

LA PROMESA, DE SILVINA OCAMPO, COMO ESCRITURA
IMPOSIBLE O LO IMPOSIBLE COMO ESCRITURATHE PROMISE, OF SILVINA OCAMPO, AS IMPOSSIBLE WRITING OR
THE IMPOSSIBLE AS WRITINGROMINA MAGALLANES
IECH-CONICET, Universidad Nacional de Rosario
romina_magallanes@yahoo.com.ar

Recibido: 16.04.2020

Aceptado: 15.02.2021

RESUMEN: El presente artículo aborda la novela póstuma *La promesa*, de Silvina Ocampo –obra aparecida en el año 2013 como parte de un conjunto de seis libros publicados hasta el momento luego de la muerte de autora, que comenzaron a editarse y publicarse desde el año 2006– a partir de la hipótesis según la cual las ideas de escritura y de lectura se proponen en el texto como formas de lo imposible y lo ilegible. Esto tiene lugar tanto en la operación editorial realizada por Ernesto Montequin –curador y editor del archivo de la escritora argentina en su totalidad y de los manuscritos póstumos en particular–, en la misma índole escrituraria de la novela –conformada en forma similar a un montaje cinematográfico–, como también en los procedimientos que realiza Ocampo consistentes en ubicar escrituras dentro de otras escrituras que predominan en la obra estudiada. Todo ello nos conduce a proponer una lectura de la novela póstuma *La promesa* no como una narración de recuerdos, tampoco como una novela autobiográfica sino como una invitación, a veces imperativa, a considerar otras formas de lo escrito y otras prácticas de lectura donde las nociones de novela como la de promesa cobran un lugar relevante. Para acompañar y pensar dicha hipótesis abordamos conceptos de Roland Barthes, Jacques Derrida, John Austin, Ernesto Montequin y aportes de la crítica especializada en la obra de Ocampo en general y especialmente en la obra póstuma.

PALABRAS CLAVE: Escritura, lectura, analfabetismo, imposible, promesa

ABSTRACT: This article addresses the posthumous novel *La promesa*, by Silvina Ocampo – a work that appeared in 2013 as part of a set of six books published

so far after the death of the author, which began to be edited and published in 2006– based on the hypothesis according to which the ideas of writing and reading are proposed in the text as forms of the impossible and the illegible. This takes place both in the editorial operation carried out by Ernesto Montequin –curator and editor of the archive of the Argentine writer in its entirety and of the posthumous manuscripts in particular–, in the same scriptural nature of the novel –shaped similar to a movie montage–, as well as in the procedures carried out Ocampo consisting of locating scriptures within other scriptures that predominate in the work studied. All of this leads us to propose a reading of the posthumous novel *La promesa* not as a narrative of memories, nor as an autobiographical novel but as an invitation, sometimes imperative, to consider other forms of writing and other reading practices where the notion of novel and promise take a relevant place. To accompany and think about this hypothesis, we address concepts by Roland Barthes, Jacques Derrida, John Austin, Ernesto Montequin and contributions from specialized critics in Ocampo's work and specifically in her posthumous work.

KEYWORDS: Writing, Reading, Illiteracy, Impossible, Promise



“Te quiero y te prometo que seré buena”, yo solía decirle para conmovérsela en mi infancia y mucho tiempo después cuando le pedía un favor, hasta que supe que era “abogada de lo imposible”.

Silvina Ocampo, *La promesa*

Hace un mes que llevo estas hojas en mi billetera, o mejor dicho, sobre mi corazón. Estoy cansado de las personas que conozco. Estas hojas fueron una promesa de algo nuevo. ¿Reconoce la letra?

Silvina Ocampo, *La promesa*

1. EL MANUSCRITO DE OCAMPO

Existen materiales póstumos –hojas sueltas, apuntes, textos abundantes en re-escrituras– que parecen indómitos, cuyo manejo o domesticación se observa como imposible. Es el caso de la novela *La promesa*, de Silvina Ocampo,¹ y lo es

¹ El conjunto de libros póstumos de Silvina Ocampo publicados hasta hoy al cuidado de Ernesto Montequin, está conformado por originales inéditos que la autora escribió entre 1936 y 1989. Este

desde varios puntos de vista. El primero, puede notarse en el del tratamiento de las cuantiosas versiones preliminares. Ernesto Montequin, albacea y editor de la obra póstuma ocampiana, nos dice, respecto de *La promesa*, que se realizó una tarea de “redacción y ensamblaje” de dichas versiones profusas (2013: 11). Estima, por un lado, que esta tarea fue realizada por la propia Ocampo, por ejemplo, en la extracción de diecisiete de sus episodios, que fueron incluidos en *Los días de la noche* (1970); estos son: “Ulises”, “Atinganos”, “Las esclavas de las criadas”, “Ana Valerga”, “El enigma”, “Celestino Abril”, “La sogá”, “Cora Fernández”, “Livio Roca”, “Clavel”, “Albino Orma”, “Clotilde Ifrán”, “malva”, Amancio Luna, el sacerdote”, “La divina”, “Paradela”, y “Carl Herst”. De todos ellos, “Livio Roca” se conservó en *La promesa*.² Asimismo, incorporó “una laberíntica historia de pasiones discordantes” que procede “de un guion cinematográfico escrito a mediados de la década de 1950 y titulado *Amor desencontrado* (2013: 11). Pero, por otro lado, aquella tarea también fue llevada a cabo por Montequin mismo. El manuscrito que conforma la novela editada es la última versión encontrada entre los papeles de Ocampo:

El texto que reproducimos es la última versión de *La promesa* hallada entre los papeles de la autora. El manuscrito, encarpetao y con su título definitivo en la portada, costa de ciento cincuenta y dos hojas dactilografiadas, en las cuales hay unas pocas correcciones y adiciones de puño y letra de Silvina Ocampo. Al igual que la mayor parte de los originales de la escritora, fue pasado a máquina por Elena Ivulich, su secretaria durante más de cincuenta años. Por regla general, solo hemos alterado la sintaxis o la puntuación de la autora cuando fue necesario asegurar la plena legibilidad del texto; en algunos casos, no obstante, fue necesario recurrir a los borradores –autógrafos o dactilografiados– para subsanar errores de transcripción. Cabe aclarar, asimismo, que la repetición de algunas escenas, con ligeras variantes en el punto de vista de la narradora o en la identidad de los personajes, obedece al plan de la novela, como lo prueba una nota manuscrita de Ivulich insertada entre las hojas del original donde señala la ubicación de algunas de esas reescrituras en el texto y añade que son deliberadas porque “los recuerdos son recurrentes”. (Montequin 2013: 11-12)

La “redacción y el ensamblaje”, entonces, también son trabajos elaborados por Montequin quien, incluso, realizó intervenciones en la escritura original con el argumento de dar legibilidad al texto. Si bien no se encuentran explicaciones sobre qué es considerado por el editor como ilegible en un texto y, primordialmente, en un texto de Silvina Ocampo, podemos abordar esta problemática desde otro punto de vista:

corpus póstumo está integrado por *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (2006), *Inveniones del recuerdo* (2006), *La torre sin fin* (2007, que fue publicado en España en vida la autora, pero la edición argentina es póstuma), *Ejércitos de la oscuridad* (2008), *La promesa* (2011) y *El dibujo del tiempo* (2014, en el que confluyen entrevistas y textos publicados en vida de Ocampo junto a otros inéditos).

² En *Las repeticiones y otros relatos inéditos*, donde se incluyen dos novelas cortas de la autora (*El vidente* y *Lo mejor de la familia*) el editor en su “Nota preliminar” indica que la edición de otra novela, *La promesa*, se publicará separadamente (2011: 7).

