lies in its association with capitalism.”

lloró), pero ya era tarde para devolver el pasaje. Una semana después se embarcó. (Ocampo 1999b: 65)

La paradigmática imagen del *Titanic* se presenta como el epitome de la modernidad: reúne todos los logros de la ciencia, la tecnología, las comunicaciones, la ingeniería y las demás áreas que el ser humano había conquistado hasta entonces. Más aún, trae consigo el espíritu positivista del proyecto moderno, en el cual la autosuficiencia del hombre negaba cualquier influencia divina o inexplicable que escapase a lo que este podía dominar y conocer. Se trataba así de un barco que no podría ser hundido ni siquiera por Dios, idea que recorría las bocas de aquellos que él se embarcaban y que resultaba ridícula en una época donde no se dudaba ni un segundo de las capacidades de la ciencia y la tecnología humanas, encargadas de proporcionar la felicidad absoluta. Sin embargo, sucedió lo inesperado: el *Titanic* se hundió y, con él, el proyecto moderno comenzó a visualizar su propia crisis.

A partir de la metáfora del *Titanic*, en *La Divina*, el mal augurio de que “una misma tragedia reuniría a toda esa gente tan diversa” y el hecho de que observe en sus propias palmas, “atenuado, el mismo signo que había visto en las manos ajenas” nos indica que una tragedia de la cual todos formarán parte tendrá lugar. Esta tragedia anticipada por el personaje de Silvina Ocampo parece no ser otra que la crisis de la modernidad. Hay un gran número de imágenes asociadas al naufragio que son vistas por la adivina en las manos de la narradora: “la veo asociada al agua (...) un viaje” (Ocampo 1999b: 65), observa. Más adelante, se constata que el anticipado naufragio tiene lugar pues, “del hundimiento del *Titanic* pasó al real hundimiento del barco, sin saber cómo se había operado el cambio” (Ocampo 1999b: 66), y, también, que su acontecer escapa a la simbolización. Ello nos conduce a los aportes de Žižek acerca de lo Real lacaniano, como “el abismo aterrador primordial que se lo traga todo, que disuelve todas las identidades” (2005a: 93), como el efecto de las fisuras e inconsistencias. Es este espacio de no-significación aquel que se manifiesta en la imagen del naufragio, donde todo el proyecto moderno falla. En efecto, será en este momento, donde la tragedia reúne a todos, que se ve el resto de una civilización en crisis: lo esotérico, aquello que sobrevive aunque haya sido negado se revela y es precisamente esta apertura aquella que nombrará a la adivina en su diferencia.

Más aún, al ser simbolizada a través del lenguaje, la protagonista revela un enfrentamiento directo con lo Real: una experiencia de “lo Real en su violencia extrema como el precio que había que pagar por ir quitando una por una las engañosas capas de la realidad.” (Žižek 2005a: 88) De hecho, se trata de habitar el abismo *Real* del naufragio. En efecto, cuando Žižek dice “cuando te veo, simplemente te veo, pero solo cuando te nombro puedo indicar el abismo que hay en ti detrás de lo que veo” (2005a: 98), lo hace refiriéndose a esta cualidad del lenguaje para tender hacia la apertura. De esta manera, aquello evocado por el otro al nombrar a la adivina en su condición de *adivina* es, paradójicamente, lo innombrable: el agujero cavado por el lenguaje en la realidad.

Irma Riensi es entonces nombrada en su liminalidad a partir del naufragio que no recuerda con precisión: haber sobrevivido a él es emerger también con una identidad que permanece en su condición de náufraga, que falla: “Después (en un después que no recordaba con precisión, pues parecía parte de un sueño) alguien la recogió por uno de esos milagros que revelan, según dijo, la existencia de Dios.” (Ocampo 1999b: 66) El final del cuento nos lleva a la primera oración del mismo, “La llamaban *la Divina*” (Ocampo 1999b: 64), y mediante este retorno le otorga sentido: el lector puede reconocer el motivo por el cual Irma Riensi, en su condición de adivina, fue nombrada con dicho apelativo. Al haber sido salvada por un milagro que revela la existencia de Dios, la adivina es constituida en su condición. Irma Riensi es así una adivina que es divina: ha recibido un sobrenombre que al contradecir su propia condición lo que hace es reconocer que esta ha sido deyecta desde siempre y es precisamente en este punto que *indica el abismo que hay en ella*.

En síntesis, la imagen del *Titanic* juega en *La Divina* dos roles centrales: por un lado, es una metáfora de la caída del proyecto moderno, la falla de la exaltación de la ciencia y la razón como los fundamentos de la vida humana y, por otro, es a partir de ello que la adivina obtendrá su condición de *divina*, y le otorgará a lo esotérico un lugar dentro de la modernidad positivista. Por lo tanto, la divinidad recibe una identificación directa con la falla. Visto esto bajo el concepto de secularización positiva de Vattimo, donde las raíces cristianas no son dejadas de lado y, por el contrario, son una parte fundamental de la modernidad, se puede afirmar que, aquí, Irma Riensi se constituye como aquello que escapa al proyecto moderno, y es esta identificación con la falla

aquella que le otorga el apelativo de *divina* y le permite hacerle un lugar a lo esotérico, lo otro, lo irracional.

1.1.2 La muñeca

La muñeca, relato narrado en primera persona por la niña protagonista, nos cuenta los hechos que llevaron a esta última a ser consagrada al “arte oficial de la adivinación” (Ocampo 1999b: 62). Se trata de la historia de una niña huérfana sin nombre, que no sabe a ciencia cierta ni su edad ni su origen y que adquirirá una identidad únicamente luego de consagrarse como adivina, y ser nombrada *bruja* y *sorcière* por la dueña de la casa y la institutriz francesa, respectivamente. **Me interesa comentar cómo un carácter ambiguo y liminal como rasgo esencial de la adivina sale a la luz al aproximarnos a la protagonista de La muñeca.** Considerando que se trata de una niña-adivina que no tiene ningún conocimiento certero acerca de sus padres, edad o lugar de nacimiento, se puede decir que carece de una *identidad* a priori, o, más bien, que esta existe en tanto fragmentada, pues proviene de un *collage* de las distintas versiones que ha oído acerca de su origen. Carson señala que la categoría de liminalidad se presenta como posible en especial para seres marginales cuya ambigüedad constitutiva está basada en la carencia de hogar, familia, posesiones o seguridad. (1997: 18) Así, tenemos que la protagonista del cuento relata lo siguiente:

En alguna versión de mi nacimiento, mi madre era polaca y vestía un traje nuevo, y calzaba un par de zapatos de charol negro; en otra versión, era italiana y llevaba un vestido raído y un atado de leña; en otra, era simplemente una colegiala que llevaba debajo del brazo un cuaderno y dos libros (uno de geografía y otro de historia); en otra, era una gitana mugrienta, que llevaba en un bolsillo de su falda roja barajas españolas y monedas de oro. (Ocampo 1999b: 56)

De lo anterior, podemos deducir que el hecho de no tener una versión definida acerca de su origen ha conducido a la emergencia de una figura escindida en sí misma que solo alcanzará su reconocimiento a través de un posterior nombramiento en la condición de adivina. En este sentido, si bien la protagonista afirma al inicio “soy adivina”, no será hasta que ello sea reconocido por el otro, que esta emergerá en su diferencia. Por otro lado, cuando la protagonista dice “sospecho que a veces no adivino el porvenir, sino que lo provocho”, a lo que luego agrega “todo el mundo dice: yo tal

cosa, yo tal otra, salvo yo que preferiría no ser yo. Soy adivina” (Ocampo 1999b: 56), conviene precisar, que tal como afirma Adriana Mancini, “el mago usurpa el lugar de la divinidad cuando *a-divina*; cuando en lugar de aceptar lo divino, lo provoca” (2003: 222); el personaje de La muñeca está tomando un lugar vacío dejado por lo divino, que ha sido excluido del gran proyecto moderno, como hemos visto en el cuento anterior.

Ahora bien, hay dos momentos de suma importancia en la introducción que hace la adivina acerca de sí misma, que contribuirán a situarnos al interior de la modernidad. Ante el desconocimiento de su origen, la protagonista habla acerca de las distintas versiones de las madres que le han atribuido, mediante historias, a lo largo de su vida. En una ocasión, alguien le entregará una fotografía de su madre; sin embargo, al poco tiempo descubriría que “la fotografía era la de una actriz de cinematógrafo y que alguien la había recortado de una vieja revista.” (Ocampo 1999b: 56) Esta imagen dará cuenta del contexto en el que nos hallamos pues uno de sus elementos es el cinematógrafo: uno de los hitos de la modernidad a fines del siglo XIX. En efecto, el cinematógrafo es un elemento central en el proyecto moderno, pues no solo demuestra el control absoluto de la tecnología por el hombre sino que presenta en pantalla grande cómo el progreso social alcanzado es una realidad: es ahora parte de la cotidianidad diaria del ser humano. La modernidad se proyecta como real, posible y exitosa, y crea, a partir del cinematógrafo, una ilusión de identidad que oculta todos sus medios de producción.

Desde esta mirada, quisiera señalar que, en La muñeca, Ocampo realiza una crítica al proyecto moderno y su ilusión de felicidad. Nuestra protagonista se presenta, entonces, como un producto de esta cultura de masas; irónicamente le hacen creer que su madre es una actriz de cinematógrafo y ella, ingenua, le hace culto a la imagen: “Esta imagen exaltó por un tiempo mi sentimiento filial. Coloqué la fotografía sobre la cabecera de mi cama y le dediqué durante muchos días oraciones.” (Ocampo 1999b: 56) Esta cita es importante porque refleja uno de los cambios principales que se dan durante la época moderna; la niña ya no le reza más a Dios: este lugar ha sido tomado por la fotografía de la actriz. Incluso, luego de darse cuenta de que alguien la había engañado, *para alegrarla o mortificarla*, conserva la fotografía junto a un ramo de flores viejas: para ella, producto de esta modernidad, la necesidad inherente del culto persiste, aunque el objeto de identificación, ahora, sea indeterminable.

Notemos entonces cómo la adivina se presenta como el síntoma de que hay un resto oculto que no está siendo simbolizado por el proyecto moderno: hay algo que no cuaja más en sus preceptos. Ello lo evidencian los momentos donde se da cuenta del contexto moderno en el que nos encontramos y se revela cómo la adivina se coloca como un ser liminal al interior de este. El segundo episodio donde esto se manifestará será en el que el ama de llaves, la señora Domicia, la llame *bruja*. En una primera instancia, dicho apelativo lleva a que la adivina sea por primera vez reconocida como la falla de una modernidad que no concibe cualquier suceso cuya explicación no concuerde con un entendimiento positivista y racional, por ejemplo, lo esotérico o la brujería: la adivina nos dice, “si la menciono, en primer término, es porque descubrió mi don de adivinación” (Ocampo 1999b: 57). Así mismo, cabe resaltar que la señora Domicia es caracterizada como “aborrecida por la servidumbre” y, al mismo tiempo, como “el ángel guardián de las alacenas de la despensa”, pues la narración juega con la idea de que la adivina no se halla conforme con el vacío de divinidad y sigue buscando a alguien para que tome ese lugar. Resulta irónico, en este sentido, que el ángel sea encarnado por la cruel ama de llaves, quien la reconocerá de una manera negativa llamándola *bruja* y la pondrá en penitencia, al igual que en *La Divina*, mojado su cabeza y sus párpados con agua fría.

Por otro lado, la protagonista, cuya identidad se nos ha presentado aún como flotante, no comprende el motivo por el cual es excluida, mediante el apelativo *bruja*, del mundo del ama de llaves. Vale considerar que se trata de un personaje de alta jerarquía dentro de los empleados domésticos al interior de las mansiones de clase alta y, en este sentido, es también imagen de una modernidad en la que todo está bajo el control de un ente superior: hay una llave para cada cerradura y hay un supervisor para cada criado que trabaja en el hogar. De tal manera, cuando Domicia le dice a la niña “Bandida, serás una bruja”, ella reflexiona:

¿Qué quería decir "bruja"? Presentí que me decía algo horrible. Bruscamente aparté sus manos de mi frente. Insistió en peinarme y yo en evitar a manotones y chillidos, el contacto de sus manos. ¿Cuánto tiempo duró la riña?. No sé. Me pareció que ocupaba, que ocuparía toda mi vida. (Ocampo 1999b: 57)

Así, la niña adivina saca a la luz, mediante su pregunta, que, al interior del universo simbólico del proyecto moderno a través del cual ella ha sido socializada, no podemos

hallar la palabra *bruja*. A pesar de ello, sus poderes, que sobrepasan lo que dentro de este cabe, le permiten sentir que se trata de algo *horrible* y precisamente por esta razón es que se excluye. A partir de este momento, la niña adivina comenzará un proceso identitario en el que se erigirá como el resto de esta modernidad: surgirá como la bruja, como lo horrible, como lo que se oculta. Es en este sentido que la protagonista afirmará que la niña ocuparía toda su vida, pues se trata de la lucha contra una sociedad que no puede contenerla, donde el exceso nunca llegará a ser simbolizado, sino que surgirá como la diferencia permanente.

De este modo, la identidad de la niña adivina se va construyendo como liminal, característica que será reforzada, al igual que en el cuento anterior, por el espacio que habita. Mientras que en La Divina, se trata del consultorio como el lugar marginal cuya liminalidad se extiende hacia la protagonista, aquí la no-pertenencia al espacio, la inadecuación, es representada en el espacio de la estancia; la pequeña adivina de La muñeca se revelará inadaptada en un espacio que la expulsa e intentará obtener un lugar dentro de este. A lo largo del cuento, la niña procurará siempre mantenerse en los márgenes, escondida de aquellos a quienes siente como una amenaza: “Yo me quedé mirando, detrás de una columna, lo que pensaba era el comienzo de una tragedia.” (Ocampo 1999b: 62) Ello permanecerá constante en el espacio de la estancia, si bien este será también el lugar donde la protagonista construirá su identidad hacia el final del cuento, donde, como veremos más adelante, se la nombrará en su condición de adivina. Hay así un proceso de desplazamiento desde la inestable situación inicial hacia una ligera estabilidad en la estancia. Todo comenzará la primera noche que la protagonista pasará donde los Rivas el día de Navidad y, luego, ello se irá haciendo más frecuente, hasta que, finalmente, el Sr. Idelfonso convencerá a la Sra. Domicia de que sería mejor que la “dejara para siempre en la estancia.” (Ocampo 1999b: 58)

Además, su liminalidad será reforzada por una particular complicidad que la niña tendrá con los animales: la relación de la niña con estos marcará su personalidad como aquella que, frente a lo racional, se define como lo salvaje que no encaja al interior del proyecto moderno. Me explico: las imágenes del mundo animal, espejos identitarios de la protagonista, se revelan como una manera de nombrar al resto. Así, desde un inicio los animales son mencionados por la adivina como parte importante de los espacios que habita; nos dice acerca de uno de sus primeros hogares, la casa de

Lucía Almeida, que se trataba de “Un cuarto con piso de tierra, un perro ovejero y cinco gallinas con pollitos”. En sus descripciones, nota más a los animales que a los humanos; es a partir de ellos que logra darle sentido a su mundo. Más aún, la niña nos dice que los animales, a diferencia de las personas, no son capaces del sentimiento de maldad: “había perdonado al gato su arañazo, pero no perdonaba a Esperanza ni a la señorita Domicia sus tortuosas maldades.” (Ocampo 1999b: 58) Solo los humanos son artífices de la crueldad y exclusión que causan que la niña carezca de una posición dentro de la sociedad.

Ahora bien, La muñeca nos presenta dos instituciones centrales a aquella modernidad que ocurría en Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX, mediante las figuras de Mademoiselle Gabrielle, la institutriz francesa, y Celina Rosas, la patrona del hogar: el capital extranjero y privado. Ambas serán las representantes del contexto capitalista en el cual está siendo criada la niña adivina. Sin embargo, debemos señalar que se trata de una modernidad diferente a aquella que se daba en Europa durante el siglo XIX, pues no basta con asociarla únicamente con el capitalismo para dar cuenta de los fenómenos que ella traía consigo en los países del tercer mundo. García Canclini plantea algunos de estos fenómenos que construyeron la particular modernidad en Latinoamérica:

(...) la oligarquía progresista, la alfabetización y los intelectuales europeizados; entre los años veinte y treinta de este siglo por la expansión del capitalismo, el ascenso democratizador de sectores medios y liberales, el aporte de migrantes y la difusión masiva de la escuela, la prensa y la radio; desde los cuarenta, por la industrialización, el crecimiento urbano, el mayor acceso a la educación media y superior, las nuevas industrias culturales. (1990: 65)

Estos factores contribuyeron a que la modernidad bonaerense no cumpliera los parámetros impuestos por las operaciones de una modernidad europea, y crearon una modernidad de mezcla, que seguía atrapada en muchos de los patrones de una sociedad poscolonial. Es precisamente por este motivo que estos dos personajes son la perfecta representación del proyecto moderno para la clase alta de Buenos Aires durante el siglo XX: por un lado, tenemos la educación europea, herramienta inaccesible para la mayoría de la población, que las élites utilizarán para crear “diferentes temporalidades históricas y tratar de “elaborar con ellas un proyecto global” (García Canclini 1990: 65); por el otro, el capital privado, más moderno que el resto, pero aún atrapado en

costumbres coloniales y creencias esotéricas.

Tenemos así, en primer lugar, el personaje de Mademoiselle Gabrielle, quien venía de Francia y “era buena, era rubia, era pálida, tenía bigotes.” (Ocampo 1999b: 60) Será la institutriz aquella figura encargada de llevar a los niños por el camino del progreso que engloba el proyecto modernizador, y cuyo epitome para la élite bonaerense en dicha época era Francia y su proyecto cultural: “Mademoiselle Gabrielle nos hacía leer, por turno, en alta voz, las páginas de un libro con ilustraciones, que ella misma había coloreado (...) Me enseñó a leer; me enseñó algunos rudimentos de francés y de matemáticas; me enseñó también algunas fábulas, que me obligaba a recitar para el cumpleaños de la señora Celina.” (Ocampo 1999b: 60) La educación es representada por el avance, el camino del letrado europeo; no obstante, Silvina Ocampo nos presenta una mirada irónica ante este personaje que augura el fracaso del proyecto que trae consigo, pues es visto por los ojos de la niña adivina como alguien desordenada y maléfica: “Todo el mundo sabía que Mademoiselle Gabrielle era desordenada: donde ella pasaba quedaban hilachas, géneros, lana, trocitos de galletitas. Cuando nos reprendía porque dejábamos algo tirado, se ruborizaba sintiendo que nada la autorizaba a exigir de los otros lo que ella no cumplía.” (Ocampo 1999b: 60) La cita anterior resume aquello que sucedía en Buenos Aires durante el siglo XX. Tal como Mademoiselle Gabrielle, la modernidad había llegado pero de una manera desordenada, dejando huellas por doquier y sin cumplir aquello que sus parámetros exigían.

Por otro lado, tenemos a la esposa del Señor Idelfonso y patrona de la estancia: la Señora Celina Rosas. La patrona demuestra cómo el proyecto moderno latinoamericano estaba lleno de contradicciones, entre las cuales destacaba una persistencia de lo divino; en la vida de la niña adivina, Celina Rosas tenía un papel central, ya que encarnaba una especie de divinidad. Esto coincide con la etimología del nombre Celina, que significa “hija del cielo”. En este sentido, al igual que la fotografía de la actriz de cinematógrafo, la patrona se construye como un personaje que merece ser adorado, por ser lejano “como un retrato” (Ocampo 1999b: 59), casi divino. Para la niña, toma también el lugar vacío dejado por la muerte de Dios en una modernidad que no sabe muy bien qué hacer con este espacio. La protagonista cuenta cómo siempre observaba con detenimiento el momento en el que la Señora, casi a modo de ritual, besaba a sus hijos por las mañanas: “yo siempre observaba, paralizada, aquel beso, cuyo

ademán quedo tan grabado en mi memoria (...) Me parecía que una voluptuosidad secreta organizaba siempre ese momento: era la mañana con sol y frutas, era la salida de la noche con pasto cubierto de rocío.” (Ocampo 1999b: 59) Entonces, la fascinación que tal escena provoca en la niña es confirmada cuando esta nos dice: “Celina Rosas encarnaba para mí todos los dones de la dulzura y del refinamiento (...) Su cuarto con las persianas casi siempre cerradas, era una suerte de altar vedado para el resto de los mortales.” (Ocampo 1999b: 59) Resulta interesante que sea ella precisamente quien más tarde le va a conferir la identidad de adivina a la protagonista al entregarle la muñeca, pues nos lleva a señalar que, en efecto, esta divinidad metafísica se desplazará hacia la niña-adivina, al nombrarla, y hará visible el suplemento de un proyecto moderno que la excluye.

Al igual que la imagen del hundimiento del Titanic representa el fracaso del proyecto moderno en el cuento anterior, aquí, en La muñeca, tenemos la imagen de la tormenta: lo natural que irrumpe contra lo cultural y racional. Paradójicamente, esta tormenta, en lugar de connotar desorden y peligro, significará calma. La protagonista confiesa lo siguiente: “para mí las noches de tormenta eran las únicas noches tranquilas.” (Ocampo 1999b: 58) Al respecto, las resonancias cristianas aparecen nuevamente cuando la niña menciona lo similar que le resultan las noches de tormentas con la calma con la que flotaba el arca de Noé en el diluvio: “Me parecía que la casa como el arca de Noé, flotaba sobre el agua y que nadie vendría a perturbar el sueño de su tripulación, formada de hombres malos y de animales buenos.” (Ocampo 1999b: 58) La analogía entre la estancia y el arca bíblica se da en tanto la adivina es la única capaz de percibir la experiencia divina que está por venir después de la tormenta. Se trata nuevamente de aquello que ella puede ver y los otros mantienen invisibilizado: lo divino que persiste como resto al interior de la modernidad.

De igual modo, así como el arca está cargada de una tripulación dormida (con los ojos cerrados hacia el avenir) formada por hombres malos y animales buenos, la casa está también habitada por humanos crueles, como la Sra. Domicia y Esperanza, y animales buenos, como el gato al que la niña sí perdonó en una ocasión. Por encima de todo ello, se encuentra ella, quien ve en la tormenta, la promesa de lo imposible, de la calma en medio del diluvio. Dicha imagen retorna cuando sucede el accidente que marcará a la protagonista: a la hora de la siesta, la niña se escapa con Horacio al tanque

australiano con la intención de bañarse; nos dice lo siguiente: “Desde hacía tiempo Horacio buscaba una víbora de coral, para guardarla en una botella: la de esa tarde era la primera víbora de coral que había encontrado.” (Ocampo 1999b: 61) Hasta entonces, Horacio solo “las había visto en las láminas de los libros”; al respecto, los libros a los que se refiere la protagonista son los libros escolares. No obstante, podemos arriesgarnos a leer entre líneas e identificar dichas láminas con el gran libro donde la víbora aparece y juega un rol esencial: la Biblia. Horacio y ella están cometiendo una travesura, están siendo arrastrados hacia la transgresión, a ir en contra de la norma.

Todo esto es simbolizado en la imagen de la víbora que buscan y, debido a la cual, tras atrapar, son castigados; es la víbora que los tienta a caer en el pecado. Dicho momento de penitencia será precisado cuando la niña alude nuevamente al clima y afirma “la soledad y el calor volvieron a abrazarnos”; sin embargo, veremos que, más allá del castigo, sabe que podrá escapar al poder impuesto por los adultos y el mundo que la margina. Ella, con su capacidad de ver lo que está *por venir*, percibe que “una gran tormenta estaba preparándose” y nos dice “me sentí aliviada al oír los primeros truenos”. De nuevo, tenemos la presencia de la calma en medio de la tormenta. Para terminar, aquello que afirmará la pequeña adivina, nos lleva, una vez más, a relacionarla con la tradición judeo-cristiana: pensó “tal vez sobrevendrá el diluvio y me salvaré de mi vergüenza.” (Ocampo 1999b: 61) Será en el diluvio que, como en el arca de Noé, la adivina surgirá como calma; será en el punto de fuga de la falla, donde la adivina emergerá como sujeto salvado y salvador al interior de una agrietada modernidad.

