

Por una literatura de imaginación

549

Judith Podlubne
Univ. Nac. de Rosario

Por encontrarla relativamente cerca de la literatura de Bianco y de Wilcock, y decididamente ligada a la vida de Borges y de Bioy Casares, hay quienes ubican a Silvina Ocampo entre los "fervorosos hacedores de la literatura de imaginación".¹ Las conclusiones que de aquí se derivan son tan previsibles como insuficientes: al tiempo que denotan los rasgos que su narrativa comparte con la de los otros autores, olvidan la singularidad de sus relatos

Así y todo, sin ánimo de disentir con esta apreciación, incluso con el manifiesto propósito de encontrarla acertada, ella nos anticipa un problema acaso más complejo. Antes de ahondar en la narrativa de Silvina Ocampo, antes de dar con un sitio seguro a partir del cual explicarla, es necesario reflexionar acerca de lo que, con cierta premura, se ha dado en llamar "literatura de imaginación".² Cabe entonces el tiempo y el trabajo de un desvío

En un ensayo sobre Stevenson³, Marcel Schwob describe el efecto que produjo en él la lectura de *La isla del tesoro*. Si bien nuestra tarea

no consiste en evaluar la narrativa de Stevenson, ni mucho menos en delimitar su efecto en la lectura de Schwob, su descripción nos introduce de inmediato y con justa eficacia en el problema que nos interesa "Recuerdo claramente, dice Schwob, la suerte de **sobresalto de la imaginación** que me produjo el primer libro de Stevenson."⁴ Continúa a esta afirmación un desarrollo minucioso y conmovedor de ese sobresalto que, según nos atrevemos a señalar, dice el sentido de lo que el propio Schwob denominó la "literatura imaginativa". Si atendemos a ella, es precisamente para evitar la tentación de reducir la literatura de imaginación a la llamada "imaginativa". Una y otra difieren entre sí no sólo por el efecto que provocan sino además por el interés que las impulsa

Un "certero instinto de imaginación"⁵, la intención clara, legítima, de buscar y conseguir una resolución sorpresiva domina a esta última. Se trata de una literatura ocurrente, fabuladora, fantástica o aventurera; todo, sin desmedro de estas condiciones a las que hemos entregado nuestras lecturas de infancia. Una literatura que según creemos, y en esto reside la principal diferencia, reconoce en estas cualidades valores a priori, umbrales a los que el "instinto de imaginación" debe llegar para alcanzar desenlaces sorpresivos. Ligada a estas exigencias, orientada a producir estos efectos, la imaginación es pensada como una estrategia dispuesta a desplegar un proyecto preexistente. Su fuerza ya no reside en afirmar su "voluntad de irrealidad"⁶ sino en limitarla afirmando su "voluntad de realización". De allí que lo imaginario se expanda en un dominio determinado, aquel que la intención literaria le ha dispuesto, y resulte entonces, tan sólo, un componente de la obra. Tal vez un componente privilegiado, sin dudas el único capaz de conjurar esa "voluntad de irrealidad" que habita en la imaginación.

La "literatura imaginativa" resultará ser aquella que de acuerdo a un plan previamente establecido organiza y desarrolla formas (géneros, motivos, temas) al tiempo que hace evolucionar personajes y caracteres, según resultados esperados. En el interior mismo de esas formas, complicando la evolución de estos personajes, ocurrirá en Silvina Ocampo, y siempre, la "literatura de imaginación".

Lo imaginario dejará de ser entonces un componente para volverse coextensivo del movimiento mismo de la obra, para ser su movimiento. La "literatura de imaginación" es aquella que reserva, sin reducir, la indistinción entre lo real y la irrealidad; no un tercer término que vuelve a las dos instancias la misma, sino el movimiento que permite el paso tenso de una a otra, que provoca la continua transformación de ambas, según una lógica en la que todo se explica a posteriori, una vez que ha ocurrido. El valor de esta literatura es el resultado de la tensión entre la fuerza de irrealidad que la recorre y su inevitable voluntad de realización. Un resultado inestable, nunca el mismo, puesto que ha hecho de la imaginación una fuerza de divergencia y de esa divergencia, un objeto de afirmación.