Lo ilegible no es sino lo que se ha perdido: escribir, perder, volver a escribir, montar el juego infinito del encima y el debajo, acercarse al significante, convertirlo en gigante, en un monstruo de presencia, disminuir el significado hasta lo imperceptible, desequilibrar el mensaje, guardar su forma en la memoria, no su contenido, alcanzar lo impenetrable definitivo, en resumen, poner toda la escritura, todo el arte, en forma de palimpsesto, y que este palimpsesto sea inagotable, que lo que ya se escribió retorne sin cesar en lo que se está escribiendo para volverlo sobrelegible, es decir, ilegible. (Barthes 2009: 256)

La promesa, no solo en sus manuscritos originales –de “cuantiosas versiones preliminares”, profusos, amputados, copiados, vueltos a copiar, corregidos, insertados, arrancados para y desde otra obra, diseminados en letra escrita a mano con determinados elementos y colores, o mecanografiados (Montequin 2013: 10-12)–, sino también en la versión definitiva de la novela editada en forma de libro, se sitúa, creemos, en una escritura ilegible en sentido bathesiano. *La promesa* opera, así, un texto a la deriva, escrito en y por la deriva de la escritora que escribe, pierde, vuelve a escribir, a montar “el juego infinito del encima y el debajo”, referido por Barthes, desequilibra mensajes, hace del texto un palimpsesto inagotable de manuscritos sobre manuscritos en la deriva del mar en el que se halla flotando, ondulando, fluctuando, hundiéndose, emergiendo.

La novela se presenta, entonces, como un texto “obtuso”: que la intelección no consigue absorber por completo; es huidizo, testarudo, liso y resbaladizo (2009: 58), “parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información” (2009: 58) y esto se muestra fuertemente desde la primera frase de la protagonista: “Soy analfabeta” (Ocampo 2009: 15). Asimismo, tiene “aspecto algo irrisorio; en la medida en que se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica” (Barthes 2009: 59), “no tiene lugar estructural”, su lectura “se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación”, “es discontinuo, indiferente a la historia y al sentido obvio” (2009: 70), “el sentido obtuso es el antirrelato por excelencia: diseminado, reversible, sujeto a su propia duración” (2009: 71).

Considerar al conjunto de manuscritos originales de la autora como también a la novela definitiva *La promesa* como un texto en sentido obtuso barthesiano no parece ser algo que Montequin no haya advertido. Lo deja entrever, si bien intentando circunscribirlo a cierta racionalidad de lo legible, en su aporte interpretativo del trabajo del texto:

La elección de una estructura concéntrica, abierta a múltiples digresiones e interpolaciones, no sorprende en quien afirmaba haber elegido el cuento “por impaciencia” y que hizo de la comprensión y la brevedad un credo literario. Libre de los rigores que le hubiera impuesto el desarrollo de una trama lineal, pudo dedicarse a la invención independiente y concentrada de episodios o de fragmentos que luego podían insertarse en el texto sin alterar la proliferante arquitectura del conjunto. Sin embargo, la alternancia de esos planos narrativos sin duda exigía un delicado trabajo de imbricación que contribuye a explicar las marchas y contramarchas que condicionaron el arduo proceso de su escritura. (Montequin 2013: 11)

En otro orden, según Montequin, Ocampo no dejó indicios que permitan afirmar que consideraba terminada la novela. Sin embargo, existen dos argumentos a los que el editor y albacea apela para concluir que *La promesa* sí es una obra terminada. Uno de ellos es el desagrado que siempre sintió Ocampo por “los finales regidos por la convención literaria” (Montequin 2013: 12); el otro, es una descripción que dio la escritora de su novela en una entrevista. Dijo que se trataba de una “novela fantasmagórica”, por lo cual, entiende Montequin que “la vertiginosa disolución de la conciencia de la narradora” y el último tramo “con creciente exuberancia lírica” y la descripción de la propia autora dejan en claro que se trata de un final. Como veremos en los siguientes apartados de este trabajo, la idea de final en *La promesa* es compleja y se vincula con su naturaleza de texto obtuso, ilegible.³

El borrador más temprano que se conserva, explica Montequin, se titulaba *En la orilla de un sueño* y estaba escrito en un cuaderno donde también se encontraban borradores de *Amarillo celeste* (1972) y una carta donde Ocampo hace referencia a la muerte del doctor Adolfo Bioy, en agosto de 1962. En una entrevista por correspondencia con Danubio Torres Fierro, en 1975, anunció un segundo título: *Los epicenos* (2014: 233). Otro posible título fue *Memorias de la ciudad perdida*. La existencia de la novela era conocida desde 1966, cuando la escritora lo declara en una nota periodística en *La Nación*. Por esta razón Montequin estima que desde los años sesenta Ocampo comenzó a escribirla en forma intermitente, y de manera afanosa entre 1988 y 1989 (2013: 9).

En un intento, quizá, por enmarcar y contener lo obtuso, huidizo e ilegible de las versiones de *La promesa*, incluyendo la que fue elegida para su publicación, Montequin formula la hipótesis, o la “clave de lectura” (2013: 10) de que se trata de una novela autobiográfica: una “autobiografía póstuma” (2013: 10). Lo alientan a esa ocurrencia una entrevista realizada por María Esther Vázquez, para *La Nación*, del 10 de septiembre del 1978, “Instantáneas: Con Silvina Ocampo I”. En aquella entrevista Ocampo dice:

También estoy escribiendo una novela fantasmagórica; tampoco se termina nunca porque el personaje central está contando cosas, interminablemente. Hay algo que la lleva (mi protagonista es una mujer) a seguir contando y contando... Es una promesa que ha hecho y la cumple para no morir, pero se ve que ella va muriendo. (Ocampo 2014: 258-259)

Este resumen argumental es puesto en relación con la muerte de Silvina Ocampo que ocurre diez años después: “El desenlace que iba a unir en un destino similar, diez años más tarde, a la protagonista y a su obra” (Montequin, 2013: 10). Ambos sucesos operan como gestos que inclinan a Montequin a sus hipótesis autobiográficas. No obstante, la lectura que realiza el presente trabajo de *La promesa* no se detiene en esta consideración de índole autobiográfica. Por un lado, porque encuentro que los problemas y horizontes que se abren en ella

³ Sin embargo, eligió como epígrafe para su “Nota preliminar” un fragmento de una entrevista realizada a Ocampo por Noemí Ulla, donde dice “Es doloroso terminar algo [...]. No me gusta la convención de las cosas, que una novela tenga final, por ejemplo” (2013: 9)

son otros. Por otro lado, porque los dos gestos mencionados por Montequin no parecen suficientes para comprender dicha perspectiva que, por otra parte, no tiene por propósito realizar una lectura crítica teórica del libro que edita.

Si, por nuestra parte, atendemos a los estudios realizados en torno a la escritura autobiográfica, por citar tan solo algunos, nos encontramos con el planteo clásico de Phillippe Lejeune, quien afirma que la autobiografía tiene lugar a partir de un pacto entre la identificación del autor, el narrador y el personaje, y la narración de su propia vida, propósito e intención que quedan establecidos con la firma del autor en la obra y que así son interpretados por el lector como consecuencia de dicho pacto autobiográfico (Lejeune 1974). Por otro lado, Nicolás Rosa señala cómo el discurso autobiográfico “siempre apareció intersticialmente entre el discurso de la Historia (por su efecto memorialístico, su relación con un cierto pasado y sobre todo por su ficción de credibilidad) y el discurso del Sujeto, por el espacio egocéntrico que parecía instaurar” (Rosa 1990: 33). Sylvia Molloy, asimismo, ha señalado que la autobiografía es una “forma de la historia” (1996: 18), la narración de una historia en primera persona (1996: 11): “La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa” (1996: 16).

Estas definiciones se encuentran alejadas del texto de Ocampo, que no habla en primera persona –con su nombre propio– de sí misma, ni realiza una narración en forma de historia de su propia vida. Por el contrario, considero que tanto la índole dispersa de los manuscritos como el montaje editorial de los mismos muestra que la “novela fantasmagórica” tiene más que ver con el vínculo enrevesado y espectral entre escrituras, lecturas, sus ilegibilidades e imposibilidades que con una “autobiografía póstuma”.

Por otra parte, los personajes de la novela, así como los relatos que los describen, los textos “suelos” separados por espacios en blanco, las problemáticas más insistentes, las escrituras dentro de escrituras, el vaivén de los contextos, las repeticiones casi literales,⁴ actúan como vehículos de un entramado escriturario que exalta una cuestión fundamental: la práctica de leer y escribir en una tensión ambigua entre vida y muerte, entre muertos y vivos.