Así, a través de los augurios indicados por la tormenta, el cuento introduce una anticipación narrativa al nombramiento final. La protagonista relata que Mademoiselle Gabrielle la busca, *después de un tiempo, que parecía comunicarla con la eternidad* y, para su sorpresa, no estaba disgustada por el accidente del río. El reconocimiento final se aproxima: la niña se comunicará con la eternidad, en el sentido de una comunión de la eternidad absoluta de la apertura, a través del lenguaje que la nombrará y, con ello, nombrará también su diferencia como resto que emerge en una modernidad clausurada. La figura de la muñeca juega así un rol clave en dicho proceso: aparece como el símbolo de una identidad ambigua. Respecto a la muñeca, la protagonista augura lo siguiente: “a quien me quiso oír describí una muñeca que imaginé con rulos castaños, ojos azules, un sombrero de paja y un vestido de organdí celeste. Decía papá y mamá

continuamente.” (Ocampo 1999b: 60) ¿Qué significa la muñeca? Se trata, en efecto, de un objeto también ominoso y liminal. Freud sostendrá que las muñecas, en tanto seres inanimados que repentinamente pueden devenir vivos o simular estarlo (esta repetía papá y mamá), son entes familiares que se vuelven siniestros⁷. Es curioso que sea la muñeca aquella que vaya a constituir a la adivina en su condición liminal y que esta repita las palabras *papá* y *mamá*, pues funciona como imagen engendradora -es padre y madre- de una identidad.

Por otro lado, podemos identificar la figura del doble, como familiar y extraño a la vez⁸, en la muñeca atrapada en la caja; esta mimetiza la condición de la adivina restringida a la prisión de la sociedad moderna que la reprime, pues es la imagen de la niña huérfana que buscaba constituirse como un ser libre y con agencia. Ello es enfatizado al asociar el acto de arrancar a la muñeca de sus ataduras quitándole las cintas; la libertad se postula así como el nuevo horizonte en el que se constituye la protagonista: “Me aconsejaron que la sacara de la caja arrancando algunas cintas que tenían presa”. La muñeca estaba presa y es liberada por La señora Celina, quien la arranca “ella misma de su prisión.” (Ocampo 1999b: 62) De igual modo, también es ella quien le otorga la muñeca a la niña-adivina y, al hacerlo, le ofrece la posibilidad de legitimar ante el resto sus predicciones, de hacer valer su mirada del avenir y liberarse, así, de la prisión que la sociedad había construido para ella.

La entrega de la muñeca marcará el momento del nombramiento final: la Sra. Celina la llama *bruja* y la señorita Gabrielle *sorcière*. Así, la figura de la adivina emerge

⁷ En su escrito “Lo ominoso” Freud afirma lo siguiente:

Si ahora procedemos a pasar revista a las personas y cosas, impresiones, procesos y situaciones capaces de despertarnos con particular intensidad y nitidez el sentimiento de lo ominoso, es evidente que el primer requisito será elegir un ejemplo apropiado. E. Jentsch destacó como caso notable la «duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte». invocando para ello la impresión que nos causan unas figuras de cera, unas muñecas o autómatas de ingeniosa construcción. (1999 [1919]: 226-227)

⁸ Sobre la figura del doble, Freud también sostiene que “el carácter de lo ominoso solo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios.” (1999 [1919]: 236) Alude a la condición extraña de la figura del doble pero que guarda algo familiar al formar parte de una parte del inconsciente olvidada, reprimida o superada; en este caso, la muñeca guarda algo familiar de la condición de adivina de Muñeca y, por eso, su liberación puede ser interpretada también como aquello divino reprimido que emerge en la niña.

en tanto apertura cuando su figura paterna/materna, la Sra. Celina, la llama *bruja*; emerge, también, como falla al interior de un proyecto moderno que excluye todo lo divino y esotérico, mediante el don de ver el porvenir: la consagran al “arte oficial de la adivinación”. (Ocampo 1999b: 62) Vale mencionar que dicho nombramiento de la liminalidad es efectuado además por dos figuras importantes: la dueña de la casa y la institutriz francesa. Como ya lo he mencionado previamente, se trata de dos instancias fuertes de las cuales la figura de la adivina es marginada: el poder económico y el poder cultural extranjero. Sin embargo, el poder ganado a través de dicha marginación por la protagonista del cuento es de otro orden: ha sido consagrada a un arte oficial para ver el porvenir, para poder ir más allá de la exclusión que comportan estructuras cerradas y jerarquizadas como lo son el poder económico o cultural. Entonces, mediante la consagración al arte oficial de la adivinación de lo que se trata también es de plantear una nueva redistribución de lo sensible; por eso, no es gratuito que la palabra empleada sea *con-sagrada*, pues aquello que está reordenándose son los elementos simbólicos que rigen la realidad de la niña. Se trata de resemantizar lo sagrado, la divinidad misma, para incluirla en el proyecto moderno, tal como lo plantea la secularización positiva de Vattimo y, de tal manera, hacerla surgir como brecha. La adivina es sagrada, profana, divina, humana, peligrosa, misteriosa y, sobre todo, fuente de una extraña fascinación que nos invita a ver más allá, sin que ello signifique lo eterno ontológico, sino todo lo contrario: es, más bien, lo imposible, la falla, lo que no llega a completarse porque es su deber principal permanecer abierto.

Conviene preguntarse, finalmente, si tanto en *La Divina* como en *La muñeca*, la liminalidad observada en la figura de la adivina y su espacio es superada una vez que la constitución de la identidad concluye y se ingresa al estado posliminal. La pregunta anterior nos remite a un estudio crítico sobre Ocampo realizado por Silvia Larrañaga. En dicho artículo, la autora, tras afirmar que la narrativa ocampiana está construida bajo una sucesión de hechos paradójicos y desestabilizadores del orden social, se pregunta si es que, hacia el final, se alcanza un reordenamiento y, de ser así, cuál sería este presunto *orden* al que se retorna, es decir, cuál es la ley, moral o lógica que está en juego al llegar el desenlace. La autora postula, entonces, que, al final de los cuentos, no se presenta ninguna salida que represente un desprendimiento del orden anterior y concluye que “en el universo ocampiano ni la destrucción ni la autodestrucción son liberadoras.” (Larrañaga 1997:243) Esta afirmación resulta iluminadora en tanto se trata,

parcialmente, de lo que sucede en estos cuentos: no hay una entrada a la fase posliminal porque será a través de la permanencia en la liminalidad, implicada en la condición de adivina, que las protagonistas se constituirán como el resto que evidencia el fracaso de la modernidad y harán evidente, así, una experiencia divina secularizada.



CAPÍTULO II:

Los disfraces del goce: los pecados paganos de Silvina

El presente capítulo es una lectura de las formas que toma el pecado al interior de procesos de secularización hibridizados en los cuentos La oración y El pecado mortal⁹ de Silvina Ocampo. **Sostengo que la transgresión, bajo el disfraz de la culpa cristiana, se convierte en un modo particular de goce.** En la teoría lacaniana, el *goce* es entendido como la satisfacción de la *pulsión de muerte*. (Braunstein 2006: 62)¹⁰ Dicho de otro modo, se trata de la constatación de que el deseo nunca podrá ser satisfecho, pero que, del intento de colmarlo, extraemos algún tipo de placer. Entonces, este modo particular de placer surge de la repetición animada por el saldo de insatisfacción que siempre restará: satisfacción de pulsión de muerte porque siempre *quiere más*, porque tropieza con lo Real como imposible. (Braunstein 2006: 65)

En los cuentos que analizaré, las protagonistas se ven inscritas al interior de un marco de presupuestos cristianos, cuyos mandatos intentan regular su deseo y poner un límite a su goce. Este discurso, que también se ve atravesado por la hegemonía del poder masculino, construye la subjetividad bajo el postulado de que los deseos deben ser sacrificados en pos de una salvación metafísica ulterior y, de no cumplirlo, el sujeto se ve obligado a expiar sus pecados bajo la culpa y el arrepentimiento. Ahora bien, tal como sostuve en el capítulo anterior, en la narrativa de Silvina Ocampo queda claro que la ley cristiana aparece atravesada por los procesos de secularización de una *Modernidad periférica*¹¹. Me refiero a una modernidad que no postula más el castigo metafísico de un Dios absoluto, pero que continúa operando bajo mandatos cristianos.

De esta manera, **me propongo analizar cómo en ambos cuentos se negocia con la realidad del mal, pues sostengo que las protagonistas intentan transigir con**

⁹ Estos relatos fueron inicialmente publicados en los libros La Furia y otros cuentos (1959, Sur) y Las invitadas (1961, Losada), respectivamente.

¹⁰ También afirma Braunstein sobre el goce "(...) algo que constantemente se produce y a la vez se escapa, pues el discurso lo tacha como imposible, indecible" (2006: 71); en sus palabras, es como una sustancia que corre por debajo.

¹¹ En los cuentos de Silvina Ocampo confluye una religiosidad católica repleta de prescripciones y juicios morales junto con elementos que plantean una vía otra, de escape, a tales restricciones. Vemos la escenificación de lo que dice Beatriz Sarlo, quien menciona que si bien la modernización de Bs. Aires era algo evidente en materia de costumbres y relaciones entre los géneros, esta coexistía con elementos residuales, rasgos culturales de la formación criolla. Ello se veía sobretodo en las elites. (Sarlo 1999: 24)

el propio deseo, bajo el marco del sacrificio fingido de la culpa: “simular que se ha renunciado al objeto de deseo, que no se tiene el objeto de deseo, para ocultarle al gran Otro que si lo tengo.” (Žižek 2005: 72) En otras palabras, bajo un marco de presupuestos cristianos, fingen cumplir las leyes propuestas por este y le ocultan su “libertad” al gran Otro, entendido como Dios, la sociedad, la cultura o, incluso, sus propios deseos. De tal manera, confirman lo que plantea Žižek en El títere y el enano: el cristianismo se revela como el único marco posible para la libertad pagana. (2005: 69)

Me interesa comentar cómo en ambos cuentos el cristianismo y el deseo de pecar conviven en armonía oculta, porque en efecto la transgresión contenida en tal deseo tiene lugar en la *zona gris* con la cual Žižek caracteriza a la modernidad. El cristianismo sirve entonces como el disfraz que les proporciona a las protagonistas la posibilidad de goce: el goce que se da en la acumulación, en la misma carga de este deseo que no llega a concretarse porque tropieza siempre, en última instancia, con la falla constitutiva que atraviesa la subjetividad humana. Así, “el deseo se desconoce a sí mismo en una formación imaginaria, el fantasma, que escenifica la aspiración al goce y que, en consecuencia, es otra barrera al goce.” (Braunstein 2006: 102) Los cuentos hacen notar cómo, al interior de procesos de secularización hibridizados¹², el discurso de la culpa cristiana es entonces una suerte de gratificación imaginaria que permite gozar mediante la fantasía de la culpa, pero que simultáneamente revela lo trágico de la existencia humana: su imposibilidad de absoluto.

2.1 Confesiones modernas: la puesta en discurso de un goce excesivo

El cristianismo es, por excelencia, la religión de la confesión y esta confesión, con la llegada de la modernidad, se va orientando cada vez más hacia la puesta en discurso de los deseos sexuales. Tal como afirma Michel Foucault, “todas las insinuaciones de la carne: pensamientos, deseos, imaginaciones voluptuosas, delectaciones, movimientos conjuntos del alma y del cuerpo, todo ello debe entrar en adelante y en detalle, en el juego de la confesión.” (2002: 27) Así, en un movimiento paralelo, la penitencia va adquiriendo cada vez más importancia: todo debe ser dicho,

¹² Afirmo esto en referencia a la definición de Gianni Vattimo que vimos en el Capítulo I, quien considera que “la modernidad laica se constituye también y sobretodo como continuación e interpretación desacralizando del mensaje bíblico” (1996: 42).

todo debe generar culpa, todo debe ser confesado y absuelto. En este contexto, tanto en La oración como en El pecado mortal, las protagonistas se sirven de la palabra al interior de un marco de prohibiciones cristianas, para construir una fantasía que sostenga su deseo. Brindarle una narrativa al goce que las excede sirve entonces para crear un espacio donde se puede gozar de los placeres paganos.

De este modo, la palabra confesada cumplirá las funciones de velar y revelar ese goce excesivo, y mostrará simultáneamente el displacer generado por el deseo reprimido y la satisfacción que surge de la estructura misma del ritual de desplazarlo de manera repetitiva mediante la confesión y la culpa. Así, las dinámicas de este discurso demuestran en su misma estructura ese *plus de goce*¹³: son la manifestación del exceso residual que siempre insiste. Precisamente porque, por definición, se trata de un ritual cuyo objetivo es purificar al sujeto de todo residuo - y esta es una empresa imposible para la subjetividad humana - es que el goce faltante sale a la luz en el discurso confesional.

A partir de aquí, me interesa explorar también cómo en los cuentos, más allá del contenido, la forma toma un rol particular: se trata siempre de relatos en los que el narrador no está realmente interesado en que el mensaje llegue a su destino, pese a que están escritos en segunda persona, dirigidos a un tú específico. En efecto, lo que tenemos son personajes que performan: confiesan secretos personales y se arrepienten, para poder obtener de la experiencia comunicativa algún tipo de placer. Tal como afirma Judith Podlubne, la figura del otro es aquella que intima a las protagonistas a confesar, es la que “transforma lo ocurrido en una falta y a quien habla en pecador” (2009: 241); de aquí que funcione únicamente como un detonante. En este sentido, no es la recepción del mensaje la que proporciona el goce, sino la experiencia misma de la puesta en discurso, confesional y cristiano, de un deseo reprimido.

¹³ En palabras de Braunstein, “el plus de goce es ese goce que es la razón de ser del movimiento pulsional y, a la vez, lo que el sujeto pierde, su minus [...] El goce rechazado vuelve por sus fueros, insiste. Es el fundamento de la compulsión de la repetición.” (2006: 60)

2.1.1 La oración

En La oración, en un inicio, tenemos la voz de un narrador que mediante el uso de la tercera persona dice: “Laura estaba en la iglesia, rezando” (Ocampo 1999a: 173) e introduce así el discurso confesional como la forma que tomará el cuento. A partir de aquí, al único lugar de enunciación al que se dará acceso será al de Laura, quien dirigiendo su discurso a un *tú*, que aquí toma la forma de Dios, performará una posición de víctima para dar a conocer su historia. Mediante el rezo, **Laura se irá construyendo a sí misma como sujeto a lo largo del relato: primero como sujeto en falta, luego como sujeto de goce y finalmente como sujeto en represión. Me interesa comentar cómo aquello que permanece constante es su caracterización como sujeto de búsqueda.** En esta búsqueda, la subjetividad se fortalece afirmándose en falta (Podlubne 2009: 241) y en tal afirmación es que se revela un modo particular de goce, el cual en una última instancia funciona como el *impasse* a la totalidad a la que aspira la subjetividad humana.

Ahora bien, lo primero que hará Laura es autodefinirse como sujeto en falta y, para ello, requiere del marco del arrepentimiento cristiano. Por este motivo, inicia su discurso adjudicándose las características de “impaciente o mentirosa”, faltas que en teoría intentará revertir mediante el rezo. Lo interesante es que, a partir de este momento, su discurso no solo negará dichas características, sino que no generará ningún cambio en su estado interior. Al respecto, Žižek afirma que la creencia queda objetivada en el acto de rezar pues “cuando creo a través de otro o exteriorizo mis creencias en un ritual que repito mecánicamente (..) estoy llevando a cabo una tarea que involucra mis sentimientos y creencias más profundos sin que estos estados interiores se movilizan realmente.” (2008: 40) Para él, en el ritual de la oración se manifiesta la lógica del orden simbólico, donde la fantasía reemplaza y estructura la realidad, porque de otra manera, esta no podría simbolizarse. Así, “la máscara social es más importante que la realidad directa del individuo que se esconde detrás de ella.” (Žižek 2008: 41)

Por otro lado, cuando nos dice “Dios mío, ¿no recompensarás la buena acción de tu sierva? Comprendo que a veces no fui buena. Soy Carezco de caridad, pero siempre trato de lograr tu perdón. ¿No he pasado horas arrodillada sobre el piso de mi cuarto, frente a la imagen de una de tus vírgenes?” (Ocampo 1999a: 173), demuestra que se

trata de un sujeto en falta el cual, mediante la culpa, intenta disfrazar su *goce*. De esta manera, la dinámica de la confesión cristiana plantea la existencia de un gran Otro, en este caso Dios, que siempre genera una fantasía de demanda en el sujeto. Laura opera bajo el marco cristiano de la confesión porque dicha estructura imaginaria le permite a la vez generar una demanda (una prohibición, un límite al placer) que de cabida al goce. En tal sentido, no se confiesa exclusivamente porque ha pecado y debe expiar su culpa: todo lo contrario, se confiesa porque en el mismo ritual de mostrarse en falta, de exteriorizar el “pecado” que excede la demanda del Otro, es que halla el goce.

A partir de su auto caracterización como sujeto en falta se deriva su segunda característica: Laura es también un sujeto de goce. No obstante, para poder definirse como tal, primero confesará los motivos por los cuales no puede darle cabida a ese goce dentro de su matrimonio, sino fuera de él. En efecto, debido a que es parte de un matrimonio infeliz, inducido por sus padres, no encuentra motivo para dar rienda suelta a sus emociones al interior de este. Rehúsa, casi de manera instintiva cualquier caricia, cualquier demostración de amor que provenga del otro con quien ha decidido compartir su vida. Los abrazos de su marido, entonces, en lugar de provocarle placer, le generan rechazo; cuando él se acerca, le dice “—Qué fría estás... como de mármol”. Laura es consciente de este hecho y ante ello, quiere huir de su realidad; aspira a la fantasía del escape: “quiero huir, esconderme en un bosque (siempre imagino, desde la infancia, un bosque enorme, con nieve, donde me escondo, en mi desdicha)” (Ocampo 1999a: 173), confiesa.

Lo citado líneas arriba cobra relevancia cuando consideramos las acciones de la vida diaria de Laura. Nos dice:

Me agrada más el boletero feo que a veces me regala plateas para que vaya al cinematógrafo con mi hermanita, o el vendedor, un poco repugnante, de la zapatería, que acaricia mi pie, entre sus piernas, cuando me prueba zapatos, o el albañil rubio de la esquina de 9 de Julio y Corrientes, junto a la casa donde vive mi alumna predilecta, ese que me gusta, el de ojos negros, el que come pan, cebolla y uvas con carne en el suelo; el que me pregunta:
—¿Usted es casada? —y sin esperar mi respuesta dice—: qué lástima.
El que me hizo pasar entre los andamios para ver el departamento que iba a ocupar una pareja de recién casados. (Ocampo 1999a: 173)

Al contrario de los días fríos, *casi de mármol*, que Laura pasa junto su marido, aquí se evidencia una manera de relacionarse con el mundo repleta de sensaciones y calor. De

este modo, su discurso acerca de los hechos o personas cotidianos se convierte en una experiencia sensorial: la sensación del vendedor que acaricia su pie en una prueba de zapatos, o el modo en el que el albañil come pan y cebolla en el suelo. Lo que encuentra Laura en el mundo de afuera es un lugar donde dar rienda suelta al deseo sexual que hasta ahora, se había mantenido en un espacio oscuro. Líneas más adelante nos dirá “Desde que me casé con Alberto, vivo en esa calle oscura de Avellaneda” (Ocampo 1999a: 173), dejando en claro que aquello que busca encontrar en ese bosque de nieve, que desde pequeña anhela, no es otra cosa que su deseo sexual oculto, reprimido, dejado en un rincón oscuro junto a su desdicha.

Al respecto, Silvia Larrañaga, afirma que “la crítica ha notado el dominio del principio de placer que parece guiar a los personajes con la transgresión que ello lleva aparejada” (1997: 236), y hace resaltar cómo es común, en los personajes de Silvina Ocampo, un predominio del deseo pulsional, frente a lo racional, en su actuar. Lo que quisiera proponer es que tal deseo, al tomar la forma de un rezo cristiano con el fin de ocultarse, en lugar de disminuir, se exacerbará. Entonces, al intentar transigir con este deseo mediante la puesta en discurso y la mentira, Laura obtiene un *plus de goce*, pues le está ocultando al gran Otro que tiene lo que quiere y a la vez, está actuando como si ello no fuese necesario, para satisfacer lo que cree que este quiere de ella.

Si bien Laura se revela como *sujeto de goce*, me interesa hacer notar que los límites que lo regulan aparecen impuestos por un marco de dominación de carácter masculino. En efecto, la definición de la protagonista como sujeto de goce va de la mano con aquella que la convierte en *sujeto en represión*: lo que el otro quiere termina por imponerse sobre sus propios deseos. Así, nos enteramos que no está contenta con la vida que lleva, pues la considera monótona, *sin halagos*. Más aún, su día a día se revela como parte de una ideología represiva, que ella misma reproduce a través del discurso:

Soy maestra de piano y hubiera sido una gran pianista si no fuera por mi marido, que se ha opuesto, y por mi carencia de vanidad. A veces, cuando invitamos gente a casa, insiste para que toque tangos o jazz. Humillada, me siento al piano y le obedezco con desgano, porque sé que le agrada a él. Mi vida no tiene halagos. Todos los días, salvo los de fiesta y los sábados, recorro la calle España, a la misma hora, para llegar a la casa de una de mis discípulas. (Ocampo 1999a: 174)

De esta manera, para poder sobrevivir al interior de esta hegemonía, debe reiterar constantemente que ella “no esconde nada”, debe colocarse en el lugar de víctima tratando de anticipar incluso aquello que el gran Otro le podría reprochar: “Comprendo que no soy virtuosa, pero ¿conoces muchas mujeres virtuosas? No soy de esas que usan pantalones muy ajustados y la mitad del pecho afuera cuando van al río los domingos.” (Ocampo 1999a: 174)

Desde ahí, la constitución de Laura como *sujeto de búsqueda* se hace cada vez más evidente. Entendamos sujeto de búsqueda como aquel que en cierta condición de desasosiego frente a las condicionamientos sociales, al mismo tiempo que niega el objeto de deseo en su discurso, busca un sentido a su vida. Sin embargo, también entendámoslo como aquel que estratégicamente se coloca en esta condición porque en principio no puede revelar directamente lo que desea, pero es en el mismo desplazamiento que proporciona la experiencia de buscarlo (y de verbalizarlo a través de la confesión) que encuentra un modo particular de goce. Ahora bien, ¿cómo se desplaza este goce peculiar en el discurso de Laura?

En primer lugar, hay que notar cómo es que el rezo sostiene dicho desplazamiento: en efecto, cada vez que la protagonista invoca a Dios lo hace para ocultar/desplazar la verdad, como una reacción al hecho de que su deseo incontenible se rebalsa, y ella, al darse cuenta, busca evitarlo a toda costa. Es decir, en cada represión consciente de Laura encontramos un mandato de su superyó diciéndole: ‘¡No goces!’. De aquí que en todas las ocasiones a la invocación ‘Dios mío’, o a las palabras ‘Sabes que tú sierva...’, le sigue una afirmación que niega su deseo. Ello reitera la posición del sujeto en falta, quien espera satisfacer la demanda de un gran Otro que le dice ‘No peques’ o ‘No desees’. Lo interesante a tomar en cuenta es que lo hace, precisamente, porque ello le permite desplazar el deseo, seguir en una posición de búsqueda. Si Laura nos dijese la verdad sobre el *horror* de sus deseos, la confesión no le proporcionaría ningún tipo de goce.