551

En una entrevista que le hiciera Tamara Kamenszain, Bianco devuelve a la literatura de imaginación su carácter esencialmente problemático. Porque piensa la cuestión en términos literarios, lo problemático lejos de constituir una incertidumbre pasajera decide el horizonte a partir del cual evaluar cualquier manifestación. Si todo problema tiene siempre la solución que merece según las condiciones que lo determinan como tal, en la respuesta que Bianco propone la solución encuentra, por fortuna, cada vez, la insistencia del problema.

"Cuando yo entré a *Sur*, dice, me propuse de común acuerdo con Victoria Ocampo que la revista publicara más literatura de imaginación, que aparecieran cuentos que trataran de evocar la realidad y no se contentaran con describirla, que fueran, en suma, más allá de la mera verosimilitud sin invención"⁷ La diferencia que nos importa, aquella que al momento de definir la "literatura de imaginación" se muestra como la más relevante, parece ser para Bianco su posibilidad de evocar la realidad en lugar de describirla. Creemos saber a qué se refiere cuando descarta a la descripción como procedimiento, porque conocemos la filiación que éste guarda con las poéticas realistas. No tan evidente resulta sin embargo, el modo en que liga la imaginación con la evocación de lo real.

Según se ha definido, evocar es "traer alguna cosa a la memoria o a la imaginación"⁸, si apartamos por un momento el sentido que la aproxima a la memoria, ocurre que la imaginación es el destino en que se cumple esa tarea. Un destino impropio, si aceptamos que la imaginación es menos un expediente seguro, que el salto por el cual la realidad, esa voluntad de realización que ella es, se distancia de su constitución definitiva.⁹ Si no obstante insistimos en la distinción de Bianco es precisamente porque nos pone a resguardo de esta primera definición. Evocar la realidad, en un sentido que esquive su descripción, es menos atender a lo que ella es, que dejarse atraer por lo que no está. Del valor que otorguemos a esta ausencia dependerá siempre el carácter de la evocación.

Así, ya sea que la consideremos como aquello de lo real que no se da circunstancialmente a la presencia y tiene entonces la forma de un misterio, o la pensemos como aquello que en lo real permanece necesariamente ausente y configura entonces el sitio de una falta; en ambas ocasiones, por vías encontradas, la evocación aludirá a esa "capacidad" que tiene el lenguaje de permitirnos disponer de lo que no está. En el primer caso nos acercará sin más a la resolución del enigma, en el otro en cambio, encontrará la fuerza que desborda sus propias posibilidades.

Aunque sin dudas es esta última perspectiva la que decide el valor de la "literatura de imaginación", habrá que señalar no obstante que la evocación compromete siempre los dos sentidos a la vez. Es en relación a la creencia de que evocar supone recuperar lo que ha pasado o volver a presentar lo que no está, que la evocación nos deja siempre oír su llamado.¹⁰ En él, lo que aparece es menos la capacidad de representar los objetos a distancia, que la distancia propia de toda representación "no sólo ignoro absolutamente todo lo que sucede en el mundo que se me evoca, dice Blanchot, sino que esta ignorancia forma parte de la naturaleza de este mundo".¹¹ La evocación deja de ser condición y causa de lo evocado para transformarse en la fuerza que nos envía "más allá de la mera verosimilitud sin invención".