2. EL MANUSCRITO DE UNA ANALFABETA

El párrafo que abre *La promesa* nos ubica de entrada en la situación de imposibilidad en la que se inscribirá y transcurrirá la novela, como para tenerlo presente en cada una de sus páginas: “Soy analfabeta. ¡Cómo podría publicar este texto! ¡Qué editorial lo recibirá! Creo que sería imposible a menos que suceda un milagro. Creo en los milagros”⁵ (Ocampo 2013: 16). Este inicio comienza con una

⁴ A propósito de esto, dichas repeticiones “obedecen al plan de la novela, como lo prueba una nota manuscrita de Ivulich –secretaria de Ocampo– insertada entre las hojas del original donde señala la ubicación de algunas de esas reescrituras en el texto y añade que son deliberadas porque ‘los recuerdos son recurrentes’” (Montequin 2013: 12). Esta explicación también resalta la multiplicidad de manuscritos “insertados” que componen el manuscrito de Ocampo.

⁵ Los subrayados son propios.

fuerte y breve declaración ontológica que se irá, e irá descomponiendo página por página: Soy analfabeta.⁶ La contradicción empieza y se extiende a todo el texto. Porque la segunda frase, exaltada, escrita entre signos de exclamación (“¡Cómo podría publicar este texto!”), nos sitúa con más fuerza en un estado paradójico: una analfabeta compuso –como se aclara inmediatamente, aunque sin saber de qué forma lo hizo, al menos que se haya salvado de su naufragio y alfabetizado– un texto cuya preocupación porque sea recibido por una editorial también es impetuosa.

Sin embargo, enseguida se aclarará el carácter de “imposible” que tendría esta empresa al menos que sucediera un milagro. Y la analfabeta cree en los milagros. Puntualmente en los de Santa Rita, quien, justamente, es la “abogada de lo imposible”, y quien, convenientemente, es representada con un libro de madera “misterioso en la mano que apoya sobre su corazón. No olvidé el detalle de esta actitud cuando le hice la promesa [...] si me salvaba, de escribir *este*⁷ libro” (2013: 15). Nuevamente el “este” nos pone ante una primera prueba que el texto nos ofrece para suponer que la protagonista pudo salvarse del naufragio que sufre al caer de un barco en medio del mar: territorio obtuso, de movilidad perpetua, diseminado, discontinuo, indiferente a la historia, perturbador; el mar como un texto barthesiano (2009) imbrica lienzos y traza letras. La existencia de *La promesa* como texto –entre lo escrito, su publicación, lo imposible, y el milagro– actúa, así, como testimonio de la salvación de la náufraga. No obstante, la ambigüedad insiste, la leemos en la intrincada forma en que se intenta describir el momento de la caída al mar:

Me embarqué rumbo a Ciudad del Cabo hace tres meses en el barco Anacreonte, para reunirme con la parte menos tediosa de mi familia [...]. Todo lo que se espera con demasiada ansiedad se cumple mal o no se cumple. *Enferma, tuve que volverme en cuanto llegué, por culpa de un accidente que tuve en el viaje de ida. Caí al mar.*⁸ Resbalé de la cubierta [...] ¿Cómo? No lo sé. Nadie me vio caer. Tal vez tuve un desmayo. Me desperté en el agua atontada por el golpe. No me acordaba ni de mi nombre. El barco se alejaba imperturbablemente. Grité. Nadie me oyó. (Ocampo 2013: 17).

La frase destacada trastoca el texto de un modo fundamental: la protagonista afirma que llegó a destino luego del accidente –la caída al mar–, que le causó cierta enfermedad, por la cual tuvo que volver. Es decir que su caída al mar, el naufragio donde, al parecer, tiene lugar la novela, ya ocurrió en otro viaje, el de ida. El naufragio, entonces, es previo –“por un accidente que tuve en el viaje de ida”– a la llegada de la escritora analfabeta a Ciudad de Cabo. Se sigue que ese

⁶ Tanto en su significado de adjetivo que indica la cualidad de alguien que no sabe leer ni escribir, como el que señala la característica de alguien sin cultura, el hecho de ser “analfabeta”, en ambos sentidos, será clave para comprender la naturaleza enigmática del texto.

⁷ El subrayado es propio.

⁸ El subrayado es propio.

accidente fue caerse al mar. Como si esa frase sensacional no tuviese importancia, la escritura continúa con la descripción de su catástrofe.

Esas pequeñas piezas delicadas del manuscrito, actúan tanto como actos de desconcierto de la protagonista como también de la naturaleza del texto. En *Lo obvio y lo obtuso*, en el apartado dedicado a "La semiografía de André Masson", Barthes dice:

La verdad es que rehusamos el ideograma porque, en Occidente, nos empeñamos sin cesar en sustituir el imperio del gesto por el de la palabra; por razones derivadas de una historia realmente monumental, tenemos interés en creer, en sostener, en afirmar científicamente que la escritura no es más que la "transcripción" del lenguaje articulado: el instrumento de un instrumento; cadena a lo largo de la cual el cuerpo desaparece. La semiografía de Masson, rectificando milenios de historia de la escritura, nos remite, no al origen (que nos importa bien poco), sino al cuerpo: nos impone, no ya la forma (propuesta banal de todos los pintores), sino la figura, es decir, la colisión elíptica de dos significantes: el gesto que permanece en el fondo del ideograma como una especie de trazo figurativo evaporado, y el gesto del pintor, del calígrafo, cuyo pincel se mueve al impulso de su cuerpo. Esto es lo que nos enseña el trabajo de Masson: para que la escritura aparezca en toda su verdad (y no en su instrumentalidad) debe ser *ilegible*:⁹ gracias a una soberana elaboración, a sabiendas, el semiógrafo (Masson) produce lo ilegible: separa la pulsión de escritura de lo imaginario de la comunicación (la legibilidad). También es esto lo que el Texto pretende. (Barthes 2009: 181-2)

La ilegibilidad, siguiendo estas ideas, se convierte en aliada de lo imposible en *La promesa*. Ambos dan lugar a un texto donde debemos sumergirnos como lectores no de una transcripción del lenguaje articulado ni en una escritura instrumental comunicativa sino en trazos evaporados, en gestos de un cuerpo en hundimiento, desde el frágil hilo que se sostiene entre la imposibilidad de leer y escribir de la protagonista –imposibilidad ligada a una forma de analfabetismo derivada, tal vez, del desconocimiento de ese tipo de "historia realmente monumental" de Occidente–, la performatividad sinuosa de una promesa y la creencia en los milagros. Las primeras cinco frases de la escritura de *La promesa* actúan como la advertencia de –y la invitación a flotar en– una imposibilidad escrituraria y de su ilegibilidad poética.

La novela se divide en cuarenta y cuatro partes disímiles. La primera, sin título, nos presenta y da pistas sobre la escritura que comenzaremos a leer. Luego de la promesa a Santa Rita, se aclara que el libro que escribirá la protagonista consiste en un "diccionario de recuerdos" (2013: 16). Dado que ella, la analfabeta desnuda en medio del mar, no tiene vida propia, "la vida de los otros se vuelve mía" (2013: 16). Aunque siempre consideró "que era inútil escribir un libro" (2013: 17), se encuentra comprometida a hacerlo por la promesa "sagrada" que debe cumplir. Aquel diccionario de extravagantes clasificaciones esquiva y remueve la noción misma de diccionario: no sigue un orden alfabético; no existen criterios

⁹ El subrayado es propio.

de descripción de cada personaje-recuerdo, que, además, se entremezclan con historias, con recuerdos que la protagonista conoce de los propios personajes; se repiten casi literalmente entradas de ese catálogo sacudido. Entre algunas de ellas, ya acercándose al final, aparecen fragmentos que no pertenecen al inventario prometido, sino que, separados por espacios en blanco, van desvaneciendo el texto hasta la última página como escritura suelta.