En segundo lugar, serán cuatro las escenificaciones del goce en el discurso de Laura. El episodio en el que se reúne con el albañil objeto de su deseo, Anselmo, será el primero. Notemos cómo lo que la protagonista nos dice incluso llega a ser irónico: negando haberse quedado con Anselmo en la casa en construcción, afirma, “Sabes que

tu sierva no quiso demorarse en la casa en construcción hasta tan tarde y que al torcerse el tobillo tuvo que quedarse, disgustada, un rato largo entre hombres, esperando que el dolor pasara” (Ocampo 1999: 174) o de igual manera, cuando narra que este la invitó a tomar vino con una pareja de amigos, de inmediato agrega, “Sabes, Dios mío, que haciendo un gran sacrificio fui por no ofenderlo.” (Ocampo 1999a: 174)

De esta manera, la narrativización del episodio de Anselmo, el obrero con el quien baja “de la mano entre los andamios”, se convierte en la escenificación más importante, pues nos revela un deseo negado, una infidelidad que ni la propia protagonista reconoce de manera consciente: se trata de la puesta en discurso de un goce reprimido. El albañil la hace descender por los andamios de su deseo, al igual que ella, con su confesión, nos conduce al rincón oscuro donde este reposa: “Visité cuatro veces el piso que estaba en construcción” (Ocampo 1999a: 173), menciona. Resulta pertinente explorar dicha afirmación, pues *el piso en construcción*, hace pensar en lo que plantea Žižek cuando nos dice que la ficción estructura la realidad¹⁴, y no al revés, al igual que el deseo de la protagonista está siendo estructurado en su narración - y sale a relucir a través de ella. Laura dice “¡Era la casa de mis sueños!” (Ocampo 1999a: 173) cuando Anselmo la lleva a la casa ajena en construcción; demuestra cómo si bien ella se queja, constantemente, de la tristeza que le genera la casa oscura en la que vive junto a su marido, la casa a donde la llevó el albañil es una digna de sus sueños: el lugar privilegiado del deseo inconsciente. Se trata de un espacio donde Laura puede dar rienda suelta a sus deseos.

No obstante, disfrazará su deseo con excusas, a través del desplazamiento de la culpa hacia hechos fortuitos o las acciones del albañil, jamás las suyas: “La segunda vez llegué por la tarde. Estaban colocando vidrios y fui a buscar el monedero que había olvidado.” (Ocampo 1999a: 174) De este modo, en su discurso, ella aparece como la víctima y él como el responsable de haberla seducido. A pesar de ello, el goce excesivo de Laura se trasluce en una narrativización que pone en escena algo que la excede. Dicha fantasía evidencia simultáneamente la presencia del deseo, su represión y el *plus de goce* que esta genera. Nos dice:

¹⁴ Žižek sostiene que “lo que constituye la realidad es el mínimo de idealización requerida por el sujeto para poder sobrellevar el horror de lo Real.” (2005b: 31)

Al pasar junto a una pared me ensucié un brazo y la mejilla con cal. Anselmo con su pañuelo y sin pedirme permiso me sacó las manchas. Vi que sus ojos eran azules y su boca muy rosada. Lo miré, tal vez demasiado, pues me dijo:
-¡Qué ojos tiene! (Ocampo 1999a: 174)

Como podemos ver, Laura presta atención a los más mínimos detalles en Anselmo: sus ojos azules, su boca muy rosada; sensaciones que generan en ella el despertar de sus deseos sexuales incontenibles. Este despertar excede a lo que se está intentando simbolizar, de tal modo, que la propia reacción de la protagonista es de represión consciente - “Lo miré, tal vez demasiado”, menciona - y por tanto, contribuye al desplazamiento del deseo.

En su análisis de este cuento, Gabriela Tomassini afirma al respecto que en La oración, nos hallamos frente a un caso de *simulatio*, pues Laura es una narradora hipócrita, quien “contradice cada una de las reglas pragmáticas del género discursivo *plegaria*” (1995: 65), ya que su discurso se comporta como el opuesto a la sinceridad que debería responder a la idea de un Dios omnisciente. Para la autora, Ocampo dota de un sentido perverso al cuento, que “surge de la contradicción entre el sistema moralizador y evaluativo expreso, y las implicaciones del discurso narrativo” (Tomassini 1995: 65). De hecho, la ironía monstruosa del discurso de Laura logra que incluso las rupturas cómicas se encuentren ausentes, construyendo lo que podría ser una máxima del discurso sacrílego. (Tomassini 1995: 66) De esta manera, en su narración, Laura se presenta a sí misma como aquella que *no desea*: “Anselmo me condujo con una linterna hasta la salida. Quiso acompañarme una cuadras. No lo dejé” (Ocampo 1999a: 174), cuando en realidad, podemos leer entre líneas que no es así. Si bien todo lo negado se desplaza hacia hechos o personas alternas, es en dicha negación que el deseo de Laura -y su desplazamiento- se hace latente:

Me acorraló y empezó a abrazarme sin dejarme respirar. Dios mío, sabes que intenté desasirme inútilmente de sus brazos. Sabes que fingí estar lastimada para hacerlo entrar en razón. Sabes que me alejé llorando. Yo no te escondo nada. Con el vestido roto llegué a mi casa, y a pesar de todo volví a verlo al día siguiente porque fui a buscar el monedero que siempre pierdo en alguna parte. (Ocampo 1999a: 174)

Como se puede apreciar, es de esta manera que Laura se reafirma a sí misma, afirmándole a aquel que la escucha, Dios o la sociedad, que ella no esconde nada. Es como si creyese que diciendo estas palabras, ello fuese a volverse realidad: disfraza el deseo con una narrativa en la que el lector puede percibir un modo particular de goce.

De hecho, el goce reprimido de Laura aparece por todos lados. En efecto, luego de narrarnos el episodio de Anselmo, continúa narrándonos el motivo inicial por el cual se había dirigido a la iglesia: Laura había presenciado el homicidio de un niño a manos de otro. Así, descubrimos que en este hay algo más que un puro juego de niños: se trata de un goce excesivo mortal, de una representación de la pulsión de muerte en su forma más pura. Hay varios datos a notar. En primer lugar, tenemos el hecho de que Laura se encontraba caminando, pensando en Dios, cuando se encontró con tal atrocidad “en un trecho de camino de tierra, solitario, con zanjones” (Ocampo 1999a: 175). Nuevamente, hay una invocación a Dios cada vez que el horror del deseo empieza a dar señales de presencia en la subjetividad. En segundo lugar, se hará énfasis en que la escena estaba siendo mirada con mucha atención y desde una posición externa, pues ella afirma: “Yo miraba la escena, como en el cinematógrafo, sin pensar que hubiera podido intervenir” (Ocampo 1999a: 175), lo que me hace afirmar, como señalé anteriormente, el plus de goce que el observador desde afuera, como un voyeur, obtiene al mirar aquello que él no puede obtener: el despliegue de pulsiones en su máxima expresión.

Tras tal terrible escena, Laura se hallaba en un estado de shock, que a la vez producía en ella una satisfacción desconocida. Nos dice, “comprendí que había asistido a un crimen, a un crimen en medio de esos juegos que parecían inocentes.” (Ocampo 1999a: 175) y luego agrega, “La madre de Claudio, que me quería mucho, me pidió llorando que lo escondiera en mi casa, lo que hice de buen grado, después de depositar al finadito en la cama donde lo amortajaron” (Ocampo 1999a: 175). Aquí, es importante tomar en consideración las palabras de Adriana Mancini cuando afirma que las figuras que emplea Ocampo en sus instancias de narración “cuyos alcances se superponen y complejizan, obligan al lector (...) a un “esfuerzo de disociación, a un “juego de inteligencia” para ser comprendidas; pero ofrecen, a cambio, textos cuyas lecturas alcanzan un sentido más agudo y profundo” (2003: 48), refiriéndose a que únicamente tenemos el punto de vista de Laura -se trata de una perspectiva sesgada- y, por ende, nos vemos obligados a dudar de lo que esta nos cuenta. Si nos basamos en los antecedentes, sabemos que se trata de una narradora hipócrita, quién adecuaba su discurso a la expiación de su culpa y su propio beneficio. Entonces, ¿podemos creer que realmente fue la madre de Claudio aquella que le pidió a Laura que escondiera al niño? ¿O quizá fue ella quien, reprimida por una sociedad castrante, encontró en Claudio aquel goce excesivo y ante ello, lo tuvo que llevar a casa?

De aquí que Claudio Herrera se convierta en la tercera escenificación del goce de Laura. Ahora bien, la caracterización que más adelante hace la narradora acerca del niño da indicios de que en efecto, se trata de una pulsión oculta aquella que llevó a Laura a refugiar al niño en casa. “Claudio Herrera tiene ocho años (...) No se puede saber hasta qué punto será consciente del crimen que ha cometido. Lo protejo como una madre. No me explico bien por qué motivo me siento tan feliz” (Ocampo 1999a: 175), afirma. Detrás de estas palabras, podemos identificar una concepción que alejándose de la representación judeocristiana de la madre pura y bondadosa, se aproxima a una maternidad monstruosa, que linda con lo ominoso, tal como es entendido por Freud. Con ello, nos referimos a que por un lado, Laura vela más por sí misma y no protege al niño en función a un amor desinteresado hacia el otro, sino a un narcisismo perturbador que la impulsa a ir en busca de ese goce mortal que la consume y la excede, el cual se desplaza hacia la figura de Claudio. De esta manera, el amor de Laura - al igual que la relación con este goce - se manifiesta como ominoso: acoger al niño bajo sus brazos le produce una “felicidad desconocida”, pues si bien es una relación materna y familiar, retorna como un hecho extraño que le provoca a la protagonista la sensación de que está conviviendo con un criminal: “No tengo por qué quejarme; sin embargo, tal vez influida por la opinión de los vecinos, empiezo a ver en él al criminal.” (Ocampo 1999a: 175)

Notemos ahora cómo la doctora a la cual Laura consultó luego de sospechar que el niño había intentado envenenar a su perra, Jazmín, le advirtió lo siguiente: “- M’hijita, cierra el botiquín con llave. La criminalidad infantil es peligrosa. Los niños usan de cualquier medio para llegar a sus fines. Estudian los diccionarios. Nada se les escapa. Saben todo. Podría envenenar a tu marido, a quien, según me dijiste, lo tiene entre ojos.” (Ocampo 1999a: 175) Me interesa señalar cómo en la figura de la doctora se representa uno de los aparatos de poder más importantes, la institución médica, el cual se ha visto desde siempre involucrado en la represión de los deseos. Sin embargo, dicha represión va de la mano, como afirma Michel Foucault, con una incitación a la producción de discursos en torno a ellos, tal como vimos párrafos arriba. Esta idea guarda relación con lo que le sucede a Laura, pues siendo víctima de una represión institucionalizada, se siente en falta al tener deseos que no puede expresar. Es precisamente por este motivo que la reacción de Laura ante la advertencia de la doctora es construir una narrativa que disfrace su deseo:

Yo le respondí: –Para que los seres vuelvan a ser buenos, hay que confiar en ellos. Si Claudio sospecha que no tengo confianza en él, será capaz de hacer cosas horribles. Ya le expliqué el contenido de cada frasco y le mostré los que llevan, en una etiqueta roja, la palabra VENENO. Dios mío, no cerré el botiquín con llave, y lo hago deliberadamente para que Claudio aprenda a reprimir sus instintos, si es verdad que es un criminal. (Ocampo 1999a: 176)

Laura, una vez más, utilizará la carta de Dios, para acreditar su discurso; dirá: “Y para impresionarlo más, invoqué tu nombre”, incluso reconociendo que nombrar a Dios es un disfraz para hacerle creer al otro que se le está dando lo que este desea, cuando en realidad sucede todo lo contrario. Laura, entonces, calificaría bajo lo que Žižek llama un sujeto perverso, quien actúa “bajo el presupuesto de que sus actos han sido dispuestos directamente por una voluntad divina que la dirige.” (Žižek 2008:124)¹⁵ Por otro lado, el diálogo entre Laura y su esposo, cuando este último le dice “–Si este monstruo no se va pronto de la casa, voy a morir”, a lo que ella responde “–¡Qué impaciente! (...)Estoy haciendo una obra de caridad. Tendrías que reconocerlo” (Ocampo 1999a: 176) es un ejemplo típico de cómo Silvina Ocampo anticipa los hechos mediante los diálogos. Los lectores así nos vemos en la posición de saber más que los propios personajes; se genera una ironía anticipada. Al respecto, María Semilla Durán sostiene que, en los cuentos de Silvina, la palabra adquiere un poder mítico: “El error, la distorsión o la mentira preparan y anuncian rupturas ulteriores.” (1997: 319) Así, en este cuento, la muerte del esposo no se da de manera explícita, pero podemos intuir por el discurso confesional de la narradora, que ello o se ha dado, o se dará pronto. Es como si Silvina Ocampo quisiese jugar con el lector atento, dándole pistas de lo que va a suceder, e irónicamente, ocultándoselo a sus personajes, quienes con sus palabras, invocan su propia tragedia.

Hacia al final, Laura admite que no está triste por sus acciones; afirma: “Yo sé que un día tendré mi recompensa y ese día volveré a sentirme feliz, como cuando era soltera y que vivía junto a los jardines de Palermo, en una casita que ya no existe sino

15 Según Žižek, “Para Lacan, un perverso no se define por el contenido de lo que hace (sus insólitas prácticas sexuales). La perversión, básicamente, reside en la estructura formal de la relación que un perverso tiene con la verdad y con el discurso. El perverso afirma tener un acceso directo a alguna de las figuras del gran Otro (que va de Dios o la historia al deseo de su partenaire), así, despejando cualquier ambigüedad del lenguaje, es capaz de actuar directamente como instrumento de la voluntad del gran Otro.” (2008:123)

en mi recuerdo. Es extraño, Dios mío, lo que hoy me pasa.” (Ocampo 1999a: 176) ¿Cuál es la recompensa esperada? Evidentemente, por su propio discurso, entendemos que Laura quiere volver a una felicidad que asocia al pasado, a un pasado en el que era soltera, en el que no estaba atrapada en un matrimonio, en un cuerpo represivo, en un círculo vicioso de mentiras que le ofrecen todo excepto liberación. En consecuencia, sintiéndose presa en una desdicha eterna, Laura encontrará solo una salida: dejar que su pulsión de muerte, su goce excesivo gane mediante el desplazamiento del deseo. Así, la protagonista piensa que está controlando a Claudio Herrera, que está convirtiéndolo en un instrumento para poder obtener una recompensa, para poder volver a la vida anhelada de soltera. No obstante, ignora que lo que está sucediendo es todo lo contrario: Laura se está volviendo instrumento de su goce, como un sujeto sadiano¹⁶, y ello, si bien le produce satisfacción, finalmente la conducirá a la muerte, a la muerte de una subjetividad libre.

En este sentido, cuando dice “No me iría nunca de esta iglesia y casi podría decir que lo he previsto, pues en mi cartera tengo unos bombones que traje para no desfallecer de hambre (...)No te ofenderás, Dios mío, si como uno de estos bombones. No soy golosa; sabes que soy un poco anémica y que el chocolate me da coraje” (Ocampo 1999a: 176), está condensando aquello que durante todo el cuento hemos podido leer en su discurso: se revela la *victoria* de este goce mortal. Los bombones son el cierre ideal para la confesión de Laura, pues representan el goce excesivo que no puede ser contenido en el sujeto a pesar de la represión creada por los aparatos de poder. Ella sabe que lo que está por suceder es que su marido será envenenado por Claudio Herrera. Al decir “no sé por qué temo que algo haya sucedido en mi casa: tengo premoniciones. Esas señoras harapientas, con sombreros negros, con plumas, y el cura que entró en el confesionario, me las auguran” (Ocampo 1999a: 177), lo que está intentando es librarse de la culpa, de manera paradójica, ante un Dios que en teoría es omnisciente. En realidad, Laura sabe que no será Claudio el culpable directo, pues como ella afirma únicamente cierra el botiquín cuando su marido no está en casa, “para tranquilizarlo”; “luego vuelvo a abrirlo”, confiesa. Laura es consciente, entonces, de que ha sido ella dándole libertad a Claudio, a ese goce, dejando el botiquín sin llave y

¹⁶ Según Lacan, en su escrito *Kant con Sade*, en la experiencia sadiana lo que vemos es el *objeto a*, el goce que apunta al objeto que siempre escapa. Lo central es que el sujeto está escindido entre el goce y el imperativo categórico. En lo sadiano, el sujeto se hace instrumento del goce (1999:749-751).

dejando que sea la pulsión aquella que tome control absoluto de su persona, la responsable de los hechos. Sin embargo, admitirlo sería ir contra las propias leyes que este goce le proponen: este debe ser disfrazado de culpa para provocarle satisfacción. Por eso, la permanencia de Laura oculta en el confesionario comiendo los bombones, bajo la excusa de que se trata de una mera satisfacción a la necesidad biológica del hambre, es la última escenificación del goce como pulsión de muerte, esta vez en su máxima expresión.

Las últimas palabras de La oración enfatizan esta idea. Laura se pregunta si “¿alguien se habrá escondido alguna vez en uno de tus confesionarios?” y automáticamente agrega, “es el lugar ideal para que se esconda un niño. ¿Y acaso no me parezco yo a un niño, en estos momentos?” (Ocampo 1999a: 177) Crea, entonces, un paralelo entre ella y Claudio Herrera, entre una subjetividad que ante la sociedad debe presentarse como equilibrada y lineal, y los puntos de fuga que escapan a esta homogeneidad: los puntos traumáticos que vuelven la subjetividad fragmentaria y constelativa.

Lo anterior me lleva a preguntarme lo siguiente: ¿cómo entender la confesión de Laura? ¿Podemos afirmar que se trata de una ética perversa, donde el goce excesivo mortal prevalece? ¿Será quizá que aquello que Laura requiere es buscar una salida que le permite regular su actuar, reconociendo este goce, pero sin dejar que tome control sobre ella? Podemos señalar, entonces, que en las acciones de Laura no hay una ética de lo Real. Por ella, me refiero a un reconocimiento del goce excesivo que ayude a renarrar nuestra subjetividad constantemente, que reconozca que se trata de una construcción siempre fragmentaria: no es ético camuflar el goce bajo el discurso religioso o la piedad.

2.1.2 El pecado mortal

El pecado mortal es un relato a dos voces o, mejor dicho, de una voz que se desdobra: la narradora se dirige a una niña a quien llama Muñeca -hecho que, a mi juicio, parece ser ella misma en el pasado- para contarnos la historia acerca de cómo *los días próximos a su primera comunión fueron quizá los más impuros de su vida*: narra cómo la niña fue violada por el sirviente de la casa, llamado Chango, mientras este cuidaba de ella en el último piso de la enorme residencia bonaerense. Al igual que en La

oración, el cuento toma la forma de un discurso confesional en el que el deseo es narrado a causa del goce que se obtiene de ello, sin que interese realmente si lo confesado llegue o no a su destinatario final. Precisamente, sobre la base de este hecho es que Silvia Molloy afirma que en El pecado mortal, el yo de Silvina “anula la posibilidad del tú en la confesión, habla en el vacío” (1969: 21), a pesar de emplear la segunda persona. Se trata entonces de una instancia narrativa donde emisor y receptor son uno solo, y el desdoblamiento es empleado para situar el relato al interior de las convenciones que el discurso confesional plantea, pero también para reflejar el carácter fragmentario del sujeto humano y sus pulsiones.

A partir de lo anterior, **me interesa proponer cómo la voz que narra en El pecado mortal es la puesta en discurso de lo que se reconoce como puro goce, esta sustancia inefable que corre por debajo y se escapa de la articulación, que, luego, tras tomar una forma narrativa, se convierte en deseo.** En otras palabras, se trata de un sujeto quien, en retrospectiva, da a conocer la compleja estructura bajo la que funciona. Por eso, la narración se mueve en dos niveles distintos: por un lado, tenemos el funcionamiento perverso del deseo en Muñeca, sujeto que quedará atrapado en el intento de alcanzar un goce absoluto; por otro, está la voz que confiesa, la cual se mueve en un plano diferente, pues ya pudiendo articular este goce, lo adhiere a lo simbólico para poder jugar con los límites que el marco cristiano le proporciona.

En el cuento, desde un inicio se nos introduce al marco de los mandatos cristianos, pero también a su transgresión inherente, al situarnos en aquellos días cercanos a la primera comunión de Muñeca: “Los símbolos de la pureza y del misticismo son a veces más afrodisíacos que las fotografías o que los cuentos pornográficos, por eso ¡oh sacrílega! los días próximos a tu primera comunión, con la promesa del vestido blanco, lleno de entredoses, de los guantes de hilo y del rosario de perlititas, fueron tal vez los verdaderamente impuros de tu vida.” (Ocampo 1999a: 269) La cita anterior es bastante esclarecedora, pues revela cómo los símbolos del cristianismo lejos de ser puros y libres de cualquier deseo sexual son en realidad la misma causa de tal deseo. Dicho de otro modo, podemos ver cuál es la promesa a la que alude la narradora cuando nos habla del vestido blanco lleno de entredoses, los guantes de hilo y el rosario de perlititas desde su lado oscuro: se trata de símbolos que prometen que el goce que ofrece el deseo sexual será colmado más adelante o, siendo más exactos, que habrá un intento por colmarlo en su totalidad.

Se esboza, entonces, en estas líneas, la lógica de todo el relato: la voz narradora cuenta retrospectivamente cómo Muñeca se convirtió en un instrumento de su propio goce al interior de un marco de presupuestos cristianos. De esta manera, los símbolos principales de lo *puro*, representantes de la ley cristiana que rige el evento de la primera comunión, funcionarán como catalizadores del mismo goce que atrapará a Muñeca. En varias ocasiones, por eso, el cuento juega con los símbolos del cristianismo y desplaza su significado hacia el territorio de lo sexual, para convertirlos en símbolos de goce: “Con una flor roja llamada plumerito, que traías del campo los domingos, con el libro de misa de tapas blancas (un cáliz estampado en el centro de la primera página y listas de pecados en otra), conociste en aquel tiempo el placer –diré– del amor, por no mencionarlo con su nombre técnico”. (Ocampo 1999a: 269) Me refiero, con ello, a significantes que se vuelven más cercanos al territorio del goce, mientras sacan a relucir las reglas no escritas que los sostienen y permiten que funcionen en la interacción social (Žižek 1999:75): la flor de plumerito está teñida del color rojo, símbolo de fertilidad, que la caracteriza; el libro de misa de tapas blancas, igualmente, únicamente sostiene su carácter religioso (el cáliz estampado en el centro de la primera página) en las listas de pecados que lleva escritas en el resto. De aquí que, en su “rostro inocente y melancólico, nadie sospechaba que la perversidad o más bien el vicio la apresaban ya en su tela pegajosa y compleja.” (Ocampo 1999a: 269) De esta manera, el suplemento obsceno, como lo llama Žižek, como forma específica de goce es, por un lado, el exceso solicitado y necesario a dichos mandatos; por otro, la perversidad que este conlleva llevará a que finalmente Muñeca, tal como señala la narradora, terminó siendo presa de una tela pegajosa y compleja, es decir, se convierta en instrumento de su *querer más*.