La evocación sin lo evocado parece decir con precisión el sentido

que Bianco reservó a la "literatura de imaginación". En la fragilidad de ese punto donde toda descripción está vedada porque el reconocimiento es imposible, lo que aparece no es ya el sentido de una ausencia bajo las garantías del presente, sino el impulso mismo de lo ausente como tal, la fuerza de ausentar las cosas con el fin de atraer no su presencia sino su falta. En la grieta que esa falta delimita, la evocación, que ya no afirma lo evocado, que parece no afirmar nada, ni siquiera a sí misma, nos deja oír la distancia de la imagen en el interior de las cosas. Fiel a la ausencia, la evocación no nos devuelve idealmente a los objetos, no los trae a la memoria ni a la imaginación, sino que suspende en ellos su pertenencia al mundo y en nosotros el reconocimiento de aquel. Resta entonces el alejamiento que la evocación provoca y que parece ser su condición.

553

La evocación sin lo evocado es la voz que llama y hace irrumpir, en el interior mismo de lo real, su carácter imaginario. Es el tono discreto y apenas enfático que la aparición de lo imaginario suele adoptar en los relatos de Silvina Ocampo. De todas sus protagonistas quizás haya sido Camila Ersky quien de manera más radical se ha visto atraída por él. Inadvertidamente, Camila se pliega a esa extraña voluntad por la cual lo que ocurre se apodera de nosotros y nos obliga a "pasar de la región de lo real, en que nos mantenemos a distancia de las cosas para disponer mejor de ellas, a esa otra región donde la distancia nos retiene"¹². En pocos relatos, esa distancia, que no está tematizada, que apenas se insinúa, mantiene la intensidad que ejerce en "Los objetos"¹³.

"Del modo más natural para ella y más increíble para nosotros"¹⁴ Camila empieza a recuperar misteriosamente todos los objetos que había perdido a lo largo de su vida. Ocurre de improviso que estando sentada en el banco de una plaza, "acariciando sus guantes de cabritilla manchados", se siente atraída por algo que brilla en el suelo. En este primer encuentro recobra una pulsera que había extraviado hacia más de quince años y su reacción, por única vez a lo largo de relato, es la de una emoción próxima al milagro.

Con la aparición de la pulsera se inicia entonces una serie de apariciones que amenaza con no tener término. Ella empieza a recordar

con nitidez los objetos que poblaron su vida y éstos aparecen puntualmente en su memoria. La felicidad del comienzo se transforma paulatinamente "en un malestar, en un temor, en una preocupación". Y es en esta transformación donde el relato, con una anécdota aparentemente superficial, encuentra su exacta densidad.

554

Es poco lo que sabemos acerca de Camila Ersky, sin embargo es suficiente para intuir que en la trivial relación con los objetos se decide su rasgo más singular. Por un lado, el narrador nos cuenta que "la idea de ir perdiendo las cosas, esas cosas que fatalmente perdemos, no la apenaba como al resto de su familia o a sus amigas".¹⁵ La sensación que experimenta, lejos de confundirse con la indiferencia o el conformismo, obedece a la creencia (a ese modo ambiguo de la creencia que es el presentimiento) de que conservarlos "la despojaría un día de algo muy precioso". Por otro lado, sabemos también, que de una manera apenas extraña, Camila mantiene con los objetos perdidos una estrecha proximidad. "A veces los veía. Llegaban a visitarla como personas, en procesiones, especialmente de noche, cuando estaba por dormirse (...) Muchas veces le molestaban como insectos (...). Muchas veces por falta de imaginación, se los describía a sus hijos, (...) para entretenerlos."¹⁶

Así, el desinterés frente a la pérdida, que no es en modo alguno el hábito de perder, y la proximidad con lo perdido, que no se confunde con la felicidad de recobrar, son los gestos que la describen sin psicologismos, con la justeza y el cuidado necesarios. Uno y otro muestran en ella la atracción que ejerce la distancia cuando el alejamiento es la visión que se tiene del mundo. Intimamente, en esa instancia donde la intimidad indica "la vecindad amenazante de un afuera vago y vacío", Camila Ersky sabe que toda pérdida es esencialmente inevitable porque en ella reside el secreto corazón de los objetos. Si "por valiosos que fueran, los objetos le parecen reemplazables" es no porque cuente con la facilidad de volver a obtenerlos, de hecho, no la vemos volviendo a comprarse lo que pierde, sino porque cree en que esa precariedad constituye la forma de su naturaleza. Algo en ella parece intuir que los objetos que nos rodean, antes de extraviarse, sin importar incluso que se pierdan o no, están desde siempre faltando a sí mismos. A aquello de sí mismo cuya fuerza garantiza su pertenencia a lo real y