En esta primera parte, la preocupación inicial y que es retomada durante el transcurso de la novela, es la cuestión de la escritura del texto, de su copia, de la forma de presentación del manuscrito a los editores y de la forma de pago:

Copiar sus páginas a máquina, pues no dispongo de dinero para pagar las copias a una dactilógrafa, significaría hacer un trabajo impropio (no dispongo de amigas desinteresadas que sepan escribir a máquina). Presentar el manuscrito a editores, a cualquier editor del mundo, que tal vez me negaría su publicación del libro para tener ineludiblemente que pagarlo con la venta de objetos que aprecio o con algún trabajo subalterno, el único del que sería capaz, significaría sacrificar mi amor propio. (Ocampo 2013: 16)

Inmediatamente después leemos que sus fundamentales inquietudes respecto de su escritura y publicación se dan en el marco de la experiencia de un naufragio. La inesperada desproporción de sus prioridades –flotando en medio del mar, desnuda, en estado de pura supervivencia– nos envuelve en el juego de lo ilegible y lo imposible que componen *La promesa*. A partir de aquí, la náufraga describe su caída al mar desde el barco Anacreonte,¹⁰ los peligros que piensa le depara ese mar, la tranquilidad que le proporciona el vaivén de las olas y, luego de hacer la plancha durante ocho horas, los recuerdos desordenados que acuden a su mente: maestras, tallarines, films, previos, una silla, un dentífrico, “nombres de escritores, títulos de libros” (2013: 18), esta última referencia vuelve a alertarnos sobre la clase de analfabetismo que la escritora ostenta. Así, comienza a realizar su “itinerario de recuerdos”, con nombres, descripciones minuciosas y biográficas de personas que había conocido en su vida. Sin embargo, la índole de esos recuerdos compondrá un texto de gestos evaporizados de los que habla Barthes:

Naturalmente no acudían a mi memoria en un orden cronológico ni en un orden que respetara la jerarquía de mis afectos, acudían caprichosamente: los últimos eran los primeros y los primeros los últimos, como si mi pensamiento no pudiera obedecer los dictados de mi corazón. En mi memoria algunas personas aparecieron sin nombre, otras sin edad, otras sin fecha de presentación, otras sin la seguridad de que fueran personas y no fantasmas o inventos de mi imaginación [...]. Naturalmente que el orden se respeta de un modo diferente

¹⁰ Anacreonte es un nombre sugerente para denominar al barco que la llevaba y del cual cayó. Por una parte, tiene una similitud sonora con Caronte, el conductor griego antiguo de la barca que cruzaba a los muertos hacia el Hades, oportunamente, por el río Aqueronte, que comparte la similitud sonora y sus letras mezcladas podrían conformar la palabra Anacreonte. Por otra parte, es un poeta griego considerado el responsable de una obra llamada “Plegaria a Dioniso”, identificada como el fragmento 257, en la edición de poetas líricos de Page (Larrosa 2015: 190).

en la mente sola que en el papel cuando está escrito. Dentro de lo posible trataré de reconstruir *en estas páginas* el orden o desorden aquel que construí con tanta dificultad en mi mente. (Barthes 2013: 19)

En medio del agua, en estas páginas que reconstruirán aquellos recuerdos o inventos de su imaginación, la lectura se va convirtiendo en un dejarse llevar, como la escritura, por los diferentes personajes nombrados como títulos o entradas de diccionario, por historias que los involucran, por recuerdos que la escritora evoca –o imagina– de algunos de sus conocidos, por la repetición casi literal de algunas descripciones, por un párrafo que finaliza cada una de las entradas –o se entromete en ellas o aparece suelto separado del resto del texto por espacios en blanco– haciendo mención a su condición inmediata de náufraga.

Estas referencias a su situación actual –flotante superviviente–, desde la que se supone que recuerda la escritora, son textos que van conformando el manuscrito de la náufraga como también escrituras diferenciadas del inventario de recuerdos. Por citar algunos, son cuarenta y uno en el final de cada entrada: “Sola. Sola como estoy ahora en un mar de dudas infatigables. Morir es lo único seguro. Ahora puedo por fin morir. ¿Pero cómo? Es imposible como antes” (Ocampo 2013: 35-6); “¿Se podrá hacer el amor adentro del mar? Tantas veces quise suicidarme y ahora que podría hacerlo fácilmente, no puedo” (2013: 42). En este sentido, hacia el final, se reconcentran las ambigüedades sobre el lugar desde donde escribe la náufraga y esa escritura imposible:

Estoy mirando al mundo que se aleja, que me abandona, que me tiene entre sus brazos y que no puedo reprimir. El gusto del agua me quemó la boca, Dios mío, cuando el agua me salvó. Tengo miedo de perderme en este mar inmenso. No sé cómo haré para no morir, para no desintegrarme, perder mi identidad totalmente y olvidarme del resto.

Camino por la cubierta del barco. Tomo frío, me alimento, me mareo, hoy y mañana. Seré feliz hasta el día de mi muerte. (Ocampo 2013: 111)

¿Estaré muriendo? ¿Si desaparece todo lo que estoy viendo desapareceré yo también, y los animales y el agua y el miedo y los ojos y todo el murmullo de las olas con el viento, y *este manuscrito no escrito?* (Ocampo 2013: 138-139)

¡Moriré pronto! Si muero antes de terminar *lo que estoy escribiendo*¹¹ nadie se acordará de mí, ni siquiera la persona que más quise en el mundo. ¿Existe esta persona? Creo que existe. (Ocampo 2013: 129)

En el penúltimo fragmento de texto suelto, la náufraga va caminando hasta el Jardín Zoológico, lugar que en sus recuerdos visitaba regularmente. Ve una gacela, la abraza, la acaricia. “Ninguna persona es tan bonita como un animal” (2013: 140). Alzó los ojos y vio a todos los animales de la creación rodeándolas. No había hombres, niños, mujeres:

¹¹ Los subrayados son propios.

Caminé, me arrastré en busca de otro mundo, lejos de los animales; no lo encontré. Los monos me miraban con asombro. Eran tan horribles que miraba para otro lado, pero volvían a aparecer continuamente, con sus colores oscuros y su pelambre hirsuta. Quise hablarles. No me entendieron. Quise jugar con ellos, comprendieron. Me reí. Creo que me reí. Trataron de imitarme y trataron de hablar. No comprendí lo que decían, pero algo en los ojos nos unía y traté de revelarles el secreto de mi vida. El agua fue cruel conmigo aquel día. Volví a sentir el frío al sumergirme. ¿Podré vivir algún día en el agua? (Ocampo 2013: 140-141)

En ese ir y venir arremolinado el manuscrito imposible, no escrito o que se está escribiendo, nos deriva leyendo un texto donde "la escritura [...] aparece como el mismo excedente de su propia función; el pintor nos ayuda a comprender que la verdad de la escritura [...] reside [...] en la mano que se apoya, traza y se mueve, es decir, en el cuerpo que late (que goza)" (Barthes 2009: 180). La escritora, náufraga, analfabeta, parece preguntarse y transitar por una experiencia escrituraria inexplorada, como aquella que Barthes pensaba:

La escritura está hecha de letras, de acuerdo. Pero, la letra ¿de qué está hecha? [...] podemos utilizar esta pregunta para desplazar el problema del origen y dirigirnos a una conceptualización progresiva del intervalo, de la relación flotante cuyo punto de anclaje solemos determinar de manera abusiva. (Barthes 2009: 123)

El sentido nunca es simple [...] y las letras que forman la palabra, por más que cada una de ellas sea racionalmente insignificante [...] están buscando en nosotros, sin cesar, su libertad de significar otra cosa. (Barthes 2009: 141)

La precipitada y determinante sentencia primera de *La promesa*, "Soy analfabeta", se convierte a medida que avanzamos en la lectura, en una apuesta y un desafío por otro tipo de escritura: una sin el anclaje cultural monumental que, oportunamente, la analfabeta desconoce; una escritura del intervalo, del sentido flotante, del deseo de querer significar otra cosa. ¿En qué consiste ser analfabeta en un texto que está minado de referencias a la escritura y a la lectura? ¿Qué significa el miedo de desintegrarse en el mar, de perder su identidad junto con la caminata por la cubierta del barco y la incomprensión con los monos, el juego, la risa y ese algo que los unía? Todos los animales, seres epicenos, las formas de amor que aparecen en *La promesa*, desde una yegua de la que se enamoró la escritora y uno de sus personajes-recuerdos, hasta la pregunta por la posibilidad de vivir en el agua, ¿nos proponen pensar el sentido de una conversión? ¿Exhortan a nuestra capacidad lectora a correr el riesgo de la travesía analfabeta, el riesgo de una lectura del texto, el de *La promesa* y, con él, el de los textos en general, que nos ahogue en el trayecto para encontrar otro mundo de letras, otra forma humana de escritura?