Por otro lado, como lo hace en el cuento La oración, aquí Ocampo juega también con el espacio. La gran casa bonaerense donde tienen lugar los hechos se convierte en un elemento importante de la trama, pues está estructurada de un modo semejante a como opera la misma subjetividad humana al interior de un contexto de mandatos cristianos. Me explico: la casa, de grandes dimensiones -típica residencia de una familia burguesa bonaerense durante esta época-, está dividida y codificada de modo que cada persona y cada objeto tenga un lugar; oculta bajo esta estructura perfecta yace una naturaleza fragmentada, imposible de encajar en moldes. Así, la narradora le dice a Muñeca lo siguiente: “En la enorme casa donde vivías (de cuyas ventanas se divisaba más de una iglesia, más de un almacén, el río con barcos, a veces procesiones de

tranvías o de victorias de plaza y el reloj de los ingleses), el último piso estaba destinado a la pureza y a la esclavitud: a la infancia y a la servidumbre (a ti te parecía que la esclavitud existía también en los otros pisos y la pureza en ninguno).” (Ocampo 1999a: 269) Además, la descripción de la casa y de lo que se puede ver a través de sus grandes ventanas nos sitúa también al interior de una lógica capitalista, y de los procesos de modernidad periférica que estaba atravesando Buenos Aires en ese entonces.

De hecho, la Modernidad es aludida mediante los barcos (símbolo principal del comercio), los tranvías y sobre todo la mención del reloj de ingleses, elemento que resalta la presencia extranjera. Aún así, hay que notar que desde las ventanas se veían también varias iglesias, tratándose Buenos Aires de una ciudad en la que los mandatos cristianos aún seguían siendo la ley principal; esto nos confirma una vez más que se trata de una modernidad periférica. Lo anterior me lleva a encontrar en el cuento una crítica a la lógica capitalista, ya que demuestra que la casa funciona como un reflejo de los procesos que en esta operan: asigna sus excesos a espacios específicos a fin de poder contenerlos y, no obstante, fracasa en la empresa de hacerlo. Por este motivo, el último piso estaba destinado a alojar a la infancia (los niños aún están de alguna manera fuera de la lógica capitalista y sobre todo en Ocampo suelen ser sumamente transgresores) y a la servidumbre. Sin embargo, la niña ve más allá de los disfraces bajo los que se rige esta casa-lógica y reconoce los excesos: sabe que la pureza (nombre que se le da a la infancia) no está presente en ninguno de los pisos y por el contrario, la esclavitud (o lo que en esta casa llamarían *servidumbre*) existe en todos.

Además, quisiera señalar cómo los códigos de socialización bajo los cuales ha crecido Muñeca han sido los de la ley cristiana: es esto lo que rige el orden de la casa y del mundo en este cuento. Se trata, sin embargo, de acuerdos tácitos sobre cómo entender dichos códigos y Muñeca, de una manera que resulta casi irónica, queda fuera de ellos. A diferencia del resto, la niña entiende los preceptos bajo los que opera este sistema, en este caso estaríamos hablando del sermón -estructura epitome de la ley cristiana-, de manera literal. La narradora le dice: “Oíste decir en un sermón: “Mas grande es el lujo, más grande es la corrupción.” (Ocampo 1999a: 269) De este modo, con la intención de cumplir al pie de la letra lo afirmado en aquella sentencia, Muñeca quiso “andar descalza, como el niño Jesús, dormir en un lecho rodeada de animales, comer miguitas de pan, recogidas del suelo, como los pájaros”; no obstante, aquella dicha no le fue dada, sacando a relucir cómo verdaderamente se entendía en aquella

casa los mandatos cristianos. En consecuencia, Muñeca recibió todo lo contrario: “para consolarte de no andar descalza, te pusieron un vestido de tafetas tornasolado y zapatos de cuero mordoré; para consolarte de no dormir en un lecho de paja, rodeada de animales, te llevaron al teatro Colón, el teatro más grande del mundo; para consolarte de no comer miguitas recogidas del suelo, te regalaron una caja lujosa con puntilla de papel plateado, llena de bombones que apenas cabían en tu boca.” (Ocampo 1999a: 269) Lo recibido por la niña es también una crítica sarcástica a la lógica -paradójicamente ilógica- bajo la que funciona este sistema: mientras más estricto es el sermón, más grandes son los lujos; mientras más rígida es la ley, más sale a relucir su suplemento obscuro.

Ahora bien, el último piso de la casa, destinado a los excesos, es, por lo mismo, el espacio idóneo donde darle rienda suelta al deseo. Lo evidencia el hecho de que “rara vez las señoras, con tocados de plumas y de pieles, durante el invierno se aventuraban por ese último piso de la casa, cuya superioridad (indiscutible para ti) las atraía en verano.” (Ocampo 1999a: 269) De este modo, el relato asocia la estación más calurosa, el verano, con el despliegue de los goces; las señoras pertenecientes a la clase alta jamás se asomaban por ahí durante el invierno, que a su vez es asociado con la idea de prohibir el goce. Así, el último piso es el lugar donde se da el destape de lo que de otra forma la cultura reprime; en palabras de Braunstein, la cultura consigue “que los goces de mirar, de ser visto, de golpear, de escupir, de morder, de vomitar, de hacerse pegar, de hablar, de escuchar, de ser oído, de gritar y de ser gritado, todos ellos están sometidos a la educación, a la represión de sus representantes pulsionales.” (2006: 58)

Es precisamente por ello que es dicho piso aquel que atrae a Muñeca, especialmente el “cuarto donde planchaban la ropa” (Ocampo 1999a: 270), pues “desde ahí, no sólo se divisaba la entrada vergonzosa: se oía el ruido intestinal de las cañerías que bajaban a los innumerables dormitorios y salas de la casa, donde había vitrinas, un altarcito con vírgenes, y una puesta de sol en un cielo raso.” (Ocampo 1999a: 270) Dicho de otro modo, la protagonista es arrastrada al espacio en el cual se puede ver más allá de lo evidente: desde donde se divisan aquellos excesos que se ocultan detrás de las vitrinas, las vírgenes y las hermosas puestas de sol. Además, no de manera gratuita se emplea la metáfora de las cañerías cuyo ruido es descrito visceralmente: al igual que las cañerías suelen estar siempre ocultas y se llevan todos los desechos, la casa repleta de reliquias cristianas reprime y oculta los goces de quienes la habitan. No obstante, es,

precisamente, en este último piso que estos salen a la luz.

Por este motivo, es allí donde tiene lugar el encuentro entre Muñeca y Chango, el sirviente. Hay que señalar que, al igual que Muñeca, Chango representa un exceso a la lógica de los mandatos reguladores del goce y, por lo tanto, también pertenece a este espacio; es descrito como “el hombre de confianza de la casa” y el responsable de que el apodo de la niña sea *Muñeca*. No puedo evitar señalar la relación entre el apodo puesto por Chango y sus implicaciones: tal como una muñeca es un instrumento de juego, la niña se convertirá para el sirviente, y para su propio goce, en una herramienta, en una *muñeca*. Ahora, el interés de la niña por Chango se desencadena a partir del momento en el que comienza a observarlo y le llama la atención su peculiar conducta: se arrima incesantemente a las puntas de las mesas en distintos lugares de la casa.

En el ascensor cuando la niñera te llevaba al cuarto de juguetes, repetidas veces viste a Chango que entraba en el recinto vedado, con mirada ladina, el cigarrillo entre los bigotes, pero más veces aún lo viste solo, enajenado, deslumbrado, en distintos lugares de la casa, de pie arrimándose incesantemente a la punta de cualquier mesa, lujosa o modesta (salvo a la de mármol de la cocina, o a la de hierro con lirios de bronce del patio). “¿Qué hará Chango, que no viene?” Se oían voces agudas, llamándolo. Él tardaba en separarse del mueble. Después, cuando acudía, naturalmente nadie recordaba para qué lo llamaban. (Ocampo 1999a: 270)

Se trata del primer acercamiento a los placeres que experimentará Muñeca: observar a Chango. Será el placer de mirar aquel que primero atraerá a la niña, mirar adentro de las letrinas de los hombres, como le dice la narradora, “letrinas que nunca viste sino de lejos, a través de la puerta entreabierta.” (Ocampo 1999a: 270) De hecho, quiero resaltar el elemento peculiar de que la mirada pase a través de la puerta entreabierta: la apertura ni cerrada ni abierta del todo nos remite al acto de espiar del cual nace la figura del voyeur; por eso, también, luego la narradora nos dirá que la cerradura opera como un lente sobre la imagen vista. Me interesa concentrarme en el acto de voyeurismo como un ejemplo de la lógica perversa del goce que opera en Muñeca. La voz narradora le dice: “Tú lo espiabas, pero él también terminó por espiarte: lo descubriste el día en que desapareció de tu pupitre la flor de plumerito, que adornó más tarde el ojal de su chaqueta de lustrina.” (Ocampo 1999a: 270) Pasar por la pulsión escópica, es decir la mirada, implica intentar completar el agujero en el Otro para hacer existir el goce total, el goce inalcanzable que fue perdido en el momento de

la castración.¹⁷ Lo que resulta interesante es que el sujeto no es consciente de este hecho, pues lo único en lo que pensará será en el objeto visto, la persona, como alguien que necesita de su mirada, que necesita que su goce sea completado. En el caso de Muñeca, espiar a Chango será un acto de *voyeurismo*, por lo que implica que finalmente Chango terminó por espiarla de vuelta, o al menos eso fue lo que la niña quiso creer. Dicho de otro modo, Muñeca mira a Chango porque hace aparecer en ella un goce que no puede explicar y Chango mira a Muñeca en cuanto es aquel que acciona ese goce, el detonante. La mirada de la niña entonces hace que aparezca el otro queriendo ser mirado y, tal vez, devolviéndole esa mirada, para crear la ilusión de que existe un goce total que puede ser completado.

Hay una insistencia en el hecho de que Muñeca espía a Chango; insistencia que se traduce en la búsqueda incesante del goce perseguida por Muñeca: quiere ser vista, quiere implicar al otro, sea cual sea el precio, en la escena; por eso, la narradora dice “De soslayo lo espías: él, habitualmente tan erguido, arqueándose como signos de paréntesis; ahora se arrimaba a la punta de la mesa y te miraba.” (Ocampo 1999a: 270) El resultado, efectivamente, es que Chango la mira de vuelta: esto es lo que Muñeca, en tanto voyeur, encuentra. Como afirma Lacan, “Lo que el voyeur busca y encuentra no es más que una sombra, una sombra detrás de la cortina, ahí fantaseará cualquier magia de presencia.” (1987: 68) En otras palabras, en Chango, Muñeca encuentra el elemento rechazado en los símbolos de lo puro, la promesa “prometida”, que toma forma de presencia en la mirada que le es devuelta.

Ahora, las ordenes de Chango para Muñeca son claras: “Mirarás por la

¹⁷ En su seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Lacan afirma lo siguiente: Ustedes captan la ambigüedad de lo que está en cuestión cuando hablamos de la pulsión esópica. La mirada es este objeto perdido, y de repente reencontrado, en la conflagración de la vergüenza, por la introducción del otro, hasta aquí, ¿qué intenta ver el sujeto? Intenta ver, sépanlo ya, el objeto en tanta ausencia. Lo que el *voyeur* busca y encuentra no es más que una sombra, una sombra detrás de la cortina, ahí fantaseará cualquier magia de presencia la cosa más graciosa, incluso si en el otro lado solo hay un atleta peludo. Lo que busca no es, como se dice, el falo; sino, precisamente su ausencia, y de ahí la predominancia de ciertas formas como objetos de su búsqueda. Lo que se mira es lo que no se puede ver. Si la estructura de la pulsión aparece gracias a la introducción del otro, solo se completa realmente en su forma invertida, bajo forma de retorno, que es la verdadera pulsión activa. (Lacan 1987: 68)

Esta idea nos remite a la idea de que Muñeca mira a Chango por placer propio; igualmente sucede con Chango. No se miran entre ellos: como la figura del voyeur de la que nos habla Lacan, a cada quien le retorna su propia mirada.

cerradura, cuando yo esté en el cuartito de al lado. Voy a mostrarte algo muy lindo”. (Ocampo 1999a: 271) Para la niña, la espera se hace eterna, está repleta de ansiedad por saber de qué se trata lo que Chango le quiere mostrar, pero también de miedo: se torna ominosa. La narradora entonces dice, “seguiste jugando como si Dios te mirara, por compromiso, con esa aplicación engañosa que a veces ponen en sus juegos los niños.” En mi opinión, esta cita resulta central para entender el lugar de Dios en la narrativa de Ocampo: irónicamente, Muñeca performa ante una mirada omnipotente; juega con una engañosa atención para disfrazar una angustia por enfrentarse a lo que intuye como prohibido. Ya no tenemos aquí un Dios que lo sabe todo, tenemos un sujeto en falta que disfraza su transgresión bajo la culpa para satisfacer las demandas de un Otro: en este sentido, no solo la mirada de Chango le es devuelta a Muñeca, sino también la del Gran Otro, la de Dios y toda la tradición cristiana que le había sido enseñada en las clases de catecismo.

Para Evans, el perverso, tal como lo plantea Lacan, es aquel que goza precisamente en ser instrumento, aquel que hace de sí mismo instrumento del goce del Otro. (1996: 320) Ello entendiendo que la perversión es una denegación del nombre del padre que conduce a que se busque el primer nombre, el de la madre, es decir, el goce total. Esta búsqueda implica también una no adaptación con lo simbólico: el perverso busca más y más, hasta encontrar una ley que le sea impuesta, lo cual quiere decir que el perverso no niega realmente al Otro, sino que da fe de que el Otro existe a partir de dedicarse a tapar la falta en este. Muñeca cabría dentro de la definición de sujeto perverso en tanto se piensa a sí misma como aquella que restaurará el goce en Chango, y en ello, en este proceso de búsqueda es que queda atrapada en un goce incesante: ella cree en el goce de Chango, cree firmemente que este goce existe y que ella, en calidad de objeto, es la encargada de completarlo¹⁸. Me parece interesante hacer un paralelo, entre esta idea y las palabras de Carmen Aura Rebellón Ruiz, cuando habla del sujeto perverso en los escritos de Lacan, quien, muy acertadamente, dice lo siguiente: “...es por eso que Lacan dice que el perverso es un singular auxiliar de dios, siempre lo restituye, no en vano los casos de perversión más escuchados a lo largo de la historia

¹⁸ Al respecto, Žižek afirma lo siguiente: “El sádico perverso responde a la pregunta “¿Cómo puede ser culpable el sujeto si solamente está cumpliendo con una necesidad objetiva, impuesta desde el exterior?”, asumiendo subjetivamente esta necesidad objetiva, gozando de lo que se le impone” (2008: 113-114). En este sentido, es objeto-instrumento de la voluntad del otro al desplazar su propia división al otro: completar esa tachadura, esa falta se ha convertido para el perverso en una misión impuesta, de la cual obtiene goce (2008: 118).

están relacionados con la educación y con la religión: ellos saben del goce.” (2010)

Aquí, la perversión de Muñeca pasa a otro plano cuando finalmente este goce se escenifica como pulsión de muerte. El espacio nos anticipa a este hecho a través de una hermosa imagen poética que nos sitúa en lo que parece ser un funeral: “la muerte, con numerosos aparatos, llenaba los pisos bajos, subía y bajaba por los ascensores, con cruces, cofres, coronas, palmas y atriles.” (Ocampo 1999a: 270) Por un lado, pensar un funeral como un espacio que pertenece exclusivamente al mundo adulto, convierte este momento idóneo para llevar a cabo una transgresión de parte los otros mundos: el de la infancia y el de la servidumbre. Por eso la narradora dice “Pocas veces las mujeres de la casa te dejaban sola, pero cuando había fiestas o muertes (se parecían mucho) te encomendaban a Chango. Fiestas y muertes consolidaron esta costumbre, que al parecer agradaba a tus padres.” (Ocampo 1999a: 270) La muerte, que recorre todos los rincones de la casa, al igual que ese goce subterráneo del que nos habla Braunstein, se escenifica en el encuentro entre Chango y la niña; ese “apasionado olor a flores, que gasta el aire y las desacredita” sube por el hueco del ascensor y llega, al fin, al piso alto: el lugar de todas las transgresiones. Ahí, “bajo la vigilancia de Chango, comías chocolates que él te regaló, jugabas con el pizarrón, con el almacén, con el tren y con la casa de muñecas.” (Ocampo 1999a: 271) Por un lado, los chocolates, al igual que en el cuento anterior, anticipan la pronta escenificación de este goce: bajo lo dulce y la inocencia de la niñez, se disfraza la gula y el exceso, un placer oculto, un incesante deseo perverso de querer más y más. Por otro, el juego fingido, ante Chango y ante la mirada omnisciente de Dios, continúa aludiendo a la inocencia infantil que disfraza la perversión, mediante juguetes que a su vez, nuevamente, aluden a una latente modernidad (el tren, el almacén). Además, la vigilancia de Chango, irónicamente comandada por los padres de Muñeca como vimos más arriba, implica que es ahora él quien controla este goce y, de cierta manera, lo libera.

El encuentro sexual en este cuento se plantea como un acto fuera de lo simbólico, perteneciente al ámbito de lo abyecto; afirmo lo anterior ya que “aquel día la cara de Chango estaba más borrosa que de costumbre: en la calle no lo hubiéramos conocido ni tú ni yo, aunque tantas veces me lo describiste” (Ocampo 1999a: 271), en otras palabras, ese día, Chango había dejado de encajar dentro de las palabras utilizadas comúnmente para su descripción. La imagen visual que evoca en el lector, cuando

pensamos en cómo lo veía, es la de una cara borrosa o *pixeleada* sobre un cuerpo desconocido. Ahora, normalmente, la pubertad, tal como lo hace la castración en un primer momento, actualiza la no existencia de la relación sexual en el sujeto; tal como señala Braunstein, “el empuje de la pubertad reactiva las demandas de la sexualidad; estas habrán de canalizarse bajo los dictados de la primacía de la genitalidad.” (2006: 72)¹⁹ Sin embargo, cuando el sujeto es sorprendido en el encuentro con lo *real* del sexo, esto se convierte en un trauma: un intento fallido de representar o simbolizar ese *real* que irrumpe.

Respecto a lo que sigue, que vale ser citado extensamente,

...los mosaicos relumbraron, un rincón de la pared blanca se iluminó intensamente. Nada más. Un exiguo chinflón hizo volar tu pelo suelto y cerrar tus párpados. Te alejaste de la cerradura, pero la voz de Chango resonó con imperiosa y dulce obscenidad: "Muñeca, mira, mira". Volviste a mirar. Un aliento de animal se filtró por la puerta, no era ya el aire de una ventana abierta en el cuarto contiguo. Como tú y Chango a través de esa puerta, Píramo y Tisbe se hablaban amorosamente a través de un muro (Ocampo 1999a: 271),

me interesa señalar la particular comparación que se hace con los amantes mitológicos Píramo y Tisbe. De hecho, la estructura del mito, tal como afirma la narradora, se desplaza desde lo hermoso hacia lo horrible: “Qué pena siento al pensar que lo horrible imita lo hermoso”, nos dice. La leyenda recopilada por Ovidio en Las metamorfosis cuenta el amor tormentoso de dos jóvenes que habitan casas contiguas y cuyos padres se oponen a verlos juntos; contra la voluntad familiar, se comunican a través de una grieta que encuentran en la pared, la cual unía ambas casas. Mientras que estos cuerpos que no se tocan han sido entendidos a través de los tiempos como el epitome la tragedia de la inocencia, aquí, en El pecado mortal, tenemos “lo horrible” imitando lo “hermoso”, la tragedia de una inocencia corrompida por una voz cuya característica es de una “dulce obscenidad”.

Ante esto, las intenciones de la niña no parecen ser de huida: “La puerta estaba abierta: era tan alta, que su abertura equivalía a la de tres puertas de un edificio actual, pero eso no facilitaría tu huida; además, no tenías la menor intención de huir.” (Ocampo 1999a: 271) Entonces, lo que nosotros, desde nuestra perspectiva, podemos identificar

¹⁹ El autor se refiere a la idea lacaniana de que el único significante es el falo, el único genital el masculino; por tanto, no puede existir una “relación” sexual en el sentido estricto de la palabra entre un hombre y una mujer. Hay, entonces, un elemento Real, que trasciende en la sexualidad.

como una violación, pero desde la de Muñeca parecía estar más cercano a un juego perverso del cual la niña no podía defenderse, pero tampoco quería hacerlo, tiene lugar. Este encuentro entre los cuerpos saca a relucir la discordia entre los sexos, la imposibilidad del ser humano para relacionarse exitosamente y enfrentarse al horror que implica el abismo del otro.

Con su mirada turbia recorría los centímetros que te separaban de él y ya imperceptiblemente se deslizaba a tu encuentro. Te echaste al suelo, con la cinta de la muñeca en la mano. No te moviste. Baños consecutivos de rubor cubrieron tu rostro, como esos baños de oro que cubren las joyas falsas. Recordaste a Chango hurgando en la ropa blanca de los roperos de tu madre, cuando reemplazaba en sus tareas a las mujeres de la casa. Las venas de sus manos se hincharon, como de tinta azul. En la punta de los dedos viste que tenía moretones. Involuntariamente recorriste con la mirada los detalles de su chaqueta de lustrina, tan áspera sobre tus rodillas. Desde entonces verías para siempre las tragedias de tu vida adornadas con detalles minuciosos. (Ocampo 1999a: 271)

Siguiendo lo que plantea Lacan, Žižek afirma la no existencia de la relación sexual: “... “No existe la relación sexual”. Ni la mujer ni la relación sexual poseen un significante propio, ninguno puede ser inscrito en la red significados: se resisten a la simbolización.”²⁰ (Žižek 1992: 106) Entonces, el encuentro imposible entre los sexos, en el sentido de que no existe complementariedad entre el hombre y la mujer -el hombre posee el único significante (el falo), mientras que este está ausente en la mujer- genera un gran número de obstáculos en el encuentro con la sexualidad y la imposibilidad de significarla, narrarla y simbolizarla: caer en sus redes desprevenidamente, queriendo jugar un juego sin conocer sus reglas, tal como le pasa a la protagonista del cuento, puede generar un trauma.

En este sentido, detrás de este tremendo desconocimiento ante lo sexual hallamos el marco cristiano de una sociedad puritana, que atraviesa como un río a Muñeca y a la mayoría de personajes en la narrativa ocampiana, y que reprime todo aquello relacionado a la sexualidad. Ahora, en este cuento, en particular, estas prohibiciones cohabitan con las transgresiones, y el resultado es la morbosidad

²⁰ La traducción es mía: “Lacan uses existence in this sense when maintaining that “Woman does not exist” or that “there is no sexual relation.” Neither Woman nor the sexual relationship possess a signifier of their own, neither can be inscribed into the signifying network, they resist symbolization.”

incomprendida de Muñeca: “No te defendiste. Añorabas la pulcra flor del plumerito, tu morbosidad incomprendida, pero sentías que aquella arcana representación, impuesta por circunstancias imprevisibles, tenía que alcanzar su meta: la imposible violación de tu soledad. Como dos criminales paralelos, tú y Chango estaban unidos por objetos distintos, pero solicitados para idénticos fines.” (Ocampo 1999a: 271)

Las líneas anteriores, claves en este cuento, aluden a la dificultad de poner en palabras el encuentro sexual, tal como lo menciona la narradora, se trata de la *imposible violación de la soledad*. En el cuento, se repiten los motivos en los que se desplaza, se alude, se insinúa este encuentro, pero jamás se nombra tal cual, ya que, dentro de este universo, todo lo que está fuera de la ley cristiana resulta inarticulable. Así, *como dos criminales paralelos*, hermosa metáfora empleada por Ocampo para hablarnos de la relación sexual y su imposibilidad, Muñeca y Chango confirman que el goce no se halla en la consumación de un acto de a dos, sino en la soledad de construir, cada cual, un objeto fantasmático que reemplace la ausencia del otro. Al respecto, vuelvo a citar a Žižek, quien afirma que “no hay garantía universal de una relación armoniosa con nuestra pareja. Todo sujeto tiene que inventar un fantasma para su propia fórmula ‘privada’ de relación sexual, la relación con una mujer solo es posible en la medida en que nuestra pareja adhiera a estar fórmula.” (2008: 56) En este sentido, esa morbosidad incomprendida que arrastra a Muñeca, simbolizada en la pulcra flor de plumerito característica de su vestido de primera comunión, encuentra su escenificación en la vía engañosa del semblante, ya que “nada sabemos de lo real sino a través de construcciones ficticias que son las que el lenguaje habilita” (Braunstein 2006: 80), pues es la palabra la encargada de darle al goce el cuerpo del discurso; este debe apalabrarse y vivir en el semblante, en *las fronteras de lo Real*.