Tras el episodio de la pulsera, la naturaleza de las apariciones se transforma. Siguen ocurriendo inadvertidamente pero atraídas ahora por la memoria de Camila, por su aparente poder de recordar. Lo que en principio parecía ser una aparición milagrosa se multiplica de pronto en una sucesión de apariciones promovidas por un incontrolable ejercicio de la memoria. "Comenzó a recordar con más precisión -dice el narrador- los objetos que habían poblado su vida; los recordó con nostalgia, con ansiedad desconocida. Como en un inventario, siguiendo un orden cronológico invertido, aparecieron en su memoria la paloma de cristal de roca, con el pico y el ala rotos; la bombonera en forma de piano; la estatua de bronce, que sostenía una antorcha con bombitas de luz; el reloj de bronce; el almohadón de mármol, a rayas celestes, con borlas; el anteojo de larga vista, con empuñadura de nácar; la taza con inscripciones y los monos de marfil, con canastitas llenas de monitos".¹⁷ La enumeración exasperante, el peso y la vulgaridad de la descripción, si bien anticipan el agobio final, resultan en este punto la medida del esfuerzo a que parece someterse la memoria de Camila. En un camino que sin dudas acabará por conducirla al infierno, recordar los objetos perdidos se transforma en el modo de devolverlos al mundo, de hacerlos nuevamente presentes. Nada más ajeno a las creencias de Camila Ersky, ni más imprescindible para los intereses del narrador.

Preocupado por hacer de "Los objetos" un relato de asombro, el narrador a quien la historia le parecería "tediosa" de no ser "patética" encuentra en el recuerdo esta extraña capacidad de "descubrir objetos perdidos". En una intervención que parece ser casi una confesión de principios señala con tono intencionado: "Me da vergüenza decirlo, porque ustedes lectores, pensarán que sólo busco el asombro..."¹⁸ El interés por justificar lo asombroso como una cualidad del relato atribuye a Camila este poder sobrenatural que la convierte, a ella, en un personaje esotérico y a nosotros, en lectores de cuentos fantásticos. Como no podría ser de otro modo, lo que atrae a este narrador es el carácter excepcional de un episodio que altera la trivialidad del mundo. La extrañeza de la anécdota se reduce así a un efecto narrativo.¹⁹

Sin embargo, si pensamos por un momento en que es este mismo narrador quien nos transmite la despreocupación de Camila Ersky frente a la pérdida y su intimidad con lo perdido, llama la atención que sea precisamente él, que ha sabido advertirnos sobre gestos tan singulares en Camila, quien los olvide y transforme esta singularidad en un rasgo sobrenatural. Hay entonces un narrador que comprometido con la interpretación fantástica del relato elige creer en la insólita capacidad de recobrar lo perdido por medio de la memoria y resuelve que "A través de una suma de felicidades Camila Ersky (entre), por fin, en el infierno"²⁰. Pero hay también el olvido de ese narrador en relación a sí mismo, la irrupción de una voz que siendo la voz narrativa, no es sin embargo propiedad del que narra. Para esa voz, hasta el momento inaudita, cuyo tono es el de la evocación puesto que confía en que lo que aparece es la desaparición de los objetos, su condición de ausentes, para esa voz, decíamos, el relato finaliza en el instante en que Camila percibe que los objetos ausentes tienen "esas caras que se les forman cuando los hemos mirado durante mucho tiempo"²¹.