Continuando con la estructura fluctuante del texto, debemos destacar el desequilibrio que introduce en el diccionario de recuerdos prometido a Santa Rita por la protagonista la trama furtiva entre los personajes-recuerdos Leandro, Gabriel/Gabriela, Irene y la propia escritora. Porque, además de otorgarle a ellos

la mayor cantidad de entradas –para Leandro cuarenta y ocho páginas, para Gabriel/Gabriela cuarenta y cuatro, para Irene veinticinco–, otros personajes parecen solo mencionados como excusas para seguir dando curso a las relaciones entre aquellos otros.

Existe en la importancia otorgada a esos personajes y sus vínculos otro gesto escriturario que se encadena con uno de los posibles títulos que pudo llevar la novela y que el mismo Montequin relaciona con ellos (2013: 11): *Los epicenos*. En la Entrevista con Danubio Torres Fierro mencionada anteriormente, dice Ocampo: “Lo irracional y lo inconciliable me parecen también inevitables. ‘La locura de vivir en un cotidiano absurdo’ aparece en la novela que estoy escribiendo. El título, si puede despertar alguna curiosidad, será: *Los epicenos*”¹² (2014: 253).

La palabra epicenos remite a un tipo de género diferente al femenino, masculino, neutro o común. ¿En qué forma el texto pudo ser nombrado como epiceno? ¿Nos indica que el entramado entre promesa, formas de recuerdos, relaciones, pensamientos, deseos y escrituras implica una indeterminación genérica? ¿Una indeterminación genérica amplia que moviliza todos los espacios y problemáticas que atraviesa?

Además de la ya explorada vacilación del término “analfabeta” que se atribuye a la escritora, de la índole ilegible e imposible de la escritura sobreviviente, el texto *La promesa* resalta de manera insistente un tejido de relaciones proteicas, imbricadas, de un erotismo epiceno entre personajes-recuerdos como Gabriel/Gabriela, Leandro, Irene, Lilia y Lilian, el mar, una yegua, niños, todos los animales de la creación, la náufraga misma, su tío, entre otros, que desde el inicio de la escritura nos conduce a la sospecha de que estamos frente a un texto que

¹² Hernán Urrutia Cárdenas y José Luis Ramírez Luengo destacan: “en el caso de los nombres epicenos se da cierta unanimidad en las definiciones que aportan los diferentes gramáticos que se están consultando en estas páginas: así, la RAE indica que se entiende por epicenos “los apelativos que no determinan el sexo ni por sí mismos ni con el auxilio de formas pronominales” (RAE 1973: 176). Actualmente la definición de la RAE es la siguiente: “Del lat. *epicoenus*, y este del gr. ἐπίκοινος *epíkoinos*; literalmente ‘común’. Dicho de un nombre animado: Que, con un solo género gramatical, puede designar seres de uno y otro sexo; p. ej., bebé, lince, pantera, víctima. U. t. c. s. m. En algunas gramáticas, dicho del género: Que se atribuye a los nombres epicenos”. Definición muy semejante a la que propone Bello, que señala que “hay sustantivos que denotando seres vivos, se juntan siempre con una misma terminación del adjetivo que puede ser masculina, aunque el sustantivo se aplique accidentalmente a hembra, y femenina, aunque con el sustantivo se designe varón o macho” (1847: 181). También Fernández Ramírez define esta categoría como el nombre común que “es indiferente en la designación del sexo y se usa un género gramatical determinado” (1986: 99), que también denomina cuasi-común.

Es de señalar, además, que tanto estos autores (Bello 1847: 181; RAE 1973: 176; Fernández Ramírez 1986: 99), como otros (Ambadiang 1999:4849) coinciden en indicar que esta categoría de nombres resulta especialmente habitual en los nombres de animales, donde un género gramatical –sea el masculino o el femenino– engloba a los seres pertenecientes a los dos géneros naturales, según se descubre en ejemplos como liebre, buitres, rana, leopardo o calandria, si bien también se registran ejemplos que hacen referencia a seres humanos, como por ejemplo persona (Fernández Ramírez 1986: 99) (2004-5: 271) Hernández Alonso (1992: 400) señala que “la distribución tradicional de nombres comunes en cuanto al género, ambiguos y epicenos, no tiene otro sentido que el de ser los representantes de la no distinción de género”. Así, según indica este autor, hay en español una serie de sustantivos en los que la oposición de género no se marca formalmente y aparece, por lo tanto, actualizada (2004-5: 266). Con todo, conviene precisar el contexto en el que tal caso aparece (2004: 272).

se propone mostrar diferentes modos de amores imposibles, no por el sentir mismo "cuando uno ama no importa nada" (2013: 57), sino por una especie de incomunicación entre deseos que alcanzan a casi todo lo existente.

De este modo, entonces, volvemos a la idea según la cual la escritura viene a removernos dilemas propios de su naturaleza. Cómo escribir a Gabriela, que, habiendo nacido niña fue gestada mientras el pensamiento de su madre estaba centrado especialmente en la figura del arcángel Gabriel, recortada azarosamente de una revista para anotar una dirección en el reverso, y que guardó durante ocho años en su mesa bajo un vidrio (2013: 28). Gabriela es Gabriel para su madre, quien además de llamarla Gabriel la vestía con ropa de varón, y que era una hermafrodita para Leandro (2013: 34). Cómo pensar a Leandro cuya cara era tan variable, infinitamente variable, "¿Cómo describir una de sus caras sin destruir las otras?" (2013: 61); Leandro, que fue tantos hombres para la escritora y de quien "Todo el mundo se enamoraba" (2013: 47). O al joven peruano estudiante de medicina que amaba los duraznos en almíbar: "El peruano frunce la boca (ya lo conocía al peruano) como si fuera dar un beso a esos duraznos imaginarios. –Me gustan mucho, mucho" (2013: 51). A Lilia y Lilian, siempre juntas, tan parecidas porque "Las personas que se quieren terminan por parecerse" (2013: 53), que dicen las mismas frases, se muerden los labios de forma idéntica y se enamoran del mismo hombre, que cree que las engaña pero, por el contrario, lo hacen ellas "porque en vez de besarlo se besaban, porque en vez de adorarlo se adoraban"; y el señor Arévalo con voz de mujer y cara de perro (2013: 68); Norberto, cara de conejo absorto (2013: 119); Sonia, cara de pez atónito (2013: 60); Livio Roca, que amaba entrañablemente a Clemencia, una yegua, tanto como la náufraga (2013: 134, 6), como también al mar "En aquellos días yo me enamoré del mar como de una persona" (2013: 24).¹³

Entrando en las páginas finales, en un párrafo suelto, no enmarcado en las entradas del diccionario de recuerdos, escribe la analfabeta:

En un lugar había gente, hablaban; no se oía lo que decían. Era un bullicio intolerable. Entre las carcajadas se oía una voz de clarinete que preponderaba sobre las otras, profundas como tumbas. Nunca sabré lo que decían. Tampoco sé si decían algo o si el gutural sonido de las voces proyectaba algún anuncio que el resto de la concurrencia comprendía. Me atreví a preguntar: "¿En qué idioma hablan?". La persona que interpelé me miró de arriba abajo; yo me contesté furiosa: "¿Norecoreano?, ¿yidish?". Nadie contestó ni protestó. Me fui con la cara mojada y fría a buscar un lugar de silencio. Me eché al suelo como un trapo usado, con la conciencia de estar desnuda. Un joven me tocó los pechos al pasar. "Sirena, andate al mar", fue lo único que entendí. Me provocó un orgasmo que no quiero repetir nunca más.

Gracias, Dios mío, por facilitarme la vida, por permitirme escribir hasta el último orgasmo y por haber escrito esta novela en tu honor. (Ocampo 2013: 123)

¹³ Carlos Gamerro indica respecto de la obra editada en vida de Ocampo: "No hay corte entre lo inanimado y lo animado, ni entre lo animal y lo humano, ni entre niños y criados, ni –llamativamente– entre lo masculino y lo femenino. 'En los cuentos de Silvina Ocampo el sexo no está determinado mientras el personaje tenga un oficio subalterno, subalterno, sujeto a los excesos de las jerarquías', apunta Matilde Sánchez" (2010: 123).

La promesa se nos presenta también como una escritura erótica que tiende hacia su exceso; no hacia un lugar determinado, sino hacia una indeterminación que halle y acoja a lo ilegible y lo imposible en un texto analfabético (“un bullicio intolerable”) que pueda significar otra cosa diferente a la cultura monumental de occidente a la que se refería Barthes.¹⁴ En este sentido entendemos lo que la náufraga se propone realizar: describir, des-cribir. Un des-cribir que tiene que ver con un dejarse llevar. Como dice la escritora en la primera entrada, “Marina Dongui”, ya comienza a irse de sus manos la escritura: “Era una relación de frutas, símbolo tal vez de sexo. Pero ya me salgo del tema que me he propuesto: describir personas y *no* situaciones ni relaciones”¹⁵ (2013: 21-22). Todo lo que seguirá será el texto de ese “no”. Des-cribir se une, así, al murmullo analfabético y al texto epiceno, indeterminado, que nos alerta la escritura de *La promesa* en cada página. A propósito de un texto de Clarice Lispector, Natalia Neo Poblet indica sobre la escritura de la des-cripción:

Lispector muestra cómo en el hacer de la letra algo nuevo se puede escribir. Aquí la letra toma dimensión: agujerea lo ya escrito, eso dado, eso que viene del Otro (Otro como aquello anterior y exterior al sujeto y que lo determina), su escritura produce movimiento. (Neo Poblet 2014: 51)

Una de las formas de hacer dimensión de la letra es a partir de un corte, un intervalo, una escansión, una operación de extracción, así la letra va agujereando lo ya escrito. Esto posibilita una lectura, lectura otra –diferente a la dada–, algo nuevo se escribe. (Neo Poblet 2014: 61)

La escritura de *La promesa* se hace eco de esta lectura. Des-cribiente, ilegible, imposible por una dudosa muerte previa al texto y por un analfabetismo de lo ya dicho, escrito, leído, el texto está “fuera de sentido”, tacha para escribir de nuevo o lo nuevo, es como la escritora, “letra caída” al mar.

3. EL MANUSCRITO DE LEANDRO

Leandro es uno de los personajes-recuerdos más nutridos de *La promesa*. No solo porque su aparición es reiterada y preponderante, sino porque actúa como un centro en la novela que atrae a los personajes. De Leandro todos se enamo-

¹⁴ Judith Podlubne ha señalado el cambio que opera entre el primer libro de relatos de Ocampo, *Viaje olvidado*, y el segundo *Autobiografía de Irene*, donde “los incómodos relatos de *Viaje olvidado* ceden su lugar” a pautas convencionales, las que son dictadas desde *Sur*, que comienzan con la crítica de Victoria Ocampo a *Viaje olvidado* y se consolidan con las retóricas disciplinadoras de Borges y Bioy Casares (2011: 295). Ese período de transición es donde opera una “pérdida de la potencia imaginativa” de la Ocampo de *Viaje Olvidado* y decanta en una búsqueda narrativa que se identifica “con la idea de que la literatura es un objeto artificial, un sistema de convenciones que el buen escritor debe manejar con eficacia, y adhiere transitoriamente [...] a la lógica compositiva que distingue a las ‘obras de imaginación razonada’ (Borges 1985: 12)” (2011: 297). *La promesa*, en este sentido, puede leerse, tal vez, como una especie de defensa de aquella escritura primera; como si hubiera en *Viaje olvidado* algo de este analfabetismo de la concepción cultural –y literaria– monumental de Occidente encarnadas en las convenciones impuestas indicadas.

¹⁵ El subrayado es propio.

ran. Pero como un centro del texto que, sin embargo, no reúne, sino que más bien expulsa, a quienes lo desean: en el modo de la grosería (con sus enamorados), la confesión desmedida (con la escritora analfabeta), la evasión (con su amante y su hija/o). Leandro es otro eslabón que multiplica lo prometido por la náufraga. Él también nos advierte sobre las ilegibilidades y los imposibles de esa otra forma de escritura y lectura que el texto persiste en señalar. Lea, Lean (Leandro) actúa asimismo como imperativo.¹⁶ Nos convoca desde que encuentra un manuscrito en la calle –y con esto colabora con el palimpsesto que va construyendo la novela– a leer: a analizar grafológicamente, a resignarnos a la ausencia de argumentos en dichas escrituras encontradas, unas “hojas manuscritas” que estaba pisando sin darse cuenta, “un cuadernillo doblado en cuatro” que “desplegó, examinó, mientras miraba alrededor tratando de descubrir de dónde habían caído” (Ocampo 2013: 45).

Vemos así, cómo otro manuscrito se introduce en el manuscrito de la náufraga y cómo este fenómeno nos recuerda las profusas versiones originales de la novela misma con las que trabajó el editor. El manuscrito encontrado, entonces, conduce a Leandro a buscar a su autora, que tal vez es una muchacha que creyó ver en una de las ventanas del edificio cercano al lugar donde encontró las hojas perdidas. Leandro se sienta a leerlo en un banco del Jardín Botánico. En ese “cuadernillo escrito por una mano desconocida”, “tan fragmentario, resaltaba un nombre que ya le era familiar. Ese nombre tan feo lo invitaba a leer y releer” (2013: 54). El nombre referido era LEA. Nuevamente la problemática de la lectura y la escritura son colocadas en primer plano. Y continúa: una tarde volviendo en taxi a su casa Leandro ve un coche fúnebre con las mismas letras resaltando sobre el paño negro. Entre el gentío pregunta quién murió. Le explican que es Leonor Eladia Arévalo. La llamaban Lea por las iniciales de los nombres y apellido. Entonces, Leandro y la náufraga, –recuerda ella– entran a la casa a los empujones. Leandro pensó y luego, como todo lo que hacía, se lo contó a la escritora: “¡Lea! ¡Qué nombre! ¿Por qué no se llama Lía o Luz o Eva? Hay pocos nombres con tres letras” (2013: 56).¹⁷ Leandro vaciló y besó a la muerta en sus labios: “olía a papel, a incienso, a flores, a perfume” (2013: 57). Y luego, repitiendo los actos que dan lugar a la novela –un ruego y una promesa– piensa que podría pedirle algo a la muerta, “tal vez pedirle una gracia como a una santa. ¿Pedirle qué? Que vuelva a vivir, que sea la persona desconocida que busco, la mujer que jamás encuentro” (2013: 57-8).¹⁸ El padre de Lea lo ve y le presenta a su hermana, Verónica.

El cuadernillo, manuscrito, o las hojas sueltas, como las llama en diferentes oportunidades, son lo único que mantiene en vilo a Leandro. Es estudiante avanzado de medicina y en el hospital consulta a un compañero que, según

¹⁶ En *La promesa* ocurre lo que Natalia Biancotto señala en “Un homenaje fallido a Carroll: *La torre sin fin*, de Silvina Ocampo”. Allí indica que el protagonista que “es un nene de ocho o nueve años, con aires de aventurero e intelectual. Lleva, de hecho, la lectura, como imperativo o como invitación, en el nombre: Leandro” (2015b: 186).

¹⁷ Cursivas del texto.

¹⁸ Cursivas del texto.

dice, conoce los saberes de la grafología. Las examina y le informa que se trata de alguien joven, introvertida porque la letra se inclina a la izquierda, y que las vocales cerradas indican una “persona reacia a la influencia del mundo exterior. ¡Qué egocentrismo! Mirá estas finales en forma de gancho. Narcisismo, agresividad” (2013: 64). Leandro, obsesionado con el sentido de aquellas letras, se encuentra con Verónica; parece estar seguro de que ella es quien escribió esas hojas, y cuando se las muestra dice algo que vuelve a ponernos como lectores frente a las problemáticas clave de la novela de Ocampo: *La promesa* como manuscrito, las letras de Ocampo frente a las de Montequin, el libro terminado y otra definición para la promesa:

Leandro sacó del bolsillo las hojas manuscritas.

–Hace un mes que llevo estas hojas en mi billetera, o mejor dicho, sobre mi corazón. Estoy cansado de las personas que conozco. Estas hojas fueron una promesa de algo nuevo. ¿Reconoce la letra? –dijo mostrándole las hojas.

[...] Por momentos pensaba que había soñado. Estas hojas se volvieron muy importantes para mí. La palabra LEA revelaba en parte de quién eran ... (Ocampo 2013: 79)

Tanto las hojas que volaron en el aire, tal promesa de algo nuevo, como el protagonismo de la letra y el imperativo LEA insisten, refuerzan, vuelven a advertir, sobre esa *otra* escritura, sobre ese *otro* reconocimiento de lectura. Verónica confiesa, luego de negarlo varias veces, que ella escribió esas hojas y, una vez más, esta escritura oficia de doble, de repetición, de otras escrituras:

Las hojas se soltaron del cuaderno y volaron con el viento sin que yo lo advirtiera. Por la noche me di cuenta de que me faltaban: me pareció que el aire transformado en persona leería y juzgaría la parte más vergonzosa de mi obra; una suerte de jurado al que había entregado mi obra involuntariamente y que jamás me otorgaría un premio. (Ocampo 2013: 80)

Solo sabemos de ese manuscrito que Verónica escribe sobre el odio a su hermana, sobre el deseo de matarla, y cómo al ocurrir su muerte su hermana no desaparece, sino que pesa aún más sobre la vida de Verónica, como una persona más viva que antes, lo que genera en Verónica, la autora, más ira por la muerta. Leandro le hace notar que por las hojas que leyó captó un sentimiento muy ambiguo de la protagonista respecto de Lea, y le pregunta por el argumento. “No tiene argumento” le contesta Verónica. “¿Y se puede escribir una novela sin argumento? – Es natural. Todo lo que uno siente no bastaría” (2013: 81). El argumento, al parecer, sería también otro modo de lo imposible. Nada alcanza para que exista. Allí quedan Lean(dro), LEA, las hojas sueltas, el manuscrito. Prosiguen pocos personajes-recuerdos hasta las partes finales de la novela, fragmentos desprendidos, sin orden notable, del diccionario prometido. Entre esos pocos está “Ani Vlis”: Silvina escrito al revés. Una niña que sabía que había una promesa inquebrantable en los regalos recibidos: un futuro suplicio (2013: 131).¹⁹

¹⁹ Ani Vlis es un personaje del cuento “La lección de dibujo” en *Y así sucesivamente*, de 1987. La

Imbricada entre personajes-recuerdos, Silvina es uno más: “el nombre de Silvina debe leerse hacia atrás”, dice Gamarro (2010: 126). *La promesa*, sugiere esta entrada –la de “Ani Vlis”– puede leerse como promesa póstuma también al revés, cumplida en libros que Ocampo escribía mientras escribía también *La promesa*. Los personajes arrancados de tantas páginas que señalamos al inicio de este trabajo, ya estaban escritos. Esta promesa los retoma, como a fragmentos que también suenan a la escritura de Silvina editada en vida, dados vuelta, como a su nombre. Esa lectura en dirección contraria a nuestra forma de leer –a la que suman las problemáticas abiertas por el manuscrito encontrado por Leandro– sigue siendo un imperativo escondido que nos desafía a leer de otras maneras, en todas direcciones.

4. LA ESCRITURA PROMETIDA²⁰

La noción de promesa es objeto de estudios de diversas disciplinas. Es abordada por el pensamiento religioso, político, filosófico, lingüístico, entre otros. Con el trabajo de John Austin, *How to do things with words*, el tema toma relevancia.²¹ Allí Austin afirma que existen actos del lenguaje que son performativos, es decir, que realizan cosas al efectuarse, sin comunicar un contenido o explicar un hecho previo a ese decir. Un ejemplo de ello es la promesa. La promesa es lo que realiza al decir “prometo”. Se realiza en el mismo acto de decir esa palabra, no representa algo independientemente de ella. Por lo cual, sigue Austin, no es ni verdadera ni falsa. De ese tipo de performativos puede decirse que se realizan “felicemente”, si lo hacen, en este caso, se cumple la promesa; o que no se realizan provocando un “infortunio” (1971: 54-56). Es importante señalar que la promesa pertenece a lo que Austin denomina lenguaje normal y no al lenguaje parasitario del que formarían parte metáforas, obras de teatro, ironías o chistes. Como explica Jesús Navarro Reyes, esta forma de lenguaje utiliza:

... el significado literal de las emisiones de un modo retorcido, bien para dotarlas de un sentido limitado –solo válido en un contexto particular, como un escenario–, bien para dotarlos de nuevos significados –como la metáfora– o incluso para decir lo contrario de lo que las palabras significarían literalmente –como la ironía. (Navarro Reyes 2007: 122-123)

protagonista se encuentra con una niña, o consigo mismo a la edad de 7 años: “¿Cómo te llamas? –Ani Vlis. Es un seudónimo” (2020: 190).

²⁰ Para analizar la obra editada de Silvina Ocampo que la vincula a la tradición de la literatura fantástica argentina ver Natalia Biancotto: “El lugar común que identifica a la literatura de Silvina Ocampo como fantástica resulta un pretexto tranquilizador que de algún modo domestica su rareza. En las interpretaciones críticas actuales sigue funcionando esta idea reductora que, si para una coyuntura determinada resultaba explicativa, hoy se revela improcedente. Entiendo que, en sus momentos más característicos, los relatos de Ocampo se definen menos por los tópicos y procedimientos que involucran lo sobrenatural, lo anormal o lo irreal, que por una forma de la escritura cuyo desatino deja atónito al lector. Para leer esta literatura en nuevos términos, pienso en el *nonsense* como relato de la insensatez, un modo de uso de la locura como estética y como ética” (2015a: 30-50).

²¹ Para un tratamiento del tema de la promesa desde otros puntos de vista, véase Svampa (2014).

Por el contrario, la promesa debe suponer para su realización un determinado contexto: una situación total donde se haya emitido, la intención de cumplimiento del emisor, una sociedad donde exista la forma de la promesa, que tal acto de lenguaje se refiera al futuro no al pasado, que quien promete lo haga por sí mismo no por otra persona.

Jaques Derrida reconoce en una primera instancia que Austin abre la posibilidad de pensar el lenguaje no como comunicación de un sentido sino como transmisión de una fuerza que provoca un efecto (2007: 121), dejando de lado, además, la idea de verdad. Sin embargo, examinando un poco más de cerca la teoría de los performativos Derrida concluye que tales hazañas solo son ilusiones. En efecto, para que una promesa no sea infortunada debe suponer la verdad de un contexto total, permanente, intencionado. Para Derrida la noción de contexto que maneja Austin permanece dentro de los parámetros de la metafísica de la presencia y con ella de la suposición del lenguaje como transmisor de verdades, aún en los actos performativos.

En "Políticas del nombre propio" Derrida indica que escribir implica un ausentarse (1984: 73). El escritor es quien aparece como retirándose. La marca producida por él seguirá operando y produciendo: se dará a leer y a reescribir tras su desaparición. Tal desaparición en la escritura, además, conlleva la no presencia del querer-decir del escritor, de su intención, de su querer-comunicar-esto. Una escritura es aquello que sigue funcionando aun cuando el autor no responda de ello, de lo que firmó. Su estructura radica en su iterabilidad, en su índole repetible, reiterable a pesar de la desaparición absoluta de todo destinatario. Es decir que la muerte o posibilidad de muerte de los mismos (escritor y lector) está inscrita en la estructura de la escritura, esto implica que es ruptura de la presencia no su expresión ni su restitución.

La escritura, asimismo, sigue Derrida, encierra ausencia de contexto. Lo escrito no se agota en el presente de su inscripción, permanece, da lugar a una repetición más allá de la presencia del sujeto empíricamente determinado que la haya producido en un contexto dado. Rompe con el contexto como conjunto de presencias que organizan el momento de su inscripción. Tanto con lo que puede llamarse contexto real –presente de la inscripción, del escritor, medio ambiente, horizonte de su experiencia y la intención, el querer decir que impulsaría la escritura– como con el contexto semiótico e interno: por su iterabilidad puede tomarse un sintagma fuera del encadenamiento en el que está dado; puede ser inscripto, injertado en otras cadenas, puede ser cita. Ningún contexto puede cerrarse sobre él: la escritura se convierte, así, en deriva (1984: 347-372).

Derrida socava, con esto, la acepción de la escritura-vehículo, medio de expresión y comunicación que extiende muy lejos tal campo. Socava, así, la interpretación presente en toda la historia de la filosofía: los hombres escriben para comunicar algo, su pensamiento, sus ideas, sus representaciones. Como Barthes, en su interés no representativo de la escritura, Derrida deconstruye estos supuestos, puntualiza la posibilidad de la escritura de ser separada del referente o del significado, y con esto, de la comunicación y contexto:

Esta citacionalidad, esta duplicación o duplicidad, esta iterabilidad de la marca no es un accidente o una anomalía, es eso (normal/anormal) sin lo cual una marca no podría siquiera tener un funcionamiento llamado "normal" ¿Qué sería una marca que no se pudiera citar? ¿Y cuyo origen no pudiera perderse en el camino? (Derrida 1984: 369)

De manera que la promesa se extravía y puede ser dicha y escrita tanto como chiste, ironía, metáfora, por su iterabilidad, su naturaleza repetida. Austin piensa al contexto como definible, a la conciencia como libre y presente y al hablante o escritor como dueño de un querer-decir. Para Derrida, en cambio, todo escrito o dicho puede ser citado en diferentes contextos porque no hay más que contextos "sin ningún centro de anclaje absoluto" (1984: 362)

¿Cómo podemos abordar la promesa de nuestra náufraga? ¿Es una ironía, un chiste o una metáfora ya que promete y escribe en el mar? ¿Es una fuerza que realiza lo prometido: el diccionario de recuerdos, la terminación del libro, su publicación? ¿La cantidad de repeticiones con levísimas diferencias, citas de otros libros propios, el personaje entrometido de Ani Vlis, el manuscrito que obsesiona y estudia Leandro desde tantas perspectivas –buscando intenciones, personalidad, autoría– hasta disiparse sin conclusión, las referencias insistentes, imperativas, herméticas o ilegibles a la escritura, a la letra, a los argumentos y a la lectura nos invita como lectores a levantar anclas y a dejarnos, como la náufraga, llevar?

El analfabetismo como incapacidad de leer y escribir según una tradición monumental de la que hablaba Barthes, y *La promesa* a lo imposible –Santa Rita– como movimiento de escritura y nombre del texto que aúna, mediante la figura de un editor un conjunto de hojas escritas durante veintinueve años, actuaron como faros en esta lectura de una escritura imposible. Escritura que por su imposibilidad "contextual", de "situación normal" a lo Austin, es la promesa de sí misma, de un acto escriturario que contra viento y marea, entre la vida y la muerte va más allá de sus propias letras hacia una ilegibilidad que la llama, la cita a una zona nueva.²² Que puede ser una isla en medio del mar, como escribe el párrafo final:

Una noche extraña, ya sin animales, empecé a ver la forma de los árboles. Vi una enorme planta, era un aguaribay, el árbol de la pimienta. Me arrojé a sus pies y repetí su nombre indio, *mullí*, probé las hojas con gusto a pimienta.

Ví un pacará, "oreja de negro", lo llamaba mi mamá. Existe una leyenda sobre este árbol. Mamá me la contó: un indio espera a su amada. Las orejas del

²² Molloy escribe sobre Ocampo: "sus textos (y acaso su persona) resultaban incómodos: no se sabía cómo leerlos. Para resolver el dilema y ubicarla se la calificó de excéntrica: era una manera de ponerla, por lo menos, en un no lugar. No se sabía el favor que se le estaba haciendo: la excentricidad no es una exterioridad inocua sino un llamado de atención permanente: no hay, mientras ronde lo excéntrico, la posibilidad de un centro tranquilo (2009: 43). Asimismo, Judith Podlubne: "No sabía aún [...] que la excepcionalidad de Ocampo residía menos en la divergencia con esas otras narrativas, que en la distancia móvil y escurridiza que en ocasiones la separa de sí misma" (2011: 12)

árbol la siguen esperando, ella nunca volverá, pero él la sigue esperando en sus orejas, pues ni el indio ni la amada vuelven. (Ocampo: 2013: 142)

Ese territorio nuevo puede ser la espera y el amor indeterminados, o la espera y el amor por una indeterminación que quiere ser escuchada y leída. O puede ser una orilla, la orilla de esa isla, la orilla del lago donde conversan Verónica y Leandro (2013: 78), la orilla que son bordes que tienen las ciudades que la náufraga imagina (2013: 140);²³ también orilla es el remate de una tela que se cose, como lo hacen tantos costureros en la novela, principalmente el primero: Aldo Bindo, con su "centímetro puesto como una condecoración sobre los hombros" (2013: 22). Un día ella, la náufraga, lo encontró en la playa, otra orilla, y corrió a saludarlo, estaba untado de bronceador y muy alegre pero no tenía su centímetro: "unos minutos después vi que en la arena húmeda, con su dedo gordo del pie, mientras me hablaba, dibujaba un centímetro" (2013: 24). Sea una orilla, una isla, el mar, o una tierra prometida, ese territorio será una zona escrituraria tan nueva que solo existe como promesa.

OBRAS CITADAS

- Austin, John (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Biancotto, Natalia (2015a). "Del fantástico al *nonsense*: Sobre la narrativa de Silvina Ocampo", *Orbis Tertius*, XX.21: 39-50. <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>>.
- Biancotto, Natalia (2015a) "Un homenaje fallido a Carroll: *La torre sin fin*, de Silvina Ocampo", *CONFLUENZE*, 7.2: 182-193.
- Derrida, Jacques (1984). "Políticas del nombre propio", in *La Filosofía como Institución*. Barcelona. Ediciones Juan Granica.
- Gamerro, Carlos (2010). *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Izquierdo, M. Jesús (1994). "Uso y abuso del concepto de género", in *Pensar las diferencias*, ed. M. Vilanova. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Larrosa, Marina (2015). "La Epifanía de Dioniso: Una Interpretación del Fragmento 357 PMG de Anacreonte a partir de la Consideración de sus Ediciones Modernas", *MATLIT*, 3.1: 143-157. <http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830_3-1_8>.
- Molloy, Sylvia (2009). "Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo", in *Silvina Ocampo en La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, comp. Nora Domínguez y Adriana Mancini. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Montequin, Ernesto (2011). "Nota al texto", in *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Buenos Aires: Lumen.
- Montequin, Ernesto (2013). "Nota preliminar", in *La promesa*. Buenos Aires: Lumen.

²³ Recordemos que dos títulos posibles, además de *Los epicenos*, eran *En la orilla de un sueño y Memorias de la ciudad perdida*.

- Montequin, Ernesto (2014). "Nota al texto", in *El dibujo del tiempo. Recuerdos, prólogos, entrevistas*. Buenos Aires: Lumen.
- Navarro Reyes, Jesús (2007). "Promesas deconstruidas. Austin, Derrida, Searle", *Thémata. Revista de Filosofía*, 39.
- Neo Poblet, Natalia, y Guido Idiart (2014). *La máquina des-cribir. El sujeto entre-líneas*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Ocampo, Silvina (2013). *La promesa*. Buenos Aires: Lumen.
- Ocampo, Silvina (2020). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé.
- Podlubne, Judith (2011). *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Urrituia Cárdenas, Hernán, y José Luis Ramírez Luengo (2004-2005). "El morfema de género en el español de América", *Boletín de filología*, XI.40.