¿Cómo poner en palabras el encuentro con lo sexual experimentado por Muñeca? Para Freud, aún estamos hablando de impresiones, caóticas y desarticuladas, y es luego que estas toman la forma de “cosas freudiana”, representaciones de palabra. Por lo mismo, afirma Braunstein que la palabra “obliga a vivir convirtiendo las aspiraciones al goce en términos de discurso articulado, de vínculo social (...) sometido a los imperativos y a las aspiraciones del ideal de yo que lo comandan con falsas promesas de recuperación.” (2006: 59) Me explico: el deseo inconsciente e inarticulable

acepta las reglas del discurso y traduce el goce, se hace cargo y lo desnaturaliza -como diría Braunstein-, lo convierte en deseo y lo tacha de indecible. De aquí que en el mismo discurso, surja siempre ese plus de goce, ante la intromisión de la ley; se trata de ese goce que es la razón del movimiento pulsional, el goce rechazado que insiste.

A la luz de estas ideas, cabe preguntarse cómo entender lo experimentado por Muñeca desde la voz narradora del presente. ¿Por qué la necesidad de articularlo? ¿Por qué es necesario brindarle un discurso a este goce inexplicable? Primero, hay que dejar en claro que ni la misma narradora en su intento de darle una forma narrativa puede terminar de articular el goce experimentado por la protagonista. Por este motivo, desde el inicio del cuento, nos dice -le dice a su yo del pasado- lo siguiente: “conociste en aquel tiempo el placer –diré– del amor, por no mencionarlo con su nombre técnico.” (Ocampo 1999a: 269) A mi parecer, por “nombre técnico” se alude a un goce que se encuentra excluido del léxico correspondiente al marco de presupuestos cristianos en los que está operando el discurso confesional, que escapa a lo simbólico de este universo y constituye más bien un exceso a dichos mandatos. En este sentido, al decir “por no mencionarlo con su nombre técnico” la narradora está diciendo *sin decir*: está mencionando la norma, verbalizando la prohibición, a fin de sacar a la luz su transgresión inherente. Es en la lectura entre líneas que se percibe dicho efecto contrario y el goce que este produce en la voz narradora. Sobre la base de dichos preceptos, la voz narradora agrega “tampoco tú podrías darle un nombre técnico, pues ni siquiera sabías dónde colocarlo en la lista de pecados que tan aplicadamente estudiabas. Ni siquiera en el catecismo estaba todo previsto ni aclarado.” (Ocampo 1999a: 269) De hecho, lo experimentado por la pequeña niña no es otra cosa que un goce desconocido, que linda con lo Real, que no puede ser simbolizado por su misma condición de imposible. Si la voz narradora lo llama “el placer del amor”, irónicamente, es porque está intentando darle una narrativa, proporcionándole un fantasma que lo convierta en deseo, para poder así articularlo en el discurso.

Por otro lado, me parece importante resaltar que cuando la voz narradora señala “Dios me lo perdone, pues fui en cierto modo tu cómplice y tu esclava” (Ocampo 1999a: 269), revela por una parte el funcionamiento complejo que el goce conlleva y por otra, convierte al goce en deseo al darle una narrativa por medio del discurso confesional. Hay que notar cómo funciona el goce: es la vez desplacer y satisfacción; es una fuerza que nos toma, sobre la cual no tenemos control en absoluto. De este modo, la

voz narradora se dirige a la niña para decirle que fue su cómplice, en tanto el goce le causaba satisfacción y a la vez, fue su esclava, pues articulándose ahora al interior de lo simbólico, reconoce el potencial tanático que el goce carga: la voz narradora se volvió así una esclava de estas pulsiones incontrolables. De aquí que Muñeca sea el perfecto ejemplo de lo que Lacan reconoce como experiencia sadiana en su escrito Kant con Sade. Para él, el sujeto está escindido entre el goce y la ley, y en lo sadiano se hace instrumento del primero.²¹ En otras palabras, sigue la misión de gozar más, de nunca saciarse, de buscar siempre más formas de alcanzar el goce absoluto. En este sentido, la niña protagonista, ahora vista en retrospectiva, demuestra entonces cómo el disfrute sadiano se convierte en la norma: en palabras de Žižek, la respuesta lacaniana es entender “el superyó no como una instancia ética, sino como la obscena exigencia de gozar.” (2008: 106)

No obstante, los problemas surgen cuando se persiste en colmar un goce que por definición nunca podrá ser alcanzado por el sujeto. Por ello, a pesar de los intentos de la niña de relatar a sus amigas la relación que existía entre la flor del plumerito, el libro de misa y su goce inexplicable (Ocampo 1999a: 269), ello resulta una empresa fallida; la relación permanece secreta (o al menos mantenerlo en secreto es lo acordado por todos) por la misma razón de ser el suplemento obsceno de la ley cristiana. Por eso se afirma que “Ninguna amiga lo comprendía, ni intentaba participar de él, pero todas fingían lo contrario, para contentarte, y sembraban en tu corazón esa pánica soledad (mayor que tú) de saberte engañada por el prójimo.” (Ocampo 1999a: 269) Esta pánica soledad se ve escenificada, como vimos en el apartado anterior, cuando Muñeca se enfrenta a un goce que la aterra en su encuentro con Chango, el cual provoca la sensación de que el objeto que le produce este goce no le pertenece a nadie más que a ella misma, porque es su propio fantasma.

En esta línea, la necesidad de articular en discurso este goce inexplicable toma hacia el final del cuento la forma narrativa de la culpa: Muñeca busca confesar lo ocurrido antes de que llegue el día de su primera comunión. La narradora le dice “Durante noches de insomnio compusiste mentirosos informes, que servirían para confesar tu culpa.” (Ocampo 1999a: 271) Es interesante hacer un paralelo entre los “mentirosos informes” compuestos por Muñeca y la confesión en el cuento La oración,

²¹ Igualmente, en el seminario XI, Lacan afirma que “el sádico ocupa el lugar del objeto, pero sin saberlo, en beneficio de otro, para cuyo goce ejerce su acción de perverso sádico.” (1987: 69)

ya que en ambos casos se trata de estar mintiéndole a Dios, sujeto que supuestamente *lo sabe todo*. Este hecho, cargado de ironía, confirma al cristianismo como la máscara idónea ante los ojos del otro, para poder gozar de la libertad pagana. Ahora, hay que entender que la confesión en este contexto vuelve a narrar, crea una narrativa y, en este sentido, desplaza. Los numerosos informes cargados de falso arrepentimiento, escritos como si se estuviese siguiendo una orden, van desplazando la culpa de la niña, van creando una narrativa alrededor de este goce que no puede poner en palabras, lo rodean y lo ocultan bajo palabras vacías. Por este motivo, precisamente, el goce ha sobrevivido dentro del cristianismo.

Es aquí cuando el título del cuento toma relevancia, así como, nuevamente, la idea de que este goce escapa a lo simbólico, a la vez que demanda en Muñeca la necesidad de ser narrado: “Tu primera comunión llegó. No hallaste fórmula pudorosa ni clara ni concisa de confesarte. Tuviste que comulgar en estado de pecado mortal” (Ocampo 1999a: 272). Se enfatiza y se exagera el crimen, pero más aún se hace hincapié en la magnitud del dolor de la niña al sentirse culpable e impura: “con dolor de parricida, de condenada a muerte por traición, entraste en la iglesia helada, mordiendo la punta de tu libro de misa.” (Ocampo 1999a: 272) Esta imagen, cuya referencia sexual es ineludible, nos vuelve a situar en un plano donde los preceptos cristianos, las imágenes de lo puro y la transgresión se encuentran.

De este modo, en el cuento, la culpa que siente Muñeca viene de fuera, de la necesidad de cumplir con una demanda de la sociedad puritana que la ha criado; sin embargo, no es esta culpa el motor de su confesión. La narradora le dice “Yo sé que durante mucho tiempo oíste en la oscuridad de tu cuarto, con esa insistencia que el silencio desata en los labios crueles de las furias que se dedican a martirizar a los niños, voces inhumanas, unidas a la tuya, que decían: es un pecado mortal, Dios mío, es un pecado mortal.” (Ocampo 1999a: 272) Al respecto, concuerdo con Judith Podlubne cuando afirma lo siguiente: “Basta con recordar la voz inhumana que culpabiliza a la nena en “El pecado mortal”, no constituye la causa determinante de sus confesiones ni de sus confidencias. Ellos no confiesan porque sienten sobre sí el imperio brutal de la palabra ajena.” (2009: 241) No es, de hecho, una imposición externa aquella que lleva a Muñeca a articular su confesión. Entonces, ¿de dónde surge esta necesidad de confesión en el cuento? Al hacerse instrumento de su propio goce y convertirse en un sujeto perverso, Muñeca goza sin límites; no obstante, siempre surgirá la necesidad de

castración, de la instauración de algo que limite en cierta medida esta exigencia de goce, pues el perverso no sabe cómo gozar. Como dice Žižek,

(...) en contraste con el sujeto "normal" para quien la Ley cumple el papel del agente de la prohibición que regula (el acceso al objeto de) su deseo, para el perverso *el objeto de su deseo es La Ley*; la Ley es el ideal que desea, quiere ser plenamente reconocido por la Ley, integrado a su funcionamiento... La ironía de esto no puede escapárseles: el "perverso", es el "transgresor" por excelencia que pretende violar todas las reglas del comportamiento "normal" y decente, busca en realidad la imposición misma de la Ley. (Žižek 2005b: 22)

Así, el perverso siempre busca más, siempre está buscando traspasar los límites que regulan el goce, para, finalmente, ir en busca de la ley: se adhiere a lo simbólico. De cierta manera, esta puesta en discurso es aceptar la perversión, es poder articular el goce en un objeto de deseo. Para la voz narradora del cuento, esta puesta en discurso también genera un modo particular de goce al ser la manifestación de ese *objeto a* residual, de la falta.²² Como afirma Braunstein, el goce rechazado siempre insiste y, en este caso, lo vemos manifestado en el discurso confesional de la culpa. Se trata de una especie de gratificación imaginaria, una suerte de "milagro", como dirá la voz narradora al final del cuento: "¿Cómo hiciste para sobrevivir? Sólo un milagro lo explica: el milagro de la misericordia." (Ocampo 1999: 272)

Los relatos de Ocampo, por tanto, muestran cómo el goce se da precisamente en la constatación de los límites, en el punto de transacción en el que se mueve el deseo: las protagonistas oscilan entre su represión y su satisfacción, y nunca llegan a satisfacerlo del todo -el absoluto se revela como inalcanzable-, pero tampoco a esconderlo. Dicho de otro modo, el goce se da, entonces, en la experiencia misma de esta oscilación, en la búsqueda que caracteriza a todo sujeto, en la acción de *repetir* como la única salida posible a los mandatos hegemónicos.

²² Braunstein define el *objeto a* lacaniano de la siguiente manera: "El objeto @, ofrecido como plus de goce, es la medida del goce faltante y por eso, por ser manifestación de la falta en ser, es causa del deseo." (2006: 59)

CAPÍTULO III:

La redención resignificada: las grandes casas de remate ocampianas

En la compilación de conversaciones publicadas por Noemí Ullá, Silvina Ocampo confiesa haber tenido una relación problemática con las creencias religiosas durante su infancia. La primera vez que se encontró cara a cara con las nociones de *Cielo* e *Infierno* fue cuando murió su hermana pequeña Clara, a los doce años. Las palabras “¿Sabés que Clarita se fue al cielo?” fueron aquellas que escuchó al enterarse de lo acontecido y supo, al instante, que “Esa frase era una cosa oscura; horrible como un precipicio.” (2003: 19) ¿Qué noción de *Cielo* pasaría por la mente de una niña que acababa de perder a su hermana menor? ¿Era acaso un lugar a donde terminarían las niñas buenas cuya muerte había llegado de manera prematura? Las respuestas ofrecidas por el catecismo impartido en Buenos Aires a comienzos del siglo XX contrariaban la oscuridad que Silvina intuía de ese lugar al que llamaban *Cielo* y, al mismo tiempo y de manera paradójica, le hacían pensar que, por ir en contra de la corriente, terminaría ardiendo en las llamas del *Infierno*²³. Será precisamente al interior de sus cuentos donde se manifestarán las estrategias mediante las que Silvina lidia con una religión que se le presenta ajena, las formas a través de las cuales la individualiza, y la adecúa a sus creencias personales y a los signos de su tiempo.

A partir de lo anterior, en este capítulo, me propongo analizar las representaciones del Cielo y el Infierno en los cuentos *Informe del Cielo y el Infierno*, y *La sibila*²⁴, con el objetivo de profundizar en las maneras en las que el universo narrativo ocampiano revela una secularización positiva de los contenidos de la fe al interior de la modernidad. Por *secularización positiva*, entiendo, siguiendo la línea de Gianni Vattimo, un distanciamiento de las ideas de absoluto y trascendencia metafísica tradicionalmente contenidas en estas entidades. (Vattimo 1996: 50) Dicho de otro modo, el Cielo y el Infierno, en un contexto moderno donde el cristianismo se resemantiza, dejan de ser pensados como realidades ultra terrenas y desplazan sus significados hacia lo pagano y terrenal, sin que ello signifique una desaparición completa de lo divino, como, en teoría, lo pretende la modernidad. De esta manera, al igual que en los cuentos

²³ En palabras de Silvina en la entrevista de Noemí Ullá: “No me gustaba estudiar el catecismo. Me parecía que estaba en contra de mis creencias. Creía que me iba a ir al infierno, por eso no me gustaba.” (2003: 74)

²⁴ Ambos relatos fueron publicados por primera vez en el libro *La furia y otros cuentos* (1959, Sur).

estudiados en capítulos anteriores, quiero demostrar cómo, aunque se niegue, lo divino se escabulle entre las grietas de una modernidad precaria, mítica y sumamente contradictoria.

3.1 El Cielo y el Infierno de una particular modernidad

Walter Benjamin, en el Libro de los Pasajes, califica como un tiempo infernal la lógica bajo la cual opera la modernidad: se trata, para él, de una temporalidad atrapada en la infinita repetición de una fantasía de felicidad construida en torno a lo material. Sin embargo, paradójicamente, la modernidad se pensaba a sí misma como la realización del paraíso terrenal:

En el siglo XVIII la Ilustración burguesa desafió la pretensión teológica de que la ciudad terrena y la ciudad divina eran extremos contradictorios, la una plena de pecado y sufrimiento, la otra un lugar de redención y eterna bienaventuranza. Convocó a los seres humanos a usar su propia razón, dorada por Dios, para crear la ciudad aquí y ahora, un paraíso terrenal cuya construcción requería de la felicidad material como componente básico. La revolución industrial pareció volver posible esta realización práctica del paraíso. (Buck-Morss 1995: 97)

Por otra parte, para Benjamin, el sujeto moderno se encontraba convencido de que alcanzaría la salvación bajo el signo de lo material, en el aquí y ahora: se pensaba a sí mismo como omnipotente. De hecho, el hombre, habiendo tomado el lugar un Dios todopoderoso y dejando de lado las ideas de redención metafísica, es cegado por “la creencia de que el artificio humano puede dominar a la naturaleza y recrear el mundo a su imagen”; el resultado, entonces, es una humanidad infantil y caricaturesca, “tan envanecida por sus nuevos logros que se ve a sí misma como la fuente de toda creación y que de manera brutal imagina la vieja naturaleza totalmente subsumida bajo sus formas.” (Buck-Morss 1995: 175)

Como todo lo indica, la obstinada creencia del hombre moderno de poder contenerse a sí mismo bajo los dominios de la razón, apunta, inevitablemente, a su propio fracaso: el sujeto se encuentra atrapado en una repetición cíclica de lo mismo que en lugar de brindarle la salvación que tanto anhela, le genera angustia. Esta angustia de salvación, que deja al hombre en los límites de dos espacios que no corresponden más a entes metafísicos, pero que se realizan ambos en el aquí y ahora, y confunden los

significados evocados por las concepciones tradicionales de Cielo e Infierno, se ve fuertemente representada en los cuentos de Ocampo. De hecho, a mi juicio, la narradora argentina, en su narrativa, piensa la modernidad y la religión a través de una mirada irónica que juega también con la posibilidad de una redención profana, donde lo divino se manifestará en los impasses de las propias contradicciones de esta modernidad híbrida²⁵.

A la luz de los conceptos de Benjamin, la modernidad que se manifiesta en estos cuentos mediante las representaciones del Cielo y el Infierno se caracteriza principalmente por una felicidad fundamentada en lo material. La fantasía construida por la omnipotencia del sujeto moderno le generará una ausencia de seguridad respecto a la salvación póstuma; sin embargo, a modo de chispazo, la salvación ocampiana ocurrirá en un plano terrenal pero irrepresentable, donde los límites entre el Cielo y el Infierno se diluyan; tendrá lugar, así, en el mismo quiebre, donde la ética se suspenda y se revele el efecto de las fisuras e inconsistencias que la sostienen.

En esta línea, en los cuentos que estudiaré, Ocampo propone lo siguiente: el Cielo y el Infierno son las grandes casas de remate, repletas de objetos de colección; todo lo que estas casas albergan (objetos, personas, ángeles, demonios, astros) ha sido vaciado de su significado esencial, es decir de una esencia que los define como parte del bien o del mal. Así, en los espacios de redención ocampianos, los nombres mismos de Cielo e Infierno han dejado de significar estas realidades binarias, respectivamente, y se han transformado en espacios plurivalentes, donde las leyes son intercambiables y movibles, y los límites lúdicamente difusos.

3. 1. 1 Informe del Cielo y el Infierno

Informe del Cielo y el Infierno es un micro relato donde una voz omnisciente describe, a modo de inventario, los corredores donde moran nuestras preferencias, por los que ángeles y demonios nos llevarán de la mano, antes de decidir el lugar donde seremos enviados al culminar nuestras vidas. Para empezar, quisiera resaltar la

²⁵ Como hemos visto en capítulos anteriores, esta modernidad tiene lugar de manera periférica y truncada, y sus procesos modernizadores, aún fuertemente anclados en tradiciones conservadoras, la convierten en un fenómeno altamente contradictorio.

prevalencia de la palabra *informe*, contenida en el título del cuento, pues ella indica que lo que sigue será una exposición cuyo objetivo es que el lector comprenda el proceso por el cual pasan los seres humanos una vez que llegan a la muerte, y deben ir sea al Cielo o al Infierno. El hecho de que se trate de un *informe* nos induce a pensar que el lenguaje empleado será, de cierta manera, científico o expositivo. Estas dos características del informe son empleadas magistralmente por Silvina Ocampo, pues, en los cuentos mencionados, se juega con los límites semánticos que la palabra nos brinda. En primer lugar, se esboza una curiosa visión del Cielo y el Infierno que, en lugar de informar, deja al lector mucho más inmerso en la perplejidad de lo que estaba antes de leerlo; en segundo lugar, el lenguaje empleado, lejos de ser científico y racional, se aproxima más a un lenguaje bíblico que, a modo de profecía, advierte irónicamente las contradicciones que estos dos lugares nos deparan. En las líneas que siguen, el Cielo y el Infierno ocampianos serán esbozados a partir de tres instancias: el espacio, las grandes casas de remate; lo que encontramos en su interior, el objeto de colección; y la figura del coleccionista, los ángeles y demonios.

El cuento dice lo siguiente: “A ejemplo de las grandes casas de remate, el Cielo y el Infierno contienen en sus galerías hacinamientos de objetos que no asombrarán a nadie, porque son los que habitualmente hay en las casas del mundo.” (Ocampo 1999a: 186) De tal modo, desde el inicio, la voz narradora se aproxima a estos dos espacios de una manera poco común; en principio, porque, del Cielo, uno esperaría que se diga que es el reino de Dios, el cual está construido bajo los principios de justicia, equidad y felicidad. De hecho, en el cristianismo, el Cielo, represente este una realidad concreta o un estado de espíritu, siempre será concebido como un lugar paradisíaco al cual el hombre espera acceder libre de todo pecado y permanecer ahí por el resto de la eternidad. En oposición, el Infierno representa todo aquello que el hombre cristiano debe temer: es el epitome del mal, aquel lugar oscuro habitado por el demonio, donde la única luz proviene de las llamas bajo las cuales el pecador arderá por el resto de sus días.

Contrariamente a estas dos visiones tradicionales del Cielo y el Infierno, el informe que nos presenta la voz narradora introduce ambos lugares sin hacer mucha distinción entre los dos y señala que contienen en su interior galerías de objetos, lo que los asemeja a dos grandes casas de remate. Esto es lo primero que sabemos acerca del

Cielo y el Infierno ocampianos: son como dos grandes casas que albergan objetos antiguos, provenientes de las casas del mundo. El salto, entonces, resulta abismal: de ser definidos por características que denotan una esencia absoluta y trascendental (justicia, felicidad, mal, castigo eterno) el desplazamiento se dirige a la manifestación más pura de lo material, el objeto.

Ahora, ¿por qué se asemejan a las casas de remate? En primer lugar, lo interesante de espacios tan plurivalentes como una casa de antigüedades es que alberga objetos de todos lados, sin hacer distinción entre los antecedentes o la antigüedad de cada uno de ellos. De cierta manera, las casas de remate se han apartado de la ilusoria vida fetichista que reina en el mundo moderno, pues han sacado los objetos que en ella habitan del clásico circuito comercial del intercambio económico. Este nuevo material, ahora, es capaz de ser reconfigurado en una constelación de sentidos que, en Ocampo, será utilizada para desafiar las concepciones tradicionales del cristianismo, pero también para proponer una nueva manera de entender la redención.

En segundo lugar, los objetos que habitualmente encontramos en una casa de remate son también aquellos que podrían haber sido desechados -por desuso, por antigüedad- pero que de alguna manera han encontrado su camino hasta llegar a esta y se han vuelto parte de la colección del coleccionista. En principio, su condición profana y utilitaria los convierte en objetos que, como dice el narrador, no asombrarán a nadie; no obstante, en un segundo plano, están atravesados por una chispa de eternidad que los vuelve trascendentes. Ello, porque, para Benjamin, cada fragmento de la colección, cada objeto que la conforma, contiene a la colección en sí misma: “El mundo está presente, y ciertamente ordenado, en cada uno de sus objetos. Pero está ordenado según un criterio sorprendente, incompresible sin duda para el profano.” (2004: 225) El autor se refiere a cómo cada objeto, en función a la colección a la que ahora pertenece, reinterpreta toda la cultura material de la que proviene y, en consecuencia, se relaciona de un modo distinto con el momento presente; este modo distinto de relacionarse pertenece a un orden que escapa a lo simbólico.