Notas

Cf Noemí Ulla. **Inventiones a dos voces**. Torres Agüero Editor. Bs As, 1992

- 1 Si bien no se ha reflexionado demasiado en torno a lo que llamamos "literatura de imaginación" esta fórmula parece nuclear en principio y con cierta indeterminación, a los considerados "géneros no realistas". Es esta definición, tan vasta como insuficiente, la que permite y promueve que en diferentes momentos de nuestra historia literaria, se designe con el rótulo "literatura de imaginación" a aquellos autores y a aquellas producciones excluidas de los centros de interés. Así como en la década del 40 la antinomia literatura de tesis/literatura de imaginación parece dominar el panorama literario, en las décadas posteriores la oposición se desplaza a literatura de compromiso/literatura de imaginación. Lo que en ambos casos permanece es la primacía de las literaturas realistas y el complementario desdén por aquellas que no los son. Todo por supuesto según un grado de generalidad que habrá que analizar más detenidamente. Aun así lo que nos interesa señalar es cómo formulado en estos términos son las mismas condiciones en que la discusión se plantea las que reducen su carácter problemático. Con el propósito de definir su sentido, se introduce a la "literatura de imaginación" en debates previamente establecidos y se la valora de acuerdo a las

HOMENAJE A JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO (1894-1994)

determinaciones que constituyen esos conflictos. Ella se explica en referencia a parámetros que la preceden y que, por lo mismo desconocen necesariamente su singularidad. Intentar una perspectiva que aprecie su acontecer en lo que tiene de problemático y problematizante será entonces el objetivo de nuestro trabajo

- ³ Marcel Schowb, "Robert Louis Stevenson" en *Ensayos y perfiles*. FCE, México
- ⁴ Marcel Schowb, *Idem*, pág. 36
- ⁵ Virginia Woolf sobre Stevenson en *La torre inclinada*. Lumen, Barcelona, 1977
- ⁶ Cf. Podlubne Judith, "De la forma del mundo" (sobre la narrativa de Silvina Ocampo), a publicarse en *Boletín/4* del Grupo de Teoría Literaria de la UNR
- ⁷ "Cuestión de oficio", entrevista realizada por Tamara Kamenszain a José Bianco, en *Ficción y reflexión*, FCE, México, 1986
- ⁸ *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Vigésima primera edición, Tomo I, Madrid, 1992, pág. 928
- ⁹ Cf. Podlubne Judith, "De la forma del mundo" (sobre la narrativa de Silvina Ocampo), a publicarse en *Boletín/4* del Grupo de Teoría Literaria de la UNR
- ¹⁰ Etimológicamente, el término "evocación" es un derivado culto del verbo latino vocare "llamar". Ambos provenientes de la misma raíz "vox, vocis"
- ¹¹ Maurice Blanchot, "El lenguaje de la ficción", *Boletín/3*, Grupo de Teoría Literaria de la UNR, Rosario, 1993
- ¹² Maurice Blanchot, "Las dos versiones de lo imaginario" en *El espacio literario*, Bs. As., Paidós, 1969, pág. 250
- ¹³ Ocampo Silvina, "Los objetos" en *La furia*, Alianza, Madrid, 1982
- ¹⁴ Ocampo Silvina, *Idem*, Pág. 107
- ¹⁵ Ocampo Silvina, *Idem*, Pág. 105
- ¹⁶ Ocampo Silvina, *Idem*, Pág. 106
- ¹⁷ Ocampo Silvina, *Idem*, Pág. 107
- ¹⁸ Ocampo Silvina, *Idem*, Pág. 107
- ¹⁹ A partir de este punto será preciso plantear las relaciones que la "literatura de imaginación" mantiene con el "género fantástico". Delimitar sus semejanzas y sus diferencias será tarea que emprenderemos en otro lugar
- ²⁰ Ocampo Silvina, *Idem*, Pág. 108
- ²¹ Ocampo Silvina, *Idem*, Pág. 108