Entonces, lo anterior nos ayuda a comprender por qué, en el cuento, la voz narradora advierte que sería insuficiente hablar del Cielo y el Infierno como lugares que solo contienen objetos, pues sus galerías son una especie de microcosmos del universo:

cada objeto contenido en estas galerías es mucho más de lo que representa; nos dice “Pero no es bastante claro hablar sólo de objetos: en esas galerías también hay ciudades, pueblos, jardines, montañas, valles, soles, lunas, vientos, mares, estrellas, reflejos, temperaturas, sabores, perfumes, sonidos, pues toda suerte de sensaciones y de espectáculos nos depara la eternidad.” (Ocampo 1999a: 186) Esta idea guarda relación con lo que Susan Buck-Morss llama “segunda naturaleza”²⁶, para referirse a la idea de Benjamin de que el hombre moderno había aplicado sus nuevas tecnologías no únicamente en lo material, sino en todo lo que lo rodeaba, incluyendo a los seres humanos. Se trata, en realidad, de una nueva concepción del mundo: antes todo estaba fundamentado en una instancia trascendente, mientras que ahora el ser humano se erige como la figura creadora.

No obstante, el Cielo y el Infierno ocampianos, a pesar de representar esta modernidad materialista, también están caracterizados por tomar una postura crítica: sostengo que al tomar la figura de las casas de remate, cuya característica principal es estar constituidas por la técnica del montaje, estos espacios presentan la interrupción necesaria a la fantasía moderna del dominio absoluto de la razón. La técnica del montaje, en el pensamiento de Benjamin, se refiere al poder de una imagen para interrumpir el contexto en el que se inserta y mostrar, de esta manera, la naturaleza construida de la ilusión²⁷. Resulta iluminador, entonces, identificar la yuxtaposición de objetos en la casa de remate bajo este principio.

En primer lugar, la enumeración consecutiva de aquello que habita las galerías no plantea conexión alguna entre lo que menciona: ciudades, pueblos, jardines, montañas, valles, soles, lunas, vientos, mares, estrellas, reflejos, temperaturas, sabores, perfumes, sonidos. Si se intenta construir una imagen mental a partir de dicha enumeración, se hace evidente el principio consciente de construcción entre los elementos que la conforman, pues sucede lo mismo que en las casas de remate tradicionales, donde tenemos miles de objetos disímiles morando en sus galerías. A su

²⁶ Susan Buck-Morss sostiene lo siguiente: “Benjamin se refería no sólo a la tecnología industrial sino a todo el mundo material (incluidos los seres humanos) transformados por esa tecnología.” (1995: 86)

²⁷ Igualmente, Buck-Morss explica esta idea citando directamente a Benjamin: “El principio de construcción es el montaje, donde los elementos ideacionales de la imagen permanecen irreconciliados, en lugar de fusionarse «en una perspectiva armonizadora». Para Benjamin, la técnica del montaje posee «derechos especiales, incluso rotales» como una forma progresista porque «interrumpe el contexto en el que se inserta» y de ese modo «actúa contra la ilusión».” (1995: 84)

vez, esta mención consecutiva de todo aquello conocido por el hombre o “toda suerte de sensaciones y de espectáculos” es reunida bajo el concepto colectivo de “eternidad”. Hay que considerar, además, que dichos elementos son presentados a través de las siguientes parejas: ciudades/pueblos-jardines, montañas-valles, soles-lunas, vientos-mares, cuyas oposiciones son reunidas bajo la palabra que finaliza la enumeración: *reflejos*; no es arriesgado afirmar que el Cielo y el Infierno ocampianos intentan deconstruir, de este modo, los binomios en su interior para sugerir que cada categoría es un mero reflejo de su opuesto. Entonces, el sol se vuelve un reflejo de la luna, etc. Así, al igual que se hace notorio el principio constructivo bajo el cual están reunidos todos estos *objetos* en las galerías del Cielo y del Infierno, también se hace evidente la brecha que existe entre significante y significado en cada uno de ellos: la palabra sol no está atada a lo que connota, así como el Cielo se vuelve también solo un reflejo del Infierno.

Ahora bien, cuando Žižek nos habla acerca de la concepción cristiana del Mal y del Bien como dos realidades metafísicas y opuestas la una de la otra, cita a Schelling para señalar que “el Mal es sustancialmente lo mismo que el Bien, sólo es un modo (o una perspectiva) diferente del Bien.” (2005a: 122) Es precisamente esto lo que sucede en el Cielo y el Infierno que nos presenta el informe, pues todos los opuestos que encontramos en el universo humano son reunidos, por medio de la técnica del montaje, como simples reflejos o perspectivas dentro de una sola categoría que desde donde se la mire puede ser asociada con el Mal, el Bien o ambos. El narrador afirma, por ello, que “toda suerte de sensaciones y de espectáculos nos depara la eternidad” (Ocampo 1999a: 186), dejando de hablar del Cielo y el Infierno como realidades individuales y reuniéndolas bajo el signo de lo eterno. Esta eternidad ha desplazado también su significado: emerge en la interrupción de sentido que se da a través de la técnica del montaje, en la temporalidad de lo *eterno* que atraviesa todo lo contenido en la colección, donde los límites trascendentales que antes caracterizaban al Cielo y al Infierno se diluyen en un mismo espacio.

Ahora bien, una vez que Cielo y Infierno dejan de ser entidades separadas y han sido vaciadas de un significado fijo, los contenidos de sus galerías se vuelve plurivalentes también, y los significantes se desplazan:

Si el viento ruge, para ti, como un tigre y la paloma angelical tiene, al mirar, ojos de hiena, si el hombre acicalado que cruza por la calle, está vestido de andrajos

lascivos; si la rosa con títulos honoríficos, que te regalan, es un trapo desteñido y menos interesante que un gorrión; si la cara de tu mujer es un leño descascarado y furioso: tus ojos, y no Dios, los creó así. (Ocampo 1999a: 186)

De aquí, se puede afirmar que este nuevo sentido de eternidad englobado en la colección del Cielo y el Infierno del Informe está construido sobre la idea del collage, el montaje. En oposición a los conceptos tradicionalmente asociados a los significantes, en estos espacios, todo parece haberse desplazado más allá de lo simbólicamente acordado; de esta manera, el sonido del viento deviene rugido de tigre y los ojos de la paloma angelical se convierten en los de una hiena. Más aún, las metonimias empleadas por el narrador nos indican que si los significantes se desplazan al interior del Cielo y el Infierno, el responsable no es más un Dios creador, sino nuestros propios ojos. Hay un énfasis en la idea de que el mundo humano que este Cielo e Infierno representan ya no depende más de un ser trascendente, sino únicamente del hombre. Entre líneas, se puede leer que es también el hombre aquel que debería cargar con la responsabilidad de habitar la temporalidad que él mismo ha moldeado bajo sus formas.

Finalmente, al igual que una mirada irónica recae sobre el espacio y los objetos, la figura del coleccionista también es esbozada de una manera lúdica: los coleccionistas de las galerías del Cielo y el Infierno son los ángeles y demonios que han ido coleccionando toda la experiencia humana en la tierra. Los guardianes del Cielo y del infierno, al igual que los espacios que habitan, están caracterizados también por cualidades paradójicas: “Los demonios y los ángeles, que son parejamente ávidos, sabiendo que estás adormecido, un poco en este mundo y un poco en cualquier otro, llegarán disfrazados a tu lecho y, acariciando tu cabeza, te darán a elegir las cosas que preferiste a lo largo de la vida.” (Ocampo 1999a: 187) Por un lado, se menciona que ángeles y demonios son conscientes de que el ser humano se encuentra *adormecido* tras su estadía en el mundo. Esta idea hace eco de la ilusión bajo la cual viven los seres humanos, que creen vivir en el paraíso terrenal de la felicidad, rodeados de objetos, cuando, en realidad, se encuentran atrapados en la eterna repetición de lo mismo; el coleccionista, por el contrario, se aparta de este circuito, construye su propia constelación sin clausura, como el Cielo y el Infierno, caracterizada por la apertura de lo eterno. Por lo mismo, en este cuento, ángeles y demonios, ávidos, se encuentran un paso más allá de los seres humanos.

Por otro lado, el disfraz tiene la función de ser empleado para performar un rol específico, para adquirir una identidad provisoria cuando se lo utiliza. En el universo narrativo ocampiano los niños suelen llevar disfraces de ángeles o demonios. Así, en El árbol grabado²⁸, la niña quien nos relata el crimen cometido por su amigo Clorindo, en una fiesta infantil, iba disfrazada de diablo: “yo, de diablo, no hay que olvidarlo, y Clorindo de fantasma” (Ocampo 1999: 275), nos dice. Del mismo modo, en La Furia²⁹, el narrador nos cuenta la historia de la mujer de sus sueños, Winifred, quien cargaba con la culpa de haber prendido en llamas a una amiga de la infancia, durante una representación en el Día de la Virgen, cuando ambas iban disfrazadas de ángeles. Por último, en Clotilde Ifrán³⁰, una modista adivina le confecciona un disfraz de diablo a Clemencia, la niña que luego partirá con ella en busca de diabluras, alejándose del mundo de sus padres y la opresión que este trae consigo.

Entonces, si los niños, epitomes de lo puro, devienen diablos mediante un disfraz, o siendo ángeles son actores de crímenes, es evidente que para Ocampo ya no existe una esencia definida detrás del *demonio* o el *ángel*, pues como menciona el Informe ambos son *parejamente ávidos*. Me explico: ambos, en lugar de oponerse el uno al otro y habitar espacios absolutamente contrarios como lo son el Cielo y el Infierno, forman una pareja que, acariciando al hombre, le presenta opciones. La llegada de la muerte es como un juego en el que los ángeles y demonios están ansiosos por darle al hombre elegir entre las cosas que prefirió a lo largo de su vida.

En este sentido, es interesante comentar la relación entre el Informe del Cielo y el Infierno y Los objetos, un cuento muy similar que encontramos también en La Furia y otros cuentos. En dicho cuento, la protagonista va encontrando, uno tras otro, objetos que había mientras se encontraba en vida. Al comienzo, recobrarlos le provoca una dicha que no recordaba haber sentido nunca, pero, poco a poco, comienza a sentir un terrible malestar de tener nuevamente estos objetos entre sus manos. Finalmente, el narrador, quien señala que la historia de Camila le debería parecer patética al lector, dice lo siguiente: “a través de una suma de felicidades Camila Ersky había entrado, por

²⁸ Este cuento fue publicado inicialmente en *Las invitadas* (1961, Losada).

²⁹ Este cuento fue publicado inicialmente en *La furia y otros cuentos* (1959, Sur).

³⁰ Este cuento fue publicado inicialmente en *Los días de la noche* (1970, Sudamericana).

fin, en el Infierno” (Ocampo 1999a: 138). No puedo evitar realizar una conexión entre ambos cuentos, sobre todo porque pareciese que el Informe es una especie de documento expositivo donde se muestran las características de los Cielos e Infiernos que habitan los personajes de Ocampo, particularmente del libro donde ambos relatos están incluidos.

De aquí que surja la pregunta de si estarán repletas las galerías del Cielo y el Infierno de la suma de felicidades que encontró Camila Ersky, que, paradójicamente, la hicieron terminar en un lugar llamado Infierno. Esta suma de felicidades corresponde a los objetos cuya materialidad promete al sujeto moderno una ilusoria completud. De esta manera, en el cuento, ángeles y demonios juegan con esta idea a la hora de decidir cuál será el espacio idóneo para cada ser humano; tal como menciona el narrador del Informe, “haciéndote creer que eres todavía niño, te sentarán en una silla de manos llamada también silla de la reina o sillita de oro, y de ese modo te llevarán, con las manos entrelazadas por aquellos corredores al centro de tu vida, donde moran tus preferencias” (Ocampo 1999: 187). Como lo demuestra la cita anterior, la infantilidad del ser humano, preso de la ilusión de felicidad, es aludida mediante la sillita de la reina o de oro, donde comen usualmente los niños.

Más allá de esta idea, Ocampo también parece referirse al destino de quien acabará en uno de estos dos lugares y en manos de quién se encuentra. Me explico: ante la existencia de un ser trascendente que determine el destino de los seres humanos luego de su paraje en la tierra, el pasaje del tiempo asume una forma mítica; dicho de otro modo, “En el mito, el pasaje del tiempo asume la forma de la predeterminación. El curso de los acontecimientos está predeterminado por los dioses, escrito en las estrellas, anunciado por los oráculos, o inscrito en los textos sagrados.” (Susan Buck-Morss 1995: 95) Las representaciones míticas del tiempo le quitan, entonces, cualquier responsabilidad a los seres humanos sobre el curso de los acontecimientos o su propio destino. Ahora bien, en la modernidad, ante la ausencia de un ser trascendente, se elimina también la idea de predeterminación; no obstante, lo que critica Ocampo es la continuidad de la misma en una modernidad atrapada en la repetición, donde los sujetos carecen de agencia sobre su propio destino, hecho que les provoca ansiedad. Por este motivo, los seres humanos son representados como pequeños niños sentados en una

silla de oro esperando que les den a elegir entre sus preferencias, adormecidos, inconscientes acerca del devenir de su propio destino. Si tomamos esta representación como una mirada crítica, entonces se podría plantear que en la modernidad ocampiana no se eliminan los conceptos de Cielo e Infierno, sino que se juega con la posibilidad de anular su dimensión mítica y abrir una histórica, ya que,

En términos estrictos, mito e historia son incompatibles. El primero prescribe que, en tanto los seres humanos son impotentes para interferir en la obra del destino, nada verdaderamente nuevo puede ocurrir, mientras que el concepto de historia supone la posibilidad de influencia humana sobre los acontecimientos y con ella, la responsabilidad moral y política de los actores, como agentes conscientes en la conformación de su propio destino. (Susan Buck-Morss 1995: 95)

No obstante, las últimas líneas del cuento, como en un informe tradicional, concluyen con el siguiente veredicto: “Las leyes del Cielo y del Infierno son versátiles. Que vayas a un lugar o a otro depende de un ínfimo detalle. Conozco personas que por una llave rota o una jaula de mimbre fueron al Infierno y otras que por un papel de diario o una taza de leche, al Cielo.” (Ocampo 1999a: 187) La paradoja de esta afirmación remite nuevamente a la idea de indeterminación entre los significantes Cielo e Infierno. Acompañando la idea de la responsabilidad y agencia que el ser humano debe asumir sobre la tierra se halla el hecho de que esta no debería estar basada en una posibilidad de salvación o maldición eterna. Por eso, el narrador, de manera irónica, habla de personas que, por un detalle mínimo, como elegir entre sus preferencias una *llave rota*, fueron al Infierno. La idea misma del destino se banaliza, pues en la eternidad ocampiana, en ambos lugares encontraremos lo mismo: la entrada al abismo primordial de lo Real, al espacio donde una cosa se vuelve la otra, donde se contamina con su contrario para llegar al lugar de la no-significación. En estas galerías no solo los objetos han sido vaciados de su significado fijo, sino que las mismas realidades metafísicas de Cielo e Infierno han caído para fundirse en la indistinción contenida en el límite que se diluye. Es por ello que, a modo de conclusión, la voz narradora advierte lo siguiente: “Ten cuidado. Si eliges más cosas del Infierno que del Cielo, irás tal vez al Cielo; de lo contrario, si eliges más cosas del Cielo que del Infierno, corres el riesgo de ir al Infierno, pues tu amor a las cosas celestiales denotará mera concupiscencia.” (Ocampo 1999a: 187)

3.1.2 La sibila

La secularización del Cielo y el Infierno al interior de la modernidad también la vemos presente en La Sibila, donde se relata la historia de una niña-adivina, quien habita una lujosa casa, y la relación que construye con el narrador del cuento, quien intenta entrar en la mansión para robarla. Aurora, la niña, confunde al ladrón con *El Señor*, quien había sido anunciado por su mentora, la adivina Clotilde Ifrán, como aquel que vendría a salvarla y la conduciría, por fin, al Cielo. El cuento finaliza cuando la niña pronostica la muerte del narrador y este muere en el intersticio de la puerta que separa el recinto del mundo exterior.

Ahora bien, la lujosa mansión de Aníbal Celino, donde vive Aurora, escenario del encuentro entre la niña-adivina y el presunto *Señor*, comparte muchas características con la *eternidad ocampiana* esbozada en el cuento anterior. En este sentido, quisiera demostrar **cómo las representaciones del Cielo y el Infierno como categorías cuyos límites se confunden, tal como se muestran en el Informe, se encarnarán aquí en la casa de Aníbal Celino**: otra gran casa de remate para añadir a la colección ocampiana. A partir de ello, el cuento conversa con una experiencia divina que, más que darse en el momento en el que uno pasa a un más allá trascendental, se da en la experiencia de la falla, en la brecha entre Cielo e Infierno representada en la mansión y sus personajes como entidades secularizadas.

Para empezar, hay que considerar el espacio, ya que la casa donde ocurren los hechos es aquella que toma protagonismo en La Sibila. El Cielo y el Infierno como grandes galerías que se encuentran más allá del bien y del mal son representados aquí por la mansión repleta de objetos de colección. Los coleccionistas al interior de ella, que en el cuento anterior eran los ángeles y demonios, serán aquí los personajes del ladrón y Aurora. De este hecho parto para señalar que la casa de Aníbal Celino es una mansión que nos recuerda a las grandes casas de remate del Informe del Cielo y el Infierno y, en este sentido, se constituye como el epitome del espacio donde los límites del *bien* y el *mal* se mezclan, donde lo sagrado y lo profano se confunden. Dicha casa se diferencia de todas las otras a las que había entrado el narrador a lo largo de su vida; nos dice, “Ninguna me impresionó como la de Aníbal Celino; sería porque entré por la puerta principal. En las otras casas me tocaba entrar por la cocina. (...) La casa de Aníbal

Celino era un palacio, ni más ni menos.” (Ocampo 1999a: 126). Se revela, aquí, la obsesión de Silvina Ocampo por catalogar: sus cuentos están poblados de personajes cuyos nombres y apellidos se repiten e intercambian. Así, la onomástica juega un rol esencial en el significado esotérico de estos, pues casi todos sus personajes tienen siempre un nombre y un apellido que nos dicen algo más, que definen su naturaleza o nos dan indicios hermenéuticos. Aquí, por ejemplo, sabemos de la existencia de Aníbal Celino, el dueño de la casa, un personaje que solo será mencionado pero quien, a pesar de ello, es de suma importancia para comprender la naturaleza del recinto que posee. El nombre *Aníbal* tiene origen fenicio y viene de *Hanan-baal*: significa aquel que ha recibido la gracia de *Baal* (Dios); *Celino*, por otra parte, quiere decir hijo del cielo.

Ahora bien, las preguntas que surgen son varias: ¿cuál es el afán de mencionar constantemente que la casa le pertenece a este señor?, ¿será quizá que esta es de aquel que goza de la gracia de Dios, que le corresponde al hijo del Cielo? ¿Es acaso la casa de Aníbal Celino el Cielo? En efecto, no sabemos si realmente lo es, pero definitivamente, para el narrador, se le parece mucho: “La casa de Aníbal Celino era un palacio, ni más ni menos” (Ocampo 1999a: 126), menciona. La definición que el presunto ladrón tiene del Cielo es la de un lugar donde encontrará la felicidad que todas las riquezas pueden proporcionarle, una especie de palacio, y es precisamente aquello que remarca en la casa de Aníbal Celino.

Además, teniendo en mente la concepción del paraíso que se maneja en el universo ocampiano, tal como señala Adriana Mancini, podemos decir que este abarca todo el espectro de acepciones a través del uso de la metonimia y la sinécdoque. La autora señala que en el cuento *La furia*³¹ cuando una de las protagonistas, Winifred, recuerda su lugar natal, habla de este como si se tratase de un lugar paradisíaco, pues lo relaciona con la felicidad plena. Sin embargo, *paraíso* aquí constituye un referente dudoso, pues es planteado como un lugar utópico, cuyo acceso se presenta como empíricamente imposible y simultáneamente, contiene en su interior, la posibilidad, hablando empíricamente, de ser feliz. Más aún, en el cuento mencionado, se introduce al interior del paraíso una serpiente, devolviendo la concepción utópica al término e incluyendo, junto con ello, el deseo de transgresión. Mancini señala que Ocampo

³¹ Este cuento fue publicado en *La furia y otros cuentos* (Sur, 1959)

“sugiere que estas criaturas son artífices de su propio castigo, buscan, determinan su propia expulsión del paraíso.” (2003: 133) Es decir, el sentido paradójico del paraíso reside en ser el lugar posible para la felicidad en función al propio deseo de transgredir, de ir más allá de lo que el sentido del paraíso como lugar común implicaría.

Paralelamente, si entiendo la casa de Aníbal como el Cielo o un palacio celestial, lo hago precisamente abarcando todo el espectro de acepciones que dichas palabras pueden connotar, desde el lugar común hacia sentidos que pueden contener su mismo contrario. Al respecto, como en el cuento anterior, resuena la concepción de Walter Benjamin del mundo moderno como un tiempo infernal de eterna repetición de lo mismo que, no obstante, es percibido por el hombre que lo habita como el paraíso terrenal, en función a la ilusión de felicidad que las posesiones materiales le brindan. Esta dualidad entre lo paradisiaco e infernal se ve reflejada en la figura del ladrón y su concepción del Cielo, o la casa de Aníbal Celino, como un palacio debido a la gran cantidad de objetos valiosos que en este se encontraban.

Ahora bien, la mansión de Aníbal Celino, además, se diferencia de todas las otras casas; el motivo principal lo constituyen las puertas, que aquí parecen ser todas iguales. Este hecho confundirá al narrador, quien, en lugar de entrar por la puerta de servicio, como solía hacerlo cuando debía entregar paquetes de la farmacia, lo hará por la principal. Al encontrarse con Aurora, la niña, ella le reclamará no haber ingresado por la puerta que le correspondía, a lo que este responderá: “¿No son todas las puertas iguales?”. Aurora dirá, entonces, que todas en efecto lo son, “salvo la del cielo” (Ocampo 1999a: 127). En este sentido, vale cuestionarse si en el universo ocampiano, tal como se revela en Informe del Cielo y el Infierno y La Sibila, existe la posibilidad de una entrada al Cielo y, más precisamente, si ello es así, de qué tipo de puerta se trata. Definitivamente, la concepción del Cielo como una entidad esencial y trascendente donde reina el bien ha sido dejada de lado para perderse en un espectro de acepciones nuevas y paradójicas. De aquí que si bien Aurora piense que la única puerta que se presenta como diferente es aquella a través de la cual será salvada y accederá al Cielo, esta idea falle, pues ni la adivina ni el ladrón llegarán al reino metafísico de Dios al cual aspiran. Por el contrario, la secularización de los contenidos de la fe, en Ocampo, nos indica que la experiencia divina que Aurora busca se encuentra precisamente dentro de la casa que habita, donde todas las puertas son iguales y accesibles.

Por otro lado, la descripción de la casa de Aníbal Celino, desde los ojos del ladrón, aparecerá a continuación en un pasaje que vale la pena examinar detalladamente:

Conozco bien las casas de hoy. Casa muy lujosa, casa sucia. La puerta estaba cerrada y se abrió cuando moví el llamador, que era un león de bronce masticando un aro, también de bronce. Entré en la casa y no vi a nadie. Volví a salir y vi en el jardín las pelucas despeinadas de las palmeras. ¡Qué árboles! Ni a un perro le gustarían. Volví a entrar: no había nadie. La puerta se abrió sola. En seguida tropecé con la escalera de mármol que tenía una balastrada lustrosa, como el león de la puerta. Di unos pasos y entré en una sala enorme, llena de vitrinas; aquello era una tienda o una iglesia. Por todas partes se veían estatuas, bomboneras, miniaturas, collares, abanicos, relicarios, muñequitos. Ya adentro de mi mano, porque soy distraído, vi una bombonera de oro con turquesas; la guardé en mi bolsillo; después guardé una estatuilla que brillaba, sobre una mesa, en el otro bolsillo. (Ocampo 1999a: 126)

Para empezar, quiero resaltar la equivalencia hecha por el narrador respecto a las casas muy lujosas, quien señala, dada su experiencia en el mercado inmobiliario, que estas son siempre sucias. Ya en otros cuentos de Silvina, como en el Informe del Cielo y el Infierno, se enfatiza la idea de que la concupiscencia es un pecado grave que te lleva al Infierno, si bien ello siempre sea hecho dentro de contextos contradictorios. Así, un personaje adúltero puede ser quien señale la gravedad de cometer el pecado de la infidelidad o un demonio quien le advierta al lector que tenga cuidado con los lujos. La paradoja aparece igualmente aquí, pues siendo la casa de Aníbal Celino la casa del *hijo del Cielo*, es contradictorio que se presente como sucia. La suciedad, entonces, se manifiesta no solo en un sentido literal, sino también figurativo: se trata de un palacio donde los ladrones son bienvenidos al igual que las adivinas, donde los seres pecadores son invitados a pasar.

Más aún, la condición paradójica es enfatizada enseguida, cuando vemos cómo dicha casa lujosa y sucia es también equiparada con una *tienda* o una *iglesia*, a pesar de que estos dos sean términos que se encuentran en lugares opuestos del espectro de lo profano y lo sagrado. En efecto, aquello que lleva al narrador a realizar tal comparación es la presencia de vitrinas, vitrinas repletas de objetos: “por todas partes se veían estatuas, bomboneras, miniaturas, collares, abanicos, relicarios, muñequitos” (Ocampo 1999a: 126); la casa de Aníbal Celino es, entonces, como un museo o una gran casa de remate de antigüedades. Ello guarda una relación directa con el Informe, donde se nos dice desde la primera oración que tanto el Cielo como el Infierno son dos grandes casas

de remate, hecho que los asemeja a la mayoría de casas del mundo.

Debemos considerar otro elemento que definirá a la casa de Aníbal Celino en su condición de espacio intersticial: se trata del “llamador de la puerta principal, “un león de bronce masticando un aro, también de bronce” (Ocampo 1999a: 127). La presencia de dicho león no es en lo absoluto gratuita; por una parte, la simbología que atraviesa al rey de la selva lo constituye como un animal real, poderoso y soberano; por otra, hay que considerar el lugar que este ocupa en la mitología griega y egipcia, donde es el guardián de los umbrales de difícil acceso y cuyo rol es proteger la entrada de los recintos sagrados. Lo anterior situaría la casa de Aníbal Celino como un recinto sagrado, partiendo de la idea de que Aníbal Celino es en, en efecto, el hijo del Cielo, por lo que el lugar que habita debe ser el Cielo y, tradicionalmente, dicho lugar debería ser un espacio divino. Sin embargo, la paradoja yace en que el león realmente no impedirá la entrada a la casa, a pesar de que su deber es colocarse en la puerta a fin de impedir el ingreso de los espíritus malignos, de aquellos que llevan el pecado como huella constitutiva, como, por ejemplo, los ladrones. Incluso, la puerta se abre sola, invitando a este último a ingresar. ¿Cuál es la función del león, entonces? ¿Acaso el hecho de que sea solo un llamador significa que se ha convertido en un objeto más de las grandes casas de remate y ha sido despojado de su uso?

Todo lo anterior parece indicar que el significado del león como animal sagrado y puro ha sido desactivado y ello, principalmente, debido a que el lugar que guarda no está más libre de pecado, sino que dentro de él, incluso la realidad de pecado ha caído como tal. Ello será reafirmado más adelante, cuando llegue la noche tan esperada en la que el narrador y sus compañeros entrarán a robar a la casa de Aníbal de Celino: “Yo me guarecí en la oscuridad de la entrada, con la ganzúa ya en la mano. La cara brillante del león que mascaba el aro me distrajo un instante de mi tarea; se abrió de improviso la puerta. Retrocedí de un salto y me escondí entre las plantas, pero la puerta permaneció abierta” (Ocampo 1999a: 128). Tal como podemos ver, el león es nuevamente aquel que parece abrir las puertas del recinto e invitar a los espíritus malignos a pasar. Quizá ello sea porque no están ingresando más al reino de Dios sino a un lugar que media entre el *bien* y el *mal*, donde ángeles y demonios son igualmente bienvenidos, porque *las leyes son versátiles*.

Ahora bien, como mencioné líneas arriba, la casa de Aníbal Celino es precisamente un ejemplo de *las casas del mundo* que están conformadas por objetos y, por lo tanto, parecen grandes casas de antigüedades. Para Benjamin, cuando los objetos pasan a formar parte de los estantes del coleccionista o el anticuario estos se convierten en chispas de redención, pues representan aquella imagen en la que se une, a manera de relámpago, el pasado que las ha constituido y su futuro potencial. Cada momento del pasado en lugar de ser dejado de lado con vistas a progresar hacia adelante, es redimido en el momento donde la línea del tiempo se quiebra, el *tiempo ahora*, para emerger dentro de la constelación de sentido que engloba la colección. Al respecto, Benjamin señala que “en lo que atañe al coleccionista, su colección jamás está completa, y aunque le falte una sola pieza, lo coleccionado permanece como mero fragmento” (Benjamin 2004 [1982]: 229). Debemos comprender la cita anterior como la idea de que el coleccionista benjaminiano siempre estará en busca de nuevas piezas que puedan integrar su colección y que, por lo tanto, actualicen el sentido de la misma; la colección siempre será únicamente el fragmento de la compleción a la que aspira.

En este sentido, tal como vimos previamente, el Cielo y el Infierno ocampianos son la imagen dialéctica que escapa a la compleción tradicional que les otorgaba el pensamiento cristiano, pues en sus grandes galerías yace la posibilidad de la apertura de sus significados, de su secularización. La casa de Aníbal Celino, entonces, es una de esas grandes casas del mundo, donde el Cielo y el Infierno se resemantizan a partir de un espacio que elimina los límites entre ambos y actualiza, a partir de la fisura, el concepto de redención. Por este motivo, los objetos de las vitrinas al interior de la mansión son una de las características más relevantes mencionadas por el narrador al hablar con sus compañeros; nos dice “Les enumeré los objetos que yo había visto allí. ¡Fue un verdadero inventario! porque ninguna de las riquezas del palacio habían pasado inadvertidas para mí. Cuchillito me miró sin ánimo: –¡Cuánto cachivache! ¿Y para qué los queremos? –dijo” (Ocampo 1999a: 127). Como se puede apreciar, Cuchillito no encuentra sentido en los cachivaches que el ladrón desea obtener entrando en la casa. Por el contrario, el narrador ve algo más en ellos que le produce una extraña fascinación. Aurora también comparte esta visión, pues cuando le propone partir con él, asumiendo que este último es quien ha venido a salvarla, le dice que en una *canastita* pondrán las “cosas brillantes y bonitas” que forman parte de las vitrinas de la casa:

“Entramos en la sala. Aurora se subió una silla y de arriba de un mueble buscó una llavecita. Abrió la vitrina y fue sacando objetos que iba mostrándome. Cuando la canastita estuvo llena, cerró la vitrina con llave” (Ocampo 1999: 129); se trata, de hecho, de los mismos objetos brillantados que conformaban las galerías eternas del Informe. Así, se revela que tanto el ladrón como Aurora representan la angustia del sujeto por la salvación; sin embargo, se trata de una angustia que se condensa en la idea de llevar con ellos objetos de colección al cielo, lo cual sugiere que la redención, más que encontrarse en el espacio trascendente y eterno que involucra lo celestial, se halla en los objetos de la casa y en la posibilidad de *iluminación profana* que estos proporcionan.

Más aún, el sujeto moderno representado a través de ambos personajes se constituye, al igual que el Cielo y el Infierno, por una angustia que no proviene más de acceder al espacio donde reina el bien o donde reina el mal, sino por aquella que causa el estar sumidos en el espacio de la indistinción entre ambos. Lo interesante reside en notar que aunque no se acceda a una redención trascendente, siempre podemos ser iluminados por esa chispa redentora de los objetos de colección. Ahora bien, el ladrón, narrador del cuento y poseedor de la única mirada que nos es proporcionada en tanto lectores, es un personaje que al igual que la casa a la que ingresa, está también constituido como un ser cuyo carácter está escindido entre el *bien* y el *mal*. Su importancia reside en el hecho de que, dentro de la casa de Aníbal Celino, es a él a quien se le asigna el rol de *salvador*. La manera en la que este se caracteriza a sí mismo y a la sociedad que lo rodea nos presenta un sujeto marcado por la fragmentación.

El cuento inicia con una descripción de las herramientas que este suele utilizar:

Las herramientas de trabajo están en la sala del comisario: un reloj pulsera de oro, los guantes, un alambre, una caja de madera con llaves, la linterna, las tenazas, el destornillador y una valijita (para parecer más serio llevo siempre una valijita). ¿Armas? Nunca las quise. ¿Para qué me sirven las manos?, digo yo. Son garras de fierro; si no estrangulan, dan puñetazos como Dios manda. (Ocampo 1999a: 126)

Cabe precisar que no se especifica su profesión; sin embargo, parece ser que se trata de un trabajo manual por la naturaleza de los objetos enumerados: unos guantes, un alambre, unas tenazas, un destornillador. Se sabe también que el narrador no considera que su trabajo sea una labor *seria*, lo cual indica que tiene consciencia de que aquello

que realiza para sobrevivir se encuentra al exterior de lo comúnmente aceptado por las normas sociales: es construido como quien asume ser un personaje marginal en el papel de ladrón. Las siguientes líneas nos van dando indicios acerca de la profesión del personaje mediante una descripción detallada de la sociedad y sus males. Nos dirá “la vida de un carnicero es menos sacrificada que la nuestra” (Ocampo 1999a: 126), afirmación irónica si tomamos en cuenta la labor diaria descrita por el personaje. De hecho, este se caracteriza a sí mismo como un ser humano común dedicado a un trabajo *francamente aburrido*: pasea, se entrega a su trabajo, come en las bancas (“Me sentaba en las plazas, comiendo naranjas o pan, salame cuando tenía suerte, o queso fresco” (Ocampo 1999a: 126)). Respecto a los barrios, los cuales debe conocer con lujo de detalle, señala una preferencia por Palermo: “Del Barrio Norte me gusta Palermo porque tiene fuentes y lagos, donde uno bebe y se lava las uñas de algunos dedos” (Ocampo 1999a: 126). Su particular interés por las fuentes me lleva a pensar en la metáfora detrás de ellas: el acto de lavar. Resulta paradójico si consideramos el agua como aquella encargada de redimir el pecado que implica su empleo de ladrón.

En correspondencia con la posición encarnada por el protagonista dentro de la sociedad, la visión que este tendrá de ella está caracterizada también por una mirada externa, que el ladrón percibirá como si estuviese centrada en él, con miras a nombrar su extrañeza. Nos dice:

A veces, los transeúntes me miraban como si vieran algo raro en mí. No llevo barba larga hasta el ombligo, ni llevo los dedos de los pies al aire, ni tengo lunares grandes entre las cejas, ni dientes de oro. Los otros días le pregunté a uno “¿Tengo monos en la cara?”, olvidando mi responsabilidad, mi edad, mi situación. Tal vez mi pantalón de paño azul sea llamativo, porque lleva, Si me deslizo como un gusano, todo el mundo se fija en cómo camino. Si me visto como un puerco, del color de los árboles o de las paredes o de la tierra, todo el mundo se fija en mi vestimenta. Si trato de no elevar la voz ¡Dios me libre!, todo el mundo estira la oreja para oírme. Comer helados me resulta imposible. Las chicas me miran y se codean. (Ocampo 1999a: 126)

¿Qué ven los transeúntes en el narrador? Se trata de algo que al parecer él no logra ver. Las afirmaciones que hace a continuación resultan iluminadoras ante los hechos con los que nos encontraremos más adelante. Por ejemplo, afirma lo siguiente: “no llevo barba larga hasta el ombligo”; este hecho hace pensar en Jesús y su barba larga, por la que Aurora lo confundirá con el *Señor* de barba crecida que fue anunciado por la adivina

Clotilde Ifrán como el gran *Salvador*. De la misma manera, “Ni llevo los dedos de los pies al aire”, connota pobreza, también asociada con Cristo y “Ni tengo lunares grandes entre las cejas, ni dientes de oro” puede ser relacionado con la misma característica de Irma Riensi, la adivina de *La Divina*, de quien los clientes solo remarcaban sus cejas. Tal como mencioné en el capítulo I, el espacio entre las cejas es aquel designado a la conexión con la divinidad.

De este modo, el narrador, aquí, parece inconsciente y paradójicamente, señalar la ausencia de características que más adelante lo definirán, pues será analogado con Jesús (es pobre, de naturaleza divina y tiene barba crecida) por Aurora en cuanto esta lo vea. Mientras tanto, él adjudicará ese *algo raro* visto por el resto a su pantalón de paño azul, el cual en lugar de botones en la bragueta tiene *cierre relámpago*, concluyendo que “todo lo que uno hace por no llamar la atención, llama la atención. ¡Qué le vamos a hacer!” (Ocampo 1999a: 126). Todo lo anterior me conduce a caracterizar al ladrón como un inadaptado social: como un síntoma al interior de la sociedad moderna, que revela la falla de la misma, quien se presenta impotente en el sentido que todo lo que intenta hacer resulta solo en llamar más la atención de aquellos que lo juzgan. Detrás de ello, podría encontrarse un accidente que tuvo durante la infancia en el que quedó sordo: sus hermanos, en medio de una trifulca, le reventaron el tímpano clavándole una astilla en la oreja y lo “metieron en una bolsa que tiraron al río” (Ocampo 1999a:126). Nos preguntamos entonces qué tipo de sujeto emerge de este acontecimiento. ¿Se trata quizá de un sujeto perforado? En efecto, la astilla que le clavaron sus hermanos en el tímpano construye no solo un ser quebrado físicamente, sino también de manera identitaria: le otorga un lugar dentro de la sociedad como un ser marcado por una falta.

Por último, el narrador confiesa que haber sido empleado en la farmacia Firpo, no hizo más que contribuir a su alienación dentro de la sociedad. Este hecho conduce a que la gente lo comience a llamar por apelativos: ‘Cachaciento’ me llamaban cuando corría, ‘Tren expreso’ cuando me demoraba, ‘Roñitis’ cuando me había bañado, ‘Palmolive’ cuando no me bañaba.” (Ocampo 1999a: 126) Dichos apodos risibles - incluso lo llegan a llamar *Pizza*- indican, por un lado, que el narrador no había sido nombrado dentro de la sociedad a la que pertenecía con un apelativo fijo. Así como su carácter se desplaza hacia el margen de una sociedad excluyente, su identidad también se encuentra en constante desplazamiento al interior de la misma. Por otro, nos contará

que fue precisamente en esta época, la de los apodos mientras trabajaba en la farmacia, que *conoció los interiores de muchas casas*. En este sentido, es a partir de su posición desplazada y escindida dentro de la sociedad que el protagonista optará por utilizar la estrategia de trabajar en la farmacia para conocer los interiores de las casas, hecho que le será útil como ladrón. Cabe resaltar el hecho de que el trabajo sea en la farmacia *Firpo*, pues las farmacias son un espacio al cual se acude en busca de medicamentos para sanar aquello que nos aqueja, ofrecen salvarnos del mal al devolvernos al estado de sanos y curados; se trata de un lugar donde podemos “redimirnos” en el sentido en el que re-adquirimos nuestra condición de salud. Vale preguntarse qué nos dice que el protagonista esté empleado en una farmacia, y que sea precisamente esta su coartada para robar en las casas. La paradoja cobra sentido cuando la niña-advina lo confunde con aquel que ha venido a *salvarla* del mal. Entonces, el empleado de la farmacia es el ladrón que, irónicamente, será asignado como el *Señor* que debe llevar a Aurora hacia las puertas del cielo.

Aurora, por otro lado, personaje residente de la casa de Aníbal Celino se erige como aquella que mejor encarna la angustia del sujeto moderno por la salvación, al ser ella quien espera que el *Señor* venga a buscarla y la lleve al Cielo, al lugar donde se reencontrará con la advina que fue su mentora. Su personaje se construye desde la mirada del narrador mediante paradojas: “Cuando salí del salón oí un ruidito como de laucha, en la escalera. Se me detuvo el corazón, porque vi a una niña de poquísimos años, sentada sobre el último escalón, mirándome con cara de gitana. Me dio risa” (Ocampo 1999a: 127). Su presencia resulta ominosa y repentina; bajo la mirada del ladrón, se presenta como una especie de ángel “blanca y suave” que inspira una ternura angelical y, simultáneamente, despierta impulsos tanáticos (“me hubiese gustado estrangularla”, afirma). No se trata de un ángel común y corriente, sino de uno que también tiene *cara de gitana* y da risa. Así mismo, es comparada con una *laucha*, una especie de roedor, y con un gato. El narrador insiste en que la niña tiene *ojos de gato*, asociándola con el misticismo divino de los felinos que pareciese decirnos siempre algo más: Aurora, con su comportamiento gatuno, es un ser misterioso y, por eso, le resulta atractiva al narrador.

Además, la niña está casi siempre sentada en alguno de los escalones de la sala, desde donde habla. Si tenemos en mente que las escaleras son un espacio liminal por

excelencia, al estar en medio de dos estadios, el hecho que permanezca sentada en un escalón cuando se dirige al narrador, la sitúa desde un inicio como un ser liminal. Ello es confirmado cuando el narrador sostiene que parece un ángel de porcelana que “alguna vez vio en el escaparate de alguna santería” (Ocampo 1999a: 127). Al igual que los cachivaches que pueblan la casa de Aníbal Celino, Aurora también forma parte de la colección que arman la impresionante galería. ¿Ha sido ella también desactivada de su uso? De haberlo sido, ¿cuál es la función que debía cumplir Aurora dentro de la casa de Aníbal Celino? De hecho, al interior de la mansión, la función principal de Aurora era ser la hija de los dueños; sin embargo, al tener padres despreocupados, que representan el mundo de los adultos tal como es usualmente caracterizado en Ocampo, como un universo burgués y autoritario, poco comprometido al cuidado de sus hijos, el lugar de Aurora permanece difuso. En consecuencia, los padres no cumplen la función de padres y Aurora no puede cumplir su función de hija, lo cual la coloca en una soledad que la impulsará a buscar refugio en el mundo del azar y las cartas, junto a la adivina Clotilde Ifrán.

Lo anterior, así como la relación que, a partir de este hecho, construye Aurora con Clotilde Ifrán es importante para comprender la figura de la niña como aquella que representa al sujeto moderno, el cual, ante la ausencia de seguridad, se ve asediado por una angustia existencial. En Aurora, esta ansiedad se ve cubierta por la esperanza de reencontrarse en el cielo con Clotilde Ifrán, la adivina y corsetera quien solía leer las manos y tirar las cartas junto con ella; sin embargo, no se trata más de un Cielo paradisíaco donde reina el bien eterno, sino precisamente de un lugar intersticial, que ha sido vaciado de su significado. Entonces, el Cielo al que Aurora espera llegar es aquel donde la adivina, figura divina pero secularizada, reside; se trata de un lugar que no encarna más la salvación en su sentido tradicional cristiano, sino que tiende hacia lo secular, que admite diversión y adivinas, con el componente esotérico que estas traen consigo: “me dijo: “El Señor vendrá a buscarme, también vendrá por ti: y entonces nos encontraremos en el cielo”. “¿Y nos divertiremos como nos divertimos acá?”, le pregunté. “Mucho más, me respondió; porque el Señor es muy bueno.” “¿Y cuándo vendrá a buscarme?” “No sé ni cuándo ni cómo, pero luego echaré las cartas para saberlo”, me respondió” (128).

A partir de aquí, lo interesante es que aquel que mediará la relación entre Aurora y el Cielo prometido por Clotilde Ifrán será el ladrón, quien es confundido por la niña con el gran Salvador. En su primer encuentro, Aurora le dice: “Usted es el Señor del que ella siempre me hablaba, para el cual no había puertas. [...] Usted es el Señor, porque tiene barba crecida”. (Ocampo 1999a: 129). Es importante resaltar que el *señor* al que se refiere Aurora es un señor particular con *S* mayúscula. Evidentemente, se refiere a Jesús: El Señor, el Salvador, el que vendrá a salvarla. Hay un juego de palabras entre lo que dice la niña y la respuesta del narrador, que termina en la pregunta/aporía, “¿qué soy, entonces?”, si es que no soy el Señor/señor; ello saca a la luz que en esta modernidad no existe más un *Señor* absoluto y omnipotente. Sin embargo, la redención como concepto aún permanece, si bien esta no se encuentre más en llegar al Cielo paradisíaco, sino que sea ironizada mediante figuras tales como la adivina y el ladrón, los nuevos encargados de traer la salvación a una niña moderna con padres despreocupados.

Paralelamente, el final del cuento hará énfasis en la reinterpretación del concepto cristiano de redención: se trata de una salvación que radica en la iluminación profana de los objetos; por eso, está determinada por las cartas. Esto quiere decir que en este cuento, ser salvado no recae más en las manos de un ser omnipotente, sino en el destino que la mano de tarot echada por Aurora dictamine. En este sentido, la niña está siguiendo los pasos de su mentora, Clotilde Ifrán, quien, ante la ausencia de los padres, ha venido a llenar el vacío existencial de la protagonista. Ahora bien, el relato, como mucho de Ocampo, finaliza con un toque de ironía, que vuelve a actualizar el concepto de redención profana que se manifiesta en la mansión: en el momento en el que el destino de Aurora está por ser nombrado, el ladrón solo piensa en los objetos que tiene que recolectar en la sala, ya que, para él, es en estos objetos profanos donde yace la felicidad; es en la iluminación profana de los objetos que brillan donde recae su salvación.

¿Quiere que le eche las cartas? Haré con usted lo que Clotilde Ifrán hizo conmigo. ¿Quiere?

De un salto bajó la escalera y me trajo un mazo de naipes; se sentó en uno de los escalones.

—Así echaba las cartas Clotilde Ifrán.

Aurora mezcló las cartas, las colocó en fila, una por una, sobre tres de los escalones. El vaivén de sus manos empezó a marearme. (Temí dormir: es

el peligro de mi tranquilidad.) Le propuse que fuéramos a la sala, pensando en los objetos que yo tenía que recolectar, pero no me escuchó; con su voz autoritaria, empezó a enseñarme el significado de las cartas.

–Este rey de espadas, con la cara muy seria, es un enemigo suyo. Lo está esperando afuera; van a matarlo. Este caballo de espadas, también lo está esperando. ¿Usted no oye los ruidos que vienen de la calle? ¿No oye los pasos, que van acercándose? Es difícil esconderse en la noche. Porque en la noche todos los ruidos se oyen y la luz de la luna es como la luz de la conciencia. Y las plantas. ¿Usted cree que las plantas pueden ayudarlo a uno? Son nuestras enemigas, a veces, cuando llega la policía, con las armas desenvainadas. Por eso Clotilde Ifrán quería llevarme con ella. Hay muchos peligros.

Quería irme, pero un sopor como el que siento después de haber comido, me detuvo. ¿Qué pensaría Torno, el jefe? Como un borracho me acerqué a la puerta y la entreabrí. Alguien hizo fuego; caí al suelo como un muerto y no supe más nada. (Ocampo 1999a: 129)

De este modo, tanto Informe del Cielo y el Infierno como La Sibila nos alejan de una concepción de la redención en espacios metafísicos con significados fijos como el Cielo y el Infierno cristianos. El bien y el mal eternos han sido resemantizados y apropiados por una modernidad que ya no recae más en una salvación *posmortem*, sino que se caracteriza por sujetos que deben *redimirse*, si es que aún lo podemos llamar así, en función a su existencia terrenal. De tal modo, la salvación se encuentra *más allá del bien y del mal*, en el hombre mismo. Mientras que en el primer cuento vimos cómo el Cielo y el Infierno, al asemejarse a dos grandes casas de remate, se reúnen en una *eternidad* de lo profano, que disuelve los límites y las estructuras metafísicas que antes los sostenían, en el segundo, la casa de Aníbal Celino es un ejemplo de cómo estas casas/galerías se presentan como espacios intersticiales, donde los distintos elementos que las conforman construyen las paradojas de una salvación secularizada. Así, la casa parece una tienda y una iglesia simultáneamente, donde lo más valioso que encontramos son los cachivaches que pueblan las vitrinas en los corredores, y donde la niña que en ella habita es a la vez un ángel de porcelana y una gitana que dictaminará su propio destino.

Conclusiones

En esta tesis he intentado demostrar que en los cuentos de Silvina Ocampo la experiencia divina ocurre, a pesar de ser negada en los procesos de modernidad en los cuales están contextualizados. Ahora bien, ¿cómo ocurre esta experiencia divina? Mi objetivo ha sido probar cómo lo divino, lo esotérico y lo liminal se escabulle entre las grietas de esta modernidad contradictoria: la experiencia religiosa sí tiene lugar y lo tiene justamente donde el ideal de modernidad falla. Los tres capítulos de este trabajo, de esta manera, han estudiado cómo la divinidad emerge, de manera híbrida y secularizada, en el Buenos Aires moderno de Silvina Ocampo.

En primer lugar, los primeros cuentos analizados que la figura divina efectivamente aún se encuentra presente, pero se manifiesta en el personaje de las adivinas, esotéricas y humanas, caracterizadas por una liminalidad permanente. En segundo lugar, en los cuentos que siguen, se esboza cómo el pecado y la culpa cristiana también existen al interior de esta modernidad, pero funcionan como un disfraz que permite gozar de los placeres paganos. Finalmente, los últimos cuentos demuestran que las realidades del Cielo y el Infierno han sido paganizadas, y que si bien la angustia del sujeto contemporáneo por la salvación persiste, esta ya no ocurre más de una manera metafísica, sino que tiene lugar precisamente en los límites entre el bien y el mal, donde la representación se diluye.

De aquí que los cuentos de Ocampo estudiados en esta tesis revelen que ser moderno debe ser entendido como el movimiento mismo del pensar, un movimiento abierto, que permanece siempre en vías de constitución por su misma característica de estar sujeto únicamente a la apertura crítica del pensamiento. En este sentido es que opera la *secularización positiva* que propone Gianni Vattimo (1996: 40), pues el cristianismo, como proceso histórico paralelo a la modernidad, ha seguido el mismo destino: junto con ella, ha tomado acta de la muerte de Dios y se ha erigido en el mismo límite de este pensamiento.

En esta línea, el marco de la secularización positiva como rasgo característico de la modernidad, esbozado por Vattimo, es clave para comprender por qué, en el **capítulo**

I, la figura liminal de la adivina se presenta en los cuentos La Divina y La muñeca como el resto de un proyecto moderno que falla.

En La Divina, el personaje de Irma Riensi, adivina de profesión, está caracterizado principalmente por una liminalidad permanente. La narradora relata los hechos mediante los cuales Irma adquirió el apelativo de *la Divina*, por el cual todos la conocen. En primer lugar, hay que resaltar que son varios los rasgos que definen a este personaje como liminal. Por un lado, se caracteriza por una ambigüedad constitutiva, pues es humana y divina simultáneamente: si bien físicamente, por su aspecto y sus cejas, se relaciona más a los bichos y a los gatos que a las personas, en su consultorio, se ocupa de resolver asuntos meramente humanos. En consecuencia, de parte de los otros, la adivina recibe una mirada distorsionada; es inasible ante una sociedad moderna que no la comprende, y nadie puede definir realmente de quién se trata o cuál es su naturaleza. En segundo lugar, en cuanto al espacio, la estética kitsch que caracteriza a su consultorio en Buenos Aires nos sitúa en una modernidad precaria, cuyos procesos únicamente habían ocurrido de manera trunca. De igual modo, la ubicación marginal de su lugar de trabajo, *alejado de la persecución policial en los fondos de un almacén*, determina también su carácter marginal: su identidad también se encuentra en el fondo de este proyecto moderno; pues es inasible a sus parámetros.

Por las razones esbozadas previamente es que se puede concluir que, en este cuento, la adivina está *auratizada*, al interior de una modernidad que no admite lo esotérico. De hecho, será únicamente a través de su nombramiento como sibila que Irma Riensi se convertirá en *la Divina* y será reconocida como oficial: se erigirá como la apertura que atraviesa esta temporalidad moderna. Por otro lado, es importante señalar que, en el cuento, la imagen empleada para representar cómo la modernidad visualiza su propia crisis es el *Titanic*: mediante imágenes asociadas al naufragio, la adivina predice una tragedia, a bordo del barco que la llevaría a Italia, en la cual ella sobrevivirá. A partir de esto, recibirá el apelativo que la caracteriza.

De esta manera, Irma Riensi es simbolizada a través del lenguaje en una identidad que, por su condición marginal, permanece como naufraga, que falla. El apelativo que recibe es producto del milagro que, para quienes lo negaban, revela la existencia de Dios: un dios, en este caso, inscrito en la temporalidad humana. La

Divina, entonces, se identifica directamente con la falla de una modernidad clausurada, cuyos síntomas, como la adivina de este cuento, se escabullen entre las grietas. Dicho de otro modo, lo esotérico se resiste al proyecto moderno y el estado liminal de la protagonista permanece, erigiéndose como el resto que persiste.

El segundo relato, La muñeca, también juega con la historia detrás de la consagración de la protagonista al arte oficial de la adivinación. Al igual que en el cuento anterior, en retrospectiva, se narran los días previos al momento en el cual la niña es llamada *bruja* por la dueña de la casa, Celina Rosas, y *sorcière* por la institutriz francesa, Mademoiselle Gabrielle. En efecto, esto es importante porque se trata de dos instituciones centrales a la modernidad: el capital privado y el extranjero. Entonces, el nombramiento oficial de la liminalidad, es decir, el reconocimiento de la adivina por estas dos figuras, en este cuento, resulta irónico, pues juega con la simbolización de un resto esotérico que, en principio, el proyecto moderno excluye.

Ahora, para llegar a este momento, la niña-adivina del cuento atraviesa un largo proceso identitario: pasa de ser una figura escindida en sí misma (por las diferentes versiones de madres que le han atribuido, por el espacio en el cual no encaja, por su comparación con los rasgos salvajes de los animales, etc.) a ser caracterizada por un estado liminal con el cual se identifica. Al igual que la imagen del *Titanic*, aquí la paradójica representación de la tormenta, que en ella evoca calma, funciona como la imagen apocalíptica que augura las fallas de un proyecto moderno en vías al fracaso: la niña adivina será la única que la intuirá y, por eso, tras el diluvio, será nombrada en su diferencia.

En resumen, de la lectura de ambos cuentos, se puede concluir que leer la irrupción de la figura de la adivina como resto es asumir que esta es señal de un punto en la subjetividad moderna que escapa al entendimiento. Este elemento irracional, que forma parte de un mundo esotérico en los personajes de Silvina, está también presente en ella como escritora. Es así que pensar a las adivinas ocampianas es también pensar a Silvina en las palabras del escritor Juan Rodolfo Wilcock cuando habla de ella en relación a Bioy Casares y Borges: “Silvina Ocampo era entre ellos dos, la Sibila, la Maga, que les recordaba en cada movimiento y en cada palabra (suyas) la singularidad y el misterio del universo” (Mancini 2003: 14). A través de esta pasión por la

transgresión, Ocampo nos dice algo más acerca de lo Real y va más allá de lo que, a primera vista, podemos leer en sus cuentos.

Así, estos cuentos nos ayudan a pensar por qué la modernidad, en lugar de figurarse mediante una temporalidad lineal que apunta directamente al progreso y que no admite ningún elemento que escape a este objetivo, debe entenderse de otra manera: debe ser el marco donde el hombre, tras la caída del mundo suprasensible y metafísico como fin último que trajo la muerte de Dios, por primera vez se erige como un ser capaz de pensarse a sí mismo, de valer en función a su propia vida como ideal último.

En el **capítulo II**, he analizado la *secularización positiva* de la realidad del pecado al interior de esta modernidad híbrida: sostuve que la transgresión se disfraza de la culpa cristiana para dar cabida a un modo particular de goce. Para las protagonistas de La oración y El pecado mortal, los presupuestos cristianos atravesados por los procesos de secularización de la modernidad periférica son el único marco posible para poder disfrutar de los placeres paganos; el sentimiento de culpa, entonces, es el disfraz idóneo para el goce. Este, por su parte, se da en la acumulación, ya que, por definición, jamás podrá ser colmado, pues tropieza siempre con la falla constitutiva de la subjetividad humana.

Podemos concluir, entonces, que es a través de la acumulación de goce producida por el desplazamiento del discurso que las protagonistas obtienen satisfacción. Me explico: en primer lugar, la palabra articulada en el discurso de la confesión toma un rol central, pues, a partir de esta, construyen una fantasía que sostiene su deseo; en segundo lugar, este ritual mecanizado de la confesión les proporciona goce, ya que, mediante su negación, lo va desplazando: este goce rechazado siempre tiene un resto que insiste. Se trata, en otras palabras, de una performance de parte de los personajes, quienes, de la misma experiencia de la puesta en discurso, obtienen algún tipo de placer.

En La oración, por un lado, Laura se construye como sujeto de búsqueda a partir de tres instancias: primero como sujeto en falta, luego como sujeto de goce y, finalmente, como sujeto en represión. Este cuento demuestra cómo la experiencia divina en la época moderna se construye jugando con las posibilidades que la culpa cristiana

proporciona: la protagonista invoca a Dios en sus palabras, genera una fantasía de demanda donde le hace creer al Otro que le está dando lo que pide. Es interesante notar cómo si bien, en teoría, en la vida de Laura no hay espacio para el goce, a lo largo de su discurso confesional, este se escenifica en varias instancias, como un exceso a estos mandatos represores. Entonces, debido a que Laura no puede revelar directamente lo que desea, es el mismo desplazamiento de este deseo lo que genera el goce; por eso, Laura se constituye como sujeto de búsqueda: permanece constante en la búsqueda de un sentido que le permita escapar de la vida represiva que no puede contenerla.

El discurso demuestra las escenificaciones del goce en cuatro ocasiones. La primera en sus encuentros extramatrimoniales con el albañil Anselmo; luego, en el asesinato de un niño a manos de Claudio Herrera, que Laura presencia como si se apropiaría, mediante la mirada, de un goce ajeno que la excede; a continuación, en el secuestro de Claudio Herrera en su casa, a quien refugia no para proteger, sino para ir en busca de este goce que niega; y, finalmente, en su permanencia en el confesionario comiendo los bombones, donde deja ganar a este goce mortal en su máxima expresión. Para acreditar su discurso, siempre utiliza la carta de Dios; simula sentir culpa y ser víctima de sus propias acciones, cuando en realidad, al querer volver a un pasado mítico en el que habría sido libre, se ha dejado llevar por la pulsión de muerte que este goce conlleva, y se ha vuelto instrumento del mismo. La satisfacción que este desplazamiento genera, entonces, también será la causa de la muerte de su subjetividad libre, pues la mantiene presa de sus propias palabras, del discurso de la culpa que la fuerza a quedarse dentro del confesionario.

En El pecado mortal, relato a dos voces, tampoco se reconoce la presencia de este goce excesivo. Se nos presenta, mediante una suerte de discurso confesional, cómo el deseo es narrado bajo el disfraz de la culpa, a causa del goce que se obtiene de ello. Aquí, el funcionamiento perverso del deseo en Muñeca finalmente se adhiere a lo simbólico jugando con los artificios del discurso cristiano.

En un primer nivel, el cuento hace uso del ritual de la primera comunión para escenificar el juego entre los preceptos cristianos y su transgresión inherente, para darle cabida al vínculo innegable entre lo puro y lo sexual. De este modo, el último piso de la gran casa bonaerense donde todo tenía un lugar y un orden se convierte en el espacio

ideal para los excesos: ahí es donde Muñeca tiene su primer acercamiento a Chango, el sirviente del hogar. Al igual que en el cuento anterior, Muñeca performa ante una mirada omnisapiente, a quien paradójicamente, le oculta su deseo por lo prohibido: espiar a Chango arrimarse contra la punta de la mesa. Este voyeurismo se convertirá en el primer acercamiento a los placeres que experimentará la niña: mirar a Chango, quien termina por mirarla de vuelta. Finalmente, el cuento, entre líneas, escenifica el encuentro sexual o la violación de la soledad de Muñeca por parte de Chango, acto perteneciente a lo abyecto que saca a relucir la discordia entre los sexos o, en otras palabras, la condena a la soledad que cada ser humano tiene escrita sobre el cuerpo, su imposibilidad para relacionarse exitosamente.

En una segunda instancia, el deseo perverso de Muñeca, quien busca el goce absoluto pero lo oculta bajo el sacrificio fingido de la primera comunión y sus penitencias, se convierte en deseo al tomar una narrativa. Podemos concluir, entonces, que mediante la vía engañosa del semblante la palabra intenta articular, en el presente, un goce que existe por su imposibilidad de llegar a ser completado; como lo afirma la voz narradora, es a través del discurso de la culpa, materializada en los mil informes de falso arrepentimiento que debe escribir Muñeca, que esta logra salvarse: solo la palabra que camufla le permite, así, gozar de la libertad pagana. Por eso, llamarlo milagro de la misericordia o confesión o penitencia sirve un mismo propósito: Muñeca puede gozar y vivir sin ansiedad solo y únicamente bajo la gratificación imaginaria de la culpa religiosa.

En resumen, tanto La oración como El pecado mortal demuestran la victoria de este goce mortal cuando se camufla bajo el discurso de la culpa cristiana. Se trata de cuentos que sacan a relucir que la única posibilidad de experiencia divina en el marco de una secularización positiva es una híbrida, donde el discurso confesional funciona como marco para gozar de los placeres paganos, bajo la fantasía de que aún actuamos para satisfacer a un Dios que todo perdona.

Finalmente, en el **capítulo III**, he demostrado cómo la angustia del sujeto ante la ausencia de seguridad que implica la modernidad es representada en ambos cuentos por los personajes al interior de las grandes casas. Al igual que los espacios que habitan, estos personajes no tienen una identidad definida que pueda garantizar su pertenencia a

un espacio de salvación específico. De tal manera, en Informe del Cielo y el Infierno, ángeles y demonios dejan de corresponder al Cielo e Infierno, respectivamente; por el contrario, utilizan disfraces intercambiables y se desplazan indiscriminadamente por estas dos entidades.

En este cuento, el Cielo y el Infierno desplazan su significado hacia lo pagano y terrenal. De esta manera, el tiempo moderno representado en el cuento juega con los significados vacíos de ambos significantes: la modernidad se manifiesta como un tiempo infernal, gobernado por el amor humano a lo material, que, sin embargo, es percibida, de manera absurda, como el paraíso terrenal donde la felicidad es posible. Todo lo anterior conduce a que los mismos significados de Infierno, Cielo, Paraíso, Bien y Mal se diluyan, y desplacen sus contenidos hacia la indeterminación. Por otro lado, el sujeto moderno de este cuento, cuya felicidad está fundamentada en lo material, continúa aspirando a una salvación eterna, si bien ahora esta debe ocurrir en el aquí y ahora. En consecuencia, está definido por una angustia que responde a las leyes versátiles de dos entidades que ya no son en lo absoluto trascendentes: terminar en un lugar u otro depende de detalles casi ridículos, incluso podríamos decir que es una cuestión del azar.

De igual modo, se puede concluir que, si bien los espacios de salvación son paganizados, lo divino aún persiste; también en este cuento se escabulle entre las grietas de una modernidad que lo niega: la redención profana, a modo de chispazo, se manifiesta en los objetos de colección. En Informe del Cielo y el Infierno, las casa de remate, escenario epitome de la modernidad, son el lugar donde los objetos de colección, apartados del circuito comercial, permiten ese chispazo de divinidad: contienen, en sí mismos, la temporalidad de lo eterno.

De igual forma, en el cuento La Sibila, Aurora, Clotilde Ifrán y el ladrón representan tres sujetos que no dependen más de garantes filosóficos. En este sentido, lo que surge es la ansiedad ante la pérdida de una salvación redentora. Esta ansiedad es cubierta por el deseo de ser salvados, pero se pierde en una salvación que no aspira más a arribar los espacios tradicionales del cristianismo sino que, al igual que en el cuento anterior, es invadida por categorías como el azar y lo profano.

En este cuento, al igual que en La Divina y La muñeca, la adivina también se manifiesta como el resto de una modernidad que, en lugar de ser concebida como el acto mismo de reflexión, es entendida como un momento histórico dado donde prima lo racional; esta figura nos permite percibir la falla del proyecto moderno para sostener a un hombre que ya no tiene otro valor que sí mismo.

En resumen, en estos cuentos de Ocampo que aquí he estudiado, he intentado llevar la mirada al núcleo traumático que ha acompañado a la modernidad y al cristianismo a los límites de la muerte de Dios. De aquí que el análisis de las figuras liminales de las adivinas, el pecado y los espacios de redención, en el marco de la secularización positiva, demuestren cómo Silvina Ocampo ha percibido la ruptura central al devenir del cristianismo al interior de la modernidad.

En La Divina y en La muñeca se nos presenta una figura caracterizada por una ambigüedad constitutiva, una identidad fallida, como la única manera de lograr la realización, de persistir en un devenir histórico que habita el límite. Igualmente, en La oración y El pecado mortal, las mujeres que transgreden no tienen otra opción de vivir en los márgenes de una religión con la cual ya han dejado de identificarse: la vuelven su instrumento y, en el proceso, se hacen instrumento de su propio goce. Por último, los cuentos Informe del Cielo y el Infierno y La Sibila brindan una mirada irónica al mismo concepto de límite como aquel que define los espacios de redención paganos. Las casas de remate son el escenario perfecto, suficientemente kitsch, para salvar al ser humano únicamente mediante los chispazos de redención que los objetos proporcionan.

De esta manera, he demostrado las estrategias empleadas por Silvina Ocampo para pensar lo divino como posibilidad hoy, al evidenciar su constitución como brecha al interior de un proyecto moderno que lo excluye y que, al hacerlo, augura su propio devenir fallido. Enrique Pezzoni afirma que los cuentos de Silvina “obedecen para violentar” y al mismo tiempo se erigen en el desorden como una “exacerbación del orden”, pues estas paradojas contaminan su narrativa de tal manera que es imposible determinar qué es infracción y qué no, porque, en efecto, nada lo es. Lo que encontramos, en armonía con estas afirmaciones, es una “insinuación de que el orden ausente, el bien perdido, solo puede manifestarse como amenaza, como puro riesgo” (1982: 18). Lo anterior resume la manera mediante la cual Silvina Ocampo se erige

como contemporánea y piensa una modernidad que no posee realmente las características críticas de lo *moderno*, pues el verdadero contemporáneo es “el que quebró las vértebras de su tiempo” (Agamben 2011: 18), es decir, el que percibió su falla o punto de ruptura.



Bibliografía

- Agamben, Giorgio
2011 *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- Beccacece, Hugo
1987 “Genial, tierna, tímida, imprevista, imaginativa “y así sucesivamente”, Silvina Ocampo”. *Diario La Nación* 18: 14-24
- Benjamin, Walter
2004 *Libro de los Pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid: Akal
- Braunstein, Néstor
2006 *El goce. Un concepto lacaniano*. México: Siglo XXI
- Buck-Morss, Susan
1995 *La dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Traducción de Nora Rabotnikof. Madrid: Visor
- Berman, Marshall
2006 *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México, D.F. : Siglo XXI
- Campra, Rosalba
1997 “Sobre La Furia, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible”. En *América, n° 17. Le fantastique argentin, (Julio Cortázar, Silvina Ocampo)*. Cahiers du CRICCAL No. 17. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. 189-199
- Carson, Timothy L
1997 *Liminal reality and transformational power*. Missouri: University Press Of America
- Evans, Dylan
1996 *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Londres: Routledge
- Foucault, Michel
2002 *Historia de la sexualidad vol. 1*. Buenos Aires: Siglo XIX
- Freud, Sigmund
1999 [1919] "Lo ominoso". En *Obras Completas Vol. XVII*. Sexta reimpresión. Buenos Aires: Amorrortu
- García Canclini, Néstor
1990 *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo
- Heidegger, Martin
1996 “La frase de Nietzsche “Dios ha muerto””. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte en HEIDEGGER, M. En *Caminos de bosque*, Madrid: pg. 190-

240. Url: <http://www.geocities.ws/nayit8k/biblioteca/fras.pdf> Consulta: 15 de diciembre de 2015.

Jameson, Fredric
2013 *A Singular Modernity*. Londres: Verso

Lacan, Jacques
1999 [1984] “Kant con Sade”. En *Escritos 2*, México: Siglo XXI, pg. 744-770

1987 *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós

Larrañaga, Silvia
1997 “La furia y otros cuentos: los juegos desesperanzados de Silvina Ocampo” En *América, n° 17. Le fantastique argentin, (Julio Cortázar, Silvina Ocampo)*. Cahiers du CRICCAL No. 17. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle

Mancini, Adriana
1997 “Sobre los límites, un análisis de La Furia y otros relatos de Silvina Ocampo”. En *América, n° 17. Le fantastique argentin, (Julio Cortázar, Silvina Ocampo)*. Cahiers du CRICCAL No. 17. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pg. 271 - 285

Mancini, Adriana.
2003 *Escalas de Pasión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma

Molloy, Silvia
1969 “Silvina Ocampo: La exageración como lenguaje” en *Revista Sur*, N° 320, set-oct, 1969.

Nancy, Jean-Luc
2006 *La deconstrucción del cristianismo*. Ed. Bilingüe. Buenos Aires: Editorial La Cebra

Semilla Durán, María
1997 “Silvina Ocampo: la perversión de la lectura”. En *América, n° 17. Le fantastique argentin, (Julio Cortázar, Silvina Ocampo)*. Cahiers du CRICCAL No. 17. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pg. 319-333

Ocampo, Silvina
1999a *Cuentos Completos I*. Buenos Aires: Emecé

1999b *Cuentos Completos II*. Buenos Aires: Emecé

Pezzoni, Enrique
1982 “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden”, prólogo a ‘La Furia y otros cuentos’, pp. 9-23. Madrid: Alianza

Podlubne, Judith
2009 “La intimidad inconfesable”. En *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas*

sobre *Silvina Ocampo*. *Compilación de textos de Nora Domínguez y Adriana Mancini*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

2011 *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. 1a ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; Universidad Nacional de Rosario

Rebellón Ruiz, Carmen Aura

2010 “El sujeto perverso, instrumento de goce del otro”. *Revista Carta Psicoanalítica*. 16. Setiembre 2010. URL: <http://www.cartapsi.org/spip.php?article8>. Consulta: 21 de diciembre de 2015

Tomassini, Gabriela

1995 *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus Ultra

Ulla, Noemí

2003 *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatán

Vattimo, Gianni

1996 *Crear que se cree*. Barcelona: Paidós

Žižek, Slavoj

1992 *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge: MIT press

2005a *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*. Buenos Aires: Paidós

2005b *El acoso de las fantasías*. Buenos Aires: Siglo XXI

2008 *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós