

# “Volverse otra”: la extrañeza de la voz narrativa en los primeros relatos de Silvina Ocampo

---

Judith Podlubne

Profesora de las áreas de  
Análisis y Crítica y Literatura  
Argentina de la Facultad de  
Humanidades y Artes de  
la Universidad Nacional de  
Rosario, Argentina. Investigadora  
Adjunta del Consejo Nacional  
de Investigaciones Científicas y  
Técnicas (CONICET). Contacto:  
judithp@arnet.com.ar

## PALABRA CLAVE

Silvina Ocampo, *Viaje olvidado*,  
“voz narrativa”, recuerdo,  
olvido.

## KEYWORDS

Silvina Ocampo, *Viaje olvidado*,  
“narrative voice”, memory,  
oblivion,

## RESUMEN

Un tono narrativo singular distingue los cuentos de *Viaje olvidado*, el primer libro de Silvina Ocampo. El objetivo del artículo es proponer una lectura que especifique en qué consiste esa singularidad, a partir del concepto de “voz narrativa” de Maurice Blanchot. La idea que articula la lectura sostiene que la perplejidad que provocan estos cuentos no obedece, tal como a menudo señala la crítica ocampiana, al *extrañamiento* al que se ve sometida la perspectiva del relato, sino a la *extrañeza* de una “voz narrativa”, irreductible a su realización formal, que se sustrae a la identificación y permanece siempre indeterminada. En la mayoría de los casos, los cuentos presentan, en una tercera persona rarísima, imposible de caracterizar de un modo unívoco, el acontecimiento de una experiencia irrepitable: la que tiene lugar ante la ocurrencia espontánea y trivial de un recuerdo, un sueño, una fantasía, una obsesión, o de algo que en ocasiones es difícil establecer como tal o cual. Una voz que al mismo tiempo remite, y no a la de la protagonista de la historia, una voz que cuenta, impulsada por la propia fuerza del relato, menos un suceso ocurrido en el pasado, que la discreta conmoción que provoca en el presente del relato la resonancia de lo entonces todavía por ocurrir.

A unique narrative tone distinguishes the tales of *Viaje olvidado*, Silvina Ocampo's first book. Articulating the concept of “narrative voice” postulated by Maurice Blanchot, this article proposes, a reading that specifies what is this uniqueness. The idea that crosses our reading argues that the perplexity caused by these stories is not due, as often pointed by the critics, to an alienation to which the story's perspective would be subjected, but to the surprise of a “narrative voice”, irreducible to its formal performance, that avoids the identification and always remains undetermined. In most cases, the

stories present, in a very rare third person, impossible to characterize in an unambiguous way, the event of one unrepeatable experience: the one that takes place before the occurrence of a spontaneous and trivial remembrance, or a dream, a fantasy, an obsession, or even something which is sometimes difficult to establish as one thing or the other. A voice that does and doesn't refer to the voice of the story's protagonist, a voice driven by the strength of the story and not by an incident of the past, that tells us the discreet shock caused in the present by that resonance of what still doesn't occur back in the past.

“Hay ciertas formas de olvido que más que la memoria enriquecen el recuerdo.”

Silvina Ocampo en *Ejércitos de la oscuridad*

#### LA VOZ DEL RECUERDO

UN TONO NARRATIVO ÚNICO, SINGULARÍSIMO, distingue los cuentos de *Viaje olvidado*, el primer libro de Silvina Ocampo. Antes que la originalidad de las anécdotas o la rareza de los personajes, la extrañeza de la voz narrativa resulta el centro magnético de estos relatos. ¿Quién los cuenta? ¿Quién habla en ellos? La pregunta, que se deja oír con cierta crispación en la reseña de su hermana<sup>1</sup>, es la pregunta inaugural de la literatura de Silvina. Por un lado, es la interrogante a la que responde la escritura de sus cuentos, la que los desencadena toda vez que, perdiéndose a sí misma en lo que escribe, Silvina busca en vano aproximarse, conocer a “esa otra [...] que soy yo misma” (Ulla, 1982, 34) y que sólo habla en sus relatos cuando ella desaparece. Por otro lado, es también la pregunta que se inaugura con su literatura, la que sus narraciones enuncian en un momento y un lugar poco propicios para esta clase de interrogantes, la misma que seguirá desconcertando a sus lectores a lo largo de toda su obra narrativa. “El problema en que arroja al lector la obra de Silvina Ocampo – acierta José Amícola – pasa, en verdad, por la cuestión de desde dónde se cuenta lo que se cuenta” (2003, 236). La “crueldad inocente u oblicua” (Borges, 1974, 2) que impregna sus historias, la excentricidad de sus personajes, la lógica asociativa que impulsa sus tramas, muchos de los rasgos principales que caracterizan

1 Me refiero a la conocida reseña que Victoria Ocampo publicó en la revista *Sur* 7, 1937. La lectura de esta reseña que propuse en *Podlubne* (2006) puede leerse como una introducción a este artículo.

su obra narrativa no terminan de explicarse en toda su complejidad, si no se sitúa, con cierta exactitud, desde dónde se cuentan estos relatos.

El problema fue abordado por varios de los lectores más perspicaces de Ocampo, quienes se ocuparon de caracterizar a las figuras de sus narradores en distintos cuentos de la autora.<sup>2</sup> En lo que respecta puntualmente a *Viaje olvidado*, el completo estudio de Graciela Tomassini (1995) es el único que presenta una descripción global del proceso enunciativo en todos estos relatos. Con una exhaustividad rigurosa, su trabajo proporciona una impecable caracterización narratológica de las distintas variantes formales que registra este proceso. A pesar de su exhaustividad, algo que no habría que confundir con un rasgo entre otros, sino que habría que pensar como la pura diferencia que atraviesa todas las variantes formales, permanece no aclarado, o mejor, se sustrae a las posibilidades de lectura que habilita su perspectiva teórico-crítica. Tomassini parte de una distinción operativa: con excepción de dos cuentos importantes del volumen, como son “Cielo de claraboyas” y “La calle Sarandí”, ambos contados en primera persona (uno, por una narradora testigo y el otro, por una protagonista), el resto de los relatos queda a cargo de una tercera persona narrativa, conveniente, según afirma, a los relatos evocativos. Su conveniencia residiría en que esta forma “concretiza la distancia temporal que separa el mundo representado de la instancia del discurso, ausente, como un extrañamiento del personaje protagónico, que ya no puede reconocerse como un yo” (1995, 26). Sometida a una marcada perspectivización, la tercera persona remitiría a ese yo extrañado, infantil o algo atónito, que a menudo protagoniza los relatos. En cualquier caso, una conciencia desconcertada o perturbada, pero siempre “modelizada”, cuya particular percepción de la realidad funcionaría como el centro en torno al cual se organiza el discurso del narrador. Un yo disfrazado, podríamos agregar, escondido bajo el velo traslúcido de la tercera persona, en el que, en

2 Resultan indispensables en este sentido las lecturas de Cozarinsky (1970), Molloy (1978) y Balderston (1983).

definitiva, todavía se escucharía, con más o menos precisión, la voz sigilosa de una narradora en dominio de su arte (una narradora, cómo no, emparentada en este sentido con la de *Cuadernos de infancia*, la extraordinaria autobiografía que Norah Lange publica el mismo año que *Viaje olvidado*). Tomassini avanza en la caracterización de esta tercera persona, estableciendo algunas puntualizaciones específicas que, en lo sustancial, terminan siempre por resolverse en lo que su lectura había establecido ya como un punto de partida: la idea de que una “conciencia extrañada de su entorno” narra los cuentos de *Viaje olvidado*.

En todas sus modalidades, sobre todo en aquélla predominante en la que la perspectiva infantil conforma el foco del relato, esta idea constituye sin duda uno de los principales lugares comunes de la crítica ocampiana. La distancia (designada también como “desfasaje”, “contraste”, “desproporción”) que se abre entre el estilo ingenuo de los narradores y la excepcionalidad o la crueldad de los sucesos narrados es interpretada, no sólo en los primeros cuentos de Silvina Ocampo sino en toda su obra narrativa, como el resultado de la elección de puntos de vista poco convencionales: el de los niños, el de los adolescentes, el de los adultos “con alguna deficiencia de ingenio” (Balderston, 1983, 747) o el de seres “psíquicamente perturbados” (Tomassini, 1995, 27). En mucho de los cuentos de *Viaje olvidado*, puntualiza Tomassini, esta visión anómala o desconventionalizada corresponde a la percepción del mundo que transmite una conciencia aturdida ante la imposibilidad de recuperar el pasado a través de la memoria. El extrañamiento de la perspectiva narrativa se ligaría de este modo a la fragilidad o a la amenaza de desintegración que muchos de los protagonistas experimentan en torno a sus propias identidades. Una amenaza que los cuentos resolverían apelando a “una reconstrucción imaginaria del tiempo perdido” (*Idem*, 126). Esto es, haciendo de la tematizada imposibilidad de rescatar el pasado a través de los recuerdos la posibilidad de inventarlos mediante la imaginación. A partir de esta idea, que Tomassini deriva en lo fundamental del análisis del cuento que da nombre al volumen, se articula su interpretación general del libro. En estos relatos, concluye:

[L]a evocación de la infancia se hace ficción mediante un proceso de reinención del recuerdo, por el cual el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación asumen distinta entidad textual, aún cuando el discurso indirecto libre actúa como vehículo de fusión lírica entre narrador y personaje” (1995, 28).

Al tiempo que repone subrepticamente a la autora en el origen del acto ficcional (¿quién, sino la propia Silvina Ocampo, sería el sujeto de esta reinención del recuerdo?), su análisis interpreta la ambigüedad de la voz narrativa (me refiero, a ese juego de distancia y proximidad que ella reconoce entre los sujetos del enunciado y de la enunciación) como el efecto producido por la utilización de distintos recursos narrativos. Mientras que esa “conciencia extrañada” que organiza la perspectiva narrativa sería, en definitiva, la máscara elegida por una escritora advertida de los déficits y las complicaciones de la memoria, la ambigüedad de los relatos se explicaría, en última instancia, por la combinación eficaz de la tercera persona narrativa y el discurso indirecto libre. A partir de estas consideraciones, en el marco del valioso punto de partida que las conclusiones de Tomassini le brindaron a mis interrogantes, me interesa proponer, extendiendo la línea de lectura que iluminó para mí la reseña de su hermana Victoria, que la perplejidad que provocan los cuentos de *Viaje olvidado* obedece, menos al *extrañamiento* a que se ve sometida la perspectiva del relato, que a la *extrañeza* de una voz narrativa, irreductible a su realización discursiva, que se sustrae a la identificación y permanece siempre indeterminada.<sup>3</sup> En la

3 Retomo aquí al concepto de “voz narrativa” propuesto por Blanchot (1991). Es fundamental tener presente el alcance de este concepto para comprender la diferencia que me interesa señalar. Transcribo, en este sentido, la síntesis inteligente que Lyotard hace del concepto:

La voz narrativa es neutra, explica Blanchot. No dice nada por sí misma, no agrega nada a lo que hay que decir. Sostiene más bien la nada, el silencio, por el cual avanza toda palabra. No se oye. Cualquier intento de proveerle identidad, la traiciona. Se queda en suspenso en el

mayoría de los casos, los cuentos presentan, en una tercera persona rarísima, imposible de caracterizar de un modo unívoco, el acontecimiento de una experiencia irrepetible: la que tiene lugar ante la ocurrencia espontánea y trivial de un recuerdo, un sueño, una fantasía, una obsesión, o de algo que en ocasiones es difícil establecer como tal o cual (pienso por ejemplo en “Florindo Flodiola”). Alguien, una voz - que al mismo tiempo *remite y no* a la de la protagonista de la historia - que cuenta impulsada por la propia fuerza del relato, lo que quiere decir, librada al sonambulismo de la escritura, menos un suceso ocurrido en el pasado, que la discreta conmoción que provoca en el presente del relato la resonancia de lo entonces todavía por ocurrir. El viaje no es aquí, como ya se ha dicho, un viaje hacia la infancia, ni narra el trabajo de la memoria, el modo como se construye la percepción del pasado o la forma en que el mundo era percibido en ese tiempo (Sánchez, 1991, 13). El viaje es un retorno pero no el que un sujeto emprende hacia su niñez, sino el que lo olvidado en el pasado (lo que allí permanece aún en ciernes) emprende hacia al presente. Si el viaje al que invocan estos cuentos es un viaje olvidado, es porque el olvido de sí, en el que persisten estos personajes, es en él el auténtico sujeto.

¿No le ocurre al somnoliento protagonista de “Eladio Rada y la casa dormida”<sup>4</sup>, que cuando recuerda a su novia Angelina, “el único recuerdo de su vida”, no sabe con certeza si no la soñó ese “día memorable” en el que fue a pasear por Buenos Aires y se sacaron juntos una foto? ¿Quién recuerda en el momento en el que Eladio Rada no sabe qué pasó, sino ese olvido de sí mismo

relato, sin aparecer ni desaparecer, pues no tiene nada que hacer con lo visible y lo invisible. Suspense que quiere decir que no está en el relato sino por estar fuera de él. Ella ignora la mediación, la atribución, la comunidad. Ella es esa diferencia indiferente que altera la voz de las personas, y el distanciamiento infinito donde se juega la distancia narrativa (1997, 145).

4 En adelante, todas las citas de *Viaje olvidado* corresponden a Ocampo (1998), por lo tanto sólo consignó los números de páginas entre paréntesis.

que sus ojos, “sumidos en las baldosas del corredor”, traducen con una ternura sin énfasis? Sucede a menudo en estos cuentos que la ocurrencia del recuerdo o de la fantasía coinciden con el momento en el que la mirada del protagonista se abandona, se distrae de lo que está viendo y queda de pronto retenida en algún sitio. Así pasa, por ejemplo, con la protagonista de “El corredor ancho de sol”, quien, sentada contra la ventana de su cuarto, con la frente apoyada en el vidrio y con “unos ojos que se disolvían como si fueran de azúcar, en un punto fijo indefinidamente vago y rodeado de un cielo de estrellas” (77), recordaba la casa en la que sentía haber nacido. Así pasa también con Leonor, la nena de “Extraña visita”, cuyos ojos “se abrían paso hasta las ventanas en busca de un pedazo de cielo azul enteramente cubierto, [...], por la nubes” (83), en el instante en el que rememoraba su primera visita a la casa de Elena. Así le ocurre a Miss Hilton, a quien “las vidrieras le venían al encuentro” (25), mientras recordaba el equívoco episodio con su última discípula. Y así, también, al mayoral de “La casa de los tranvías”, quien está “mira[ndo] largamente la desaparición de la muchacha” que toma a diario el coche que él conduce, cuando oye que la llaman “Agustina” y siente “que una intimidad muy grande había crecido con la posesión de su nombre” (130).

Junto a estas ocasiones en las que el narrador consigna la simultaneidad que se suscita entre el abandono de las miradas y la aparición de los recuerdos o las fantasías, se encuentran también otras en las que los relatos se inician directamente con la descripción del lugar o del objeto en que está suspendida la visión de los protagonistas en el momento de la aparición del recuerdo. “La reja del ascensor – cuenta la narradora de “Cielo de claraboyas”, mientras parece estar mirándola – tenía flores con cáliz dorado y follajes rizados de fierro negro, donde se enganchan los ojos cuando uno está triste viendo desenvolverse, hipnotizados por las grandes serpientes, los cables del ascensor” (17). Algo más desconcertante, entre otras razones, por la fórmula de reverberaciones mágicas que la encabeza, es la descripción con que se abre “La siesta en el cedro”:

Hamamelis Virginica, Agua destilada 86 %, y una mujer corría con dos ramas en las manos, una mujer redonda sobre un fondo amarillo de tormenta. Elena mirando la imagen humedecía el algodón en la Maravilla Curativa para luego ponérsela en las rodillas: dos hilitos de sangre corrían atándole las rodillas (68).

En todos los casos, la mirada de los protagonistas, una mirada indolente, tan distraída de ellos mismos como de los demás, deja de ser el punto de vista a partir del cual se organiza la perspectiva narrativa (esa visión desconventualizada, pero todavía modelizadora, que indicaba Tomassini), para convertirse en una suerte de punto ciego en el cual, mirando sin ver, los personajes se pierden en lo que miran. Como les ocurre a las protagonistas de “Paisaje de trapecios” y de “Esperanza en Flores”, los personajes se adormecen mientras están mirando y ese adormecimiento da lugar a que lo que pasa – aquello que les está pasando en el presente del relato – lo cuente una voz que podría ser la de ellos, que se confunde con la de ellos, pero que, como la voz de ese chico que fue casi un hijo para la narradora de “La calle Sarandí”, se les vuelve “una voz desconocida” (89).

Próxima y a la vez lejana, venida de afuera, como los ruidos, las voces o las músicas que estos personajes escuchan sin atención mientras recuerdan o fantasean, esta voz, “sorda a todo, salvo a la turbación que lo[s] habita[...]” (37), replica las voces personales de los protagonistas, utiliza categorías léxicas, lógicas y emocionales, que podrían atribuírseles, para volver a contar lo que sólo ella, en su misteriosa proximidad, no puede dejar de oír y de mirar. La frase con que se inicia “Esperanza en Flores”, “Uno, dos, tres, cuatro, cinco, era ya muy tarde.” (21), y cuya recurrencia introduce la aparición de los recuerdos en la protagonista, marca, además del ritmo incesante con que los recuerdos, las fantasías y los sueños ocurren en los cuentos, la temporalidad paradójica que estos acontecimientos comprometen. Algo, que la repetición anuncia cada vez,

se muestra en lo que vuelve para siempre irrealizado: uno, dos, tres... y cuando está por ocurrir es siempre ya muy tarde. O, tal vez, habría que decir, porque ha quedado para siempre irrealizado, porque siempre “era ya muy tarde” para que ocurriese, lo que vuelve no puede dejar de repetirse. Cuenta la voz narradora de “Nocturno” que, “relegada al fondo de su infancia”, Lucía Treming, la protagonista del relato,

*[S]e oía todavía gritar: “Matilde”, “Matilde”, tirando el velo de su hermana mayor el día del casamiento, mientras Matilde, distante y fría aunque bañada en lágrimas, abrazaba parientes y amigas con las mejillas estampadas de bocas rojas; resistía los tirones del velo como si se hubiera enganchado en una puerta y no en las manos suplicantes de su hermana. Y sin embargo todas las noches habían dormido de la mano y con las camas juntas (80-81 cursivas nuestras).*

¿Por qué Lucía no puede dejar de oírse gritar en el recuerdo, por qué no puede dejar de recordar ese momento, si no es porque todavía espera que su hermana la escuche y le responda? Lo que se recuerda, señala Giorgio Agamben (2003, 56) – refiriéndose a Proust, extendiendo la lectura que Walter Benjamin (1980) propuso sobre éste – “no es una experiencia vivida, sino todo lo contrario, algo que no ha sido vivido ni experimentado [...]” y cuya condición de surgimiento es, precisamente, la vacilación del tiempo y el espacio.

Súbitamente, de un modo insospechado, “un día” – que por lo general es “una tarde”, una siesta, o “una noche”; pero siempre un momento preciso que se recorta del resto de los días e interrumpe la sucesión habitual – vuelve a ocurrir en el relato bajo la forma incomprensible de lo que aún no tuvo lugar. En algunas ocasiones, como en “Viaje olvidado” o en “El vestido verde aceituna”, lo que vuelve tiene la forma de una pregunta irresuelta o de un secreto indescifrable. ¿Cómo había sido el día de su nacimiento? ¿Cómo había nacido?

se sigue preguntando la protagonista de “Viaje olvidado”, rodeada de versiones que todavía le resultan horribles. ¿Qué había sucedido aquella tarde en la que su discípula la acompañó al estudio del pintor? ¿Qué había motivado la indignación de los padres de la nena? es lo que Miss Hilton sigue sin poder explicarse, cuando no entiende el sentido de la frase que la dueña de casa le escribió en la tarjetita y siente que la palabra “pudor” aún “nada en su cabeza vestida de terciopelo verde aceituna” (28). En otras ocasiones el recuerdo retorna bajo la forma de una promesa o un deseo incumplidos. En “La siesta en el cedro”, Elena, quien vivió encerrada en su casa desde el día en que le contó a su niñera que su amiga Cecilia estaba tísica, sigue todavía esperando, detrás de las persianas de su cuarto, que Cecilia la venga a buscar para ir a jugar. Sigue esperando el momento imposible en el que ella (Elena) “bajaría corriendo con una cuchara de sopa y un frasco de jarabe para la tos, y [las dos] se irían corriendo lejos hasta el cedro donde vivían en una especie de cueva, entre las ramas, a la hora de la siesta” (72). En “Extraña visita”, Leonor espera volver con su papá a la casa de Elena. Espera quizás volver a encontrar a su papá en la remota proximidad de ese día en el que, “a través del paisaje lejano de la cortina” de esa casa, le pareció verlo llorar. En “Día de santo”, Celinita, que no puede saber con certeza si es el día de su cumpleaños o el de su santo, espera todavía que ese día, “huérfano de regalos”, se convierta en un día de “regalos abundantes”, tal como había sido, el mes pasado, el día de cumpleaños de su amiga Fulgencia. En ese día, que no deja de repetirse cada año, Celinita espera para siempre que su mamá repare en ella. Por último, hay cuentos en los que el pasado insiste bajo el signo de una amenaza atroz. Un temor inconfesado a que suceda una vez más lo que, “encerrada en el cuartito oscuro de sus dos manos”, la protagonista no quiso ver aquella tarde, impulsa el relato de “La calle Sarandí”. Un “miedo horrible de morir” (que el final del cuento sólo atribuye a Celestina) parece alentar a la narradora de “Cielo de claraboyas” a repetir lo

que, desde aquella noche de invierno en la casa de su tía, transcurre ante sus ojos como un espectáculo inolvidable. En todas sus variantes, sea que tome la forma de una pregunta irresuelta, de un secreto indescifrable, de un anhelo incumplido o de una amenaza atroz, el pasado es en estos cuentos un tiempo inconcluso, suspendido. Un tiempo imperfecto, que no terminó de realizarse como tal, que pugna por su realización definitiva, y abre entonces un intervalo repentino en el presente.

Lejos de favorecer su cumplimiento, este intervalo, que da lugar al acontecimiento mismo del relato – los cuentos narran este hiato, cuentan lo que allí sucede –, es el espacio en donde el anuncio de la realización inminente de lo que quedó relegado en el pasado coincide con el punto central de su diferimiento infinito. Cuando “después de muchos días y de muchas horas largas y negras en el reloj enorme de la cocina”, la madre sentó a la nena de “Viaje olvidado” sobre sus faldas y le dijo que los chicos no venían de París, “su rostro – recuerda la narradora – había cambiado totalmente debajo del sombrero con pluma: era una señora que estaba de visita en su casa” (120). La metamorfosis de la madre repetía la perturbación que la noticia había causado en la protagonista al escucharla por primera vez. “Un día” – que el recuerdo revive en toda su exterioridad, sin que medien las reflexiones habituales que la distancia temporal suele suscitar en quien está narrando un incidente pasado – la hija del *chouffeur* francés le había contado ya que los chicos no venían de París. En esa ocasión, en la que no pudo comprender del todo lo que Germaine le confiaba, ni supo establecer hasta dónde su versión era cierta (la confidencia incluía el dato equívoco y brutal de que los chicos estaban dentro de las barrigas de las madres y salían por el ombligo), la noticia del nacimiento quedó asociada, de una vez y para siempre, a “palabras atroces, llenas de sangre”, palabras que aunque dichas “despacito”, sonaron “más fuerte que si hubiera sido fuerte” (118). La repentina aparición de su yo en el momento cuando la narradora en tercera

persona rememora el episodio, sólo se explica por la inquietud que estas palabras aún ejercen sobre ella. Como si hablara para confirmar la persistencia de este influjo, una primera persona tácita, apenas perceptible, ratifica esa mezcla de falta de entendimiento e impresión aterradora que aún a la distancia continúa estremeciéndola: “[...] no sé – dice la protagonista – qué otras palabras oscuras como pecados habían brotado de la boca de Germaine, que ni siquiera palideció al decirlas” (119).<sup>5</sup>

Por esa razón: porque en el momento del recuerdo ella sigue sin entender el sentido del anuncio de Germaine, es que, aunque su madre le habló luego “de flores y de pájaros”, tampoco pudo comprender esa vez la idea que quiso comunicarle. Lo que no pudo, en realidad, fue dejar de atender al estupor que la primera versión del relato le seguía provocando. Todo lo que la madre le decía “se mezclaba a los secretos horribles de Germaine” (119). La misma turbación, la misma falta de entendimiento que le había impedido descifrar el sentido en la revelación de la hija del *chauffeur*, interfería luego, el relato de su madre. De un modo confuso y eufemístico la explicación materna repetía lo que las palabras de Germaine le habían transmitido más acá de su sentido, antes de que pudiera entenderlas, lo que, a pesar de la oscuridad de su significado, estas palabras le habían permitido entrever: la crueldad y la sordidez encerradas en un mensaje incomprensible. La imposibilidad de aclarar su significación, la dificultad de atribuirles un sentido cierto, hizo que esas palabras quedaran convertidas en una potencia oscura, en una fuerza insondable y perturbadora: una

5 Una situación similar se registra en “La siesta en el cedro”. También en este relato la turbación que provoca una palabra oída al margen de su significación contamina hasta el final el desarrollo de la historia. La narración se inicia con el recuerdo de ese día en el que, sin comprender lo que escuchó, Elena les cuenta a su niñera y a su hermana que el *chauffeur* ha dicho que Cecilia, la hija del jardinero y una de sus mejores amigas, “está tísica”. Como en “Viaje olvidado”, el yo de la protagonista interfiere también aquí la narración en tercera persona como para confirmar que su perturbación aún permanece: “No sé – dice esta voz – qué voluptuosidad dormía en esa palabra de color marfil” (69).

suerte de sortilegio pavoroso del que no podía desprenderse. Bajo la atracción de esta fuerza, contaminados de angustia e inquietud por los efectos infinitos y a la vez repentinos de su poderío – efectos que, al tiempo que se habían vuelto incesantes, porque ella no podía explicar su comienzo, no terminaban de instalarse de un modo definitivo y la asaltaban de golpe impidiendo que pudiera dormirse de noche “aunque su madre la besara muchas veces antes de irse al teatro” (119) –, el rostro de la madre, como sus besos, se desvirtuaba, se transformaba en un rostro ajeno y el misterio de su nacimiento permanecía para siempre irresuelto, flotando en ese “cielo negro de la noche donde no cantaba un solo pájaro” (120).

¿Cómo pensar, entonces, que el recuerdo pudiese ofrecerle a la protagonista de “Viaje olvidado” alguna oportunidad reparadora, tranquilizadora?<sup>6</sup> La posibilidad de inventarse un origen y una identidad a través de la imaginación – una posibilidad que el mismo cuento propone cuando la nena insiste en afirmar que nació “una mañana en Palermo haciendo nido para los pájaros” (117) – queda completamente defraudada no sólo por la crueldad de la hermana mayor, que le señala al barrandero que acaba de llevarse el último nido, sino también, y de un modo mucho más categórico, por los efectos transfiguradores que las palabras – desprendidas de su significación y convertidas en imágenes aterradoras (la de una madre con rostro extraño, la de un día de sol lindísimo, transformado en un cielo negro) – ejercen sobre el recuerdo de la protagonista. La imaginación no cumple en *Viaje olvidado* ninguna función conciliadora, no puede cumplirla en la medida en que se afirma justamente como la profunda falta de conciliación entre las palabras y los hechos, por eso el presente del recuerdo no es nunca en estos cuentos un tiempo acogedor y confortable, en el que un pasado pendiente o incompleto pudiese finalmente llegar a realizarse,

6 “La imposibilidad de oponer el propio recuerdo a las versiones – concluye Tomassini (1995, 29) – la lleva a inventarse un origen, fundando así su identidad.”

ni siquiera apelando a un tipo de realización compensatoria. Como el tiempo de las fantasías o el de los sueños, el tiempo del recuerdo es siempre un tiempo turbulento y metamórfico, el “tiempo de los espejos”, espacio de la “dispersión total”, en el que, como dice Silvina Ocampo (Lozano, 1987), nos encontramos y nos perdemos, irremediamente. Es el tiempo en el que la nena de “Viaje olvidado” puede, a la vez, ser una cantidad de chiquitas con su mismo rostro y carecer de nombre propio. El mismo en el que Miss Hilton no tiene ninguna edad y sin embargo muestra “un gesto de infancia, justo en el momento en el que se acentúa[n] las arrugas más profundas de la cara y la blancura de las trenzas” (25); o en el que Cándida, la hija de Venancio Medina, el casero de “El remanso”, siente de pronto lo lejos que está de sí misma, al darse un beso en el espejo y “encontrarse con la superficie lisa y helada, donde los besos no pueden entrar” (32); o en el que Afranio Mármol, el médico de “Diorama”, se asombra de leer en la chapa de su consultorio un nombre desconocido, que en realidad es el suyo; o en el que Claude Vildrac, la protagonista de “El pasaporte perdido”, teme perder su pasaporte porque piensa que sin él ya no se reconocerá. Un tiempo cada vez único, siempre imaginario, sin cronologías, “en el que las horas más distantes están cerca y caminan [...] abrazadas” (123) y en el que las cosas y los seres resultan “todos iguales y sin embargo distintos” (34). Un presente sin presencia, que no deja de retornar y del que sólo es posible tener noticia, cuando abandonados al propio desconcierto, estos personajes se convierten en otros.

#### “VOLVERSE OTRA”

“Volverse otra” – advirtió Jorge Panesi (2004, 96) – es la consigna especular de los relatos de Ocampo. Los cuentos de *Viaje olvidado* narran la metamorfosis que la ocurrencia de los recuerdos y los sueños provoca en quienes los están contando. Como la poética de Lewis Carroll, a quien Silvina leyó desde muy chica, la escritura de estos cuentos parece impulsada por el propósito de narrar

un sueño, más aún, de narrar el momento imposible en el que los sueños y los recuerdos se confunden. Esta confusión es la que se lee en “Nocturno”, uno de los relatos más intrincados del volumen. “Los recuerdos – afirma Ocampo – son como los sueños, uno los arma cuando se despierta [...]” (Ulla, 1982, 65). Pero, menos que el despertar, a su literatura le interesa el instante previo: ese tiempo de los espejos, alumbrado de una luz impersonal, en el que, como *Alicia en el país de las maravillas*, uno está perdido en lo que pasa, uno es “ese no saber en dónde está” (Idem, 67). No se trata, por supuesto, para Ocampo, de transcribir un sueño o un recuerdo, traduciéndolo a la claridad del lenguaje diurno: un clima de horas silenciosas, de “persianas cerradas a la hora de la siesta” (70), de casas habitadas por sonámbulos o por seres que dormitan en los rincones, invade todos los relatos. Tampoco se trata, sin embargo, de contar la oscuridad de esos estados desde un lugar seguro y anterior, el de una narradora, conocedora de su oficio, que sabe de los misterios insondables que ellos encierran, y encuentra en el recurso de la tercera persona gramatical la forma de narrarlos preservando su impropiedad. Este procedimiento que, como dije antes, emparentaría a Silvina Ocampo con Norah Lange, es el que utiliza – muchos años después que Lange – para escribir *Invencciones del recuerdo*; la autobiografía en verso en la que se repiten escenas, personajes y situaciones que habían aparecido en *Viaje olvidado* y en otros cuentos y poemas.<sup>7</sup>

En *Invencciones del recuerdo*, como advirtió Molloy (2006), Ocampo:

[R]ecurre a un desdoblamiento formal que escinde al sujeto enunciante del sujeto enunciado: el texto está en primera persona pero esa primera persona no es protagonista sino narradora. Como un maestro de ceremonias, establece los escenarios de la

7 Según especifica Ernesto Montequín en la “Nota preliminar” a la edición de *Invencciones del recuerdo*, el libro se compone de fragmentos que Ocampo escribió en distintas épocas: los primeros alrededor de 1960, los últimos en 1987.

memoria [...] pero luego delega la representación no al yo que fue sino a un ella distanciada, extrañada por el uso de la tercera persona [...] (1).

Convertida en “espectadora de sí misma”, esta primera persona, gramaticalmente alienada en una tercera protagonista, apela al mismo “juego pronominal voyeurístico”, que Molloy había señalado en *Cuadernos de infancia*, para poner en escena un sujeto autobiográfico distanciado de su entorno familiar. Pero en *Viaje olvidado* la situación enunciativa es definitivamente otra. La transformación que manifiestan sus voces narrativas no se limita a la representación, mediante el uso eficaz de la tercera persona, del extrañamiento que los protagonistas experimentan ante lo que les sucede. “Volverse otra” no significa para ellas responder a una consigna de orden representativo. Consiste en repetir en el relato de lo ocurrido la experiencia de un pasado en el que no estuvieron. Esto es, volverse a *perderse* en la ocurrencia del recuerdo, para *encontrarse*, siempre por primera vez, en el asombro, el desconcierto, a veces en el temor; otras, en la urgencia de saber o el deseo de olvidar, que aún les despierta ese pasado interminable. Ya sea que se manifiesten en tercera o en primera persona, estas voces siempre se vuelven otras. Pero no según el modo premeditado en el que las nenas de “Las dos casas de Olivos” deciden intercambiar sus lugares y transformarse una en la otra, sino según la forma misteriosa e inadvertida en la que la mujer sin nombre de “El mar” se olvida de la vergüenza que le provoca el traje de baño y, sin dejar de ser ella misma, comienza a asemejarse a la bañista del espejo.

Es probable que sea en la voz perturbada de la narradora protagonista de “La calle Sarandí” – junto a la voz narradora de “Cielo de claraboyas”, las más extraordinarias del volumen – donde esta transformación se torne, en cierta forma, más perceptible. El relato se inicia con un enunciado algo confuso que, además de anticipar la tensión indisoluble que liga los recuerdos al olvido, y

que es el tema del relato, entredice el estado de conmoción en que se encuentra la protagonista. “No tengo el recuerdo de otras tardes más que de esas tardes de otoño que han quedado presas tapándome las otras” (86). Al decir que sólo se acuerda de algunas tardes otoñales, dice además que estas tardes están “presas” (tan “presas”, como se verá, está ella misma no pudiendo olvidar lo que desearía) de otras que permanecen tapadas. El cuento presenta en adelante lo sucedido en una de las tardes que se han vuelto inolvidables. Con la misma ambigüedad indecible con que todo se narra hasta el final, esa tarde, más oscura, más fría y más ventosa que las otras, surge sobre un fondo de tardes apacibles en las que “los últimos rayos del sol amarillo, de este mismo rosado-amarillo – indica la narradora –, envolvía los árboles de la calle Sarandí, cuando [ella] era chica y [la] mandaban al almacén a comprar arroz, azúcar o sal” (86). En el camino al almacén, se cruzaba habitualmente con un hombre “que decía palabras pegajosas, persiguiendo [sus] piernas con una ramita de sauce, de espantar mosquitos” (87). La situación que la frase insinúa inicialmente como una suerte de juego equívoco, entre sensual e inofensivo, con un hombre “que siempre estaba allí, como un escalón o como una reja” de las casas de la cuadra, y en frente del cual debía pasar de modo “inevitable” – cuando las crecientes del río le impedían elegir otro camino –, se transforma, para ella, en una pesadilla atroz que su memoria recupera, en forma fragmentaria y transfigurada, convertida en la escena aterradora de un cuento infantil.

Una tarde más oscura y más entrada en invierno que las otras, el hombre ya no estaba en el camino. De una de las ventanas surgió una voz enmascarada por la distancia, persiguiéndome, no me di vuelta pero sentí que alguien me corría y que me agarraban del cuello dirigiendo mis pasos inmóviles adentro de una casa envuelta en humo y en telarañas grises. Había una cama de fierro en medio del cuarto y un despertador que marcaba las cinco y media. El hombre estaba detrás de mí, la sombra que proyectaba se agrandaba sobre el piso, subía hasta el techo y terminaba en una cabeza chiquita

envuelta en telarañas. No quise ver más nada y me encerré en el cuartito oscuro de mis dos manos, hasta que llamó el despertador. Las horas habían pasado en punta de pie. Una respiración blanda de sueño invadía el silencio; en torno de la lámpara de kerosene caían lentas gotas de mariposas muertas cuando por la ventana de mis dedos vi la quietud del cuarto y los anchos zapatos desabrochados sobre el borde de la cama. Me quedaba el horror de la calle por atravesar. Salí corriendo desanudando mis manos; voltié una silla trenzada del color del alba. Nadie me oyó (87).

Igual que en “Cielo de claraboyas”, aunque con la diferencia evidente de que en este caso se trata de una narradora protagonista y no de alguien que mira a través de un vidrio, todo se cuenta con la distancia y los recursos propios de un relato melodramático.

Apelando a imágenes y acciones convencionales, la composición metonímica de la narración devuelve amplificado aquello a lo que alude: una “voz enmascarada” persigue a alguien de “pasos inmóviles” hasta agarrarla del cuello y meterla en una “casa envuelta de humo y telarañas” en la que hay una “cama de fierro”. La aparición de una víctima y un victimario (un perseguidor), en un escenario truculento, protagonizando una situación amenazante, resaltan lo ocurrido. Podría decirse que lo sobreactúan, al tiempo que impiden conocer con certeza qué sucedió en ese momento. ¿Qué pasó aquella vez entre esa nena y ese hombre? ¿Qué le ocurre a esta narradora en el presente del recuerdo para que lo que su relato anuncia en principio como un juego de seducción inocente se convierta, pocos enunciados después, en una escena pesadillesca de la que no puede sustraerse aunque quiera?

Interesada en reponer un sentido cierto donde el cuento plantea un secreto ominoso e inextricable, la crítica coincide en leer en este episodio un acto de abuso sexual, una violación de la que la nena logra preservarse imaginariamente, al recluirse en el espacio de sus manos. Una vez más, estas lecturas

le atribuyen a la imaginación ocampiana una función reparadora que no deja leer la fisura en que se constituyen estos personajes e impide que se sitúe con precisión la singularidad de las voces narrativas. Presa de lo que no quiso ver pero inevitablemente vio, encerrada en una imagen que la barrera fallida del “cuartito oscuro de [sus] manos” – una barrera que es, en rigor, “la ventana de [sus] dedos” – le reestablece, intensificada a través de detalles investidos de una atracción particular (la voz del hombre, los zapatos al borde de la cama y el fierro de la cama resultan datos imborrables), la protagonista queda para siempre retenida en el deseo infantil de no querer saber lo que ya sabe. Después de haber visto al jardinero vestido de negro, la nena de “La siesta del cedro” se resiste a reconocer que su amiga está muerta, acudiendo a estrategias pueriles destinadas al fracaso: habla fuerte, canta fuerte, golpea sillas y mesas, todo para “no poder oír” el secreto que ya escuchó. Del mismo modo, la narradora de “La calle Sarandí”, que no es una nena pero tampoco una adulta, recurre al gesto torpe del “cuartito oscuro de sus manos” para darse una posibilidad que, como bien sabe Cristián Navedo en “Los pies desnudos”, está fuera de su alcance.

“¿Les asombra tanto el olvido como la imposibilidad de olvidar?”, pregunta Silvina Ocampo en *Ejércitos de la oscuridad* (2008, 58), colección de anotaciones insomnes en la que se encuentra desperdigada una fulgurante teoría del recuerdo. Precisamente, esta experiencia del fracaso del olvido es lo que retorna como olvidado en el recuerdo de la protagonista de “La calle Sarandí”. Porque no estuvo allí cuando el olvido fracasaba y su mirada veía lo que (de haber podido) hubiese elegido no mirar, es que la voz que cuenta lo ocurrido, una voz infantilizada, una voz con la “cara de idiota” que comparten muchos de estos personajes que, sin dejar de ser propia, se volvió otra. No la voz de la niña que fue (una voz irrecuperable), ni tampoco la de la adulta interesada en recrear ese momento con un lenguaje infantil, sino la de alguien demorado en

un limbo de inmadurez sin edades: una voz a la que la persistencia del deseo infantil, irrealizado, dejó para siempre inmadura, definitivamente perdida en un estado de atontamiento general. Como todos los personajes de este libro, la protagonista vive en una atmósfera intermedia, opaca y nebulosa, en la que cuesta distinguir las cosas con nitidez y a menudo falla el reconocimiento. Así, no identifica a la “familia enana” que rodea al padre en una foto familiar, pero vislumbra en un espejo roto la forma de la trenza, “gruesa arriba y finita abajo como los troncos de los palos borrachos” (88), que aprendió a hacerse de chica. Se acuerda de la frente “nunca lisa” que tuvo desde pequeña, pero no advierte el crecimiento del “chico de [su] hermana”, al que seguirá creyendo siempre un recién nacido. Como si no terminara de recordar ni de olvidar del todo, su relato, confuso y discontinuo, dice de una forma difícil de describir, en la que ni se revela ni se oculta nada, lo que ella sabe a pesar suyo.

De esta ambigüedad, que es la principal fuerza de sentido que mueve a los personajes y narradores de *Viaje olvidado*, deriva no sólo la forma dislocada, desmañada, “negligente” (para usar, el término de Victoria), que caracteriza la lengua de estos relatos, sino también el carácter asociativo, laxo, a veces, aleatorio, que define sus tramas. “Una libertad de narrar asociando, que por momentos olvida la causalidad y que se puede percibir como un desorden en la construcción del relato” (Ulla, 1998, 13) distingue los cuentos del volumen. Las historias avanzan como a tientas, movidas por un impulso metonímico, indefinido e imprevisible, que afecta tanto al desarrollo narrativo como a la sintaxis oracional. La causalidad del relato se desarticula y los argumentos, desentendidos del imperativo del efecto final, permanecen en un inquietante estado de suspensión e inacabamiento. Así también la lógica atributiva que organiza las estructuras oracionales se desorienta y, según los casos, se invierten las relaciones entre sujetos y objetos, se expande el significado de un término a partir de imágenes extravagantes que lo envían a territorios inesperados, o se desata una catarata de proposiciones yuxtapuestas sin vínculos claros.

Sobre el final de “La calle Sarandí”, como en otros finales del libro – pienso, por ejemplo, en el desenlace de “Cielo de claraboyas”, de “Paisaje de trapecios” o de “Los funámbulos” –, el discurso narrativo se descompone de una manera particular. En el instante preciso cuando la narradora repite su deseo de “no ver más nada”, la acción se acelera, las imágenes y las asociaciones sobrevienen a un ritmo febril, inusitado y la sintaxis oracional se precipita en una atolondrada acumulación de proposiciones breves, sin nexos manifiestos y encabezadas por la insistencia del lexema copulativo.

No quiero ver más nada. *Este* hijo que fue casi mío, tiene la voz desconocida que brota de una radio. *Estoy* encerrada en el cuartito oscuro de mis manos y por la ventana de mis dedos veo los zapatos de un hombre en el borde la cama. *Ese* hijo fue casi mío, esa voz recitando un discurso político debe ser, en la radio vecina, el hombre con la rama de sauce de espantar mosquitos. Y *esa* cuna vacía, tejida de fierro [...] (89) (*cursivas nuestras*).

Con una lengua alterada, hecha de la inquietud que atraviesa a este personaje, una lengua que no es el medio de expresión de su desconcierto, sino que se encuentra en sí misma desconcertada, el relato repite, con cierto dramatismo, el acontecimiento central de todos estos cuentos. Desprovistas de conectores lógicos y causales, las frases que, en rigor, son imágenes, significan por contigüidad, como si la remisión de unas a otras conformara el único modo posible de aproximarse a un sentido que aparece y se sustrae al mismo tiempo. Desentendidas de las convenciones comunicativas, libradas a la fuerza de la condensación y el desplazamiento que define su naturaleza metamórfica, estas imágenes transforman el discurso de la narradora en ese espacio, íntimo e inaccesible a la vez, siempre profundamente inquietante, en el que restos y figuras del pasado coexisten y se superponen con personajes y situaciones del presentes. Que el “chico de [su] hermana” remita al “hijo que fue casi [suyo]” y que ambas imágenes se asocien a la del “hombre con la rama de sauce de

espantar mosquitos”, lejos de develar el sentido oculto en el pasado, lejos incluso de brindar la clave que explicaría ese misterio, anuncia la inminencia de una confesión irrealizada cuya aparición deja vislumbrar secretos tan elocuentes como inexplicables.

En la narrativa de Ocampo, escribe Adriana Mancini, “un movimiento preciso y variado de la forma acompaña los excesos del contenido” (2003, 41). En el caso de *Viaje olvidado* ese movimiento, modulación incesante de una lengua en perpetuo estado de desequilibrio, se corresponde con – tal vez sería más exacto decir *realiza* – el estremecimiento que agita a estos personajes en el instante cuando el pasado vuelve en toda su ambigüedad. ¿Cómo contar el recuerdo de lo no vivido en un tiempo que, sin embargo, nos pertenece? ¿Cómo narrar lo que, habiendo ocurrido en uno, no se pudo presenciar? (“Cuando digo *uno* – aclara Silvina Ocampo (2008, 71) – nunca pienso en mí”). ¿Cómo contar la infancia? La pregunta que impulsará en adelante toda su búsqueda narrativa, encuentra en *Viaje olvidado* una respuesta deslumbrante. La agramaticalidad de la prosa, la apertura de las tramas narrativas, el desvarío de las construcciones oracionales, la imprecisión de los usos preposicionales, la “tortícolis” de las imágenes transmiten sin comunicar – sin la reflexividad propia del acto comunicativo – el olvido de sí mismos en el que caen los personajes y las voces narrativas de estos cuentos. Si en momentos como el final de “La calle Sarandí” o el desenlace de “Cielo de claraboyas” (me refiero puntualmente al intervalo que se abre entre la “jarra de loza que se cae al suelo” y “una cabeza partida en dos [...] donde florecen rulos de sangre atados con moños” (19) la lengua narrativa “desbarranca”, se “desboca”<sup>8</sup> de tal modo que hace presentir que lo se cuenta está siendo contado por una figura inaprensible, como si la lengua hablara sola

8 Los verbos entrecomillados son utilizados por los narradores de estos cuentos para describir lo que les sucede a las voces de los personajes. Así, la narradora de “La calle Sarandí” cuenta que la “voz [del hijo de su hermana] se había desbarrancado de una manera vertiginosa a los dieciséis años [...]” (88)

y sin dirigirse a otros. Es porque en ella habla la distancia que separa a estos personajes de sí mismos, la que los aparta de las certidumbres del lenguaje y los devuelve a la experiencia muda de la infancia.<sup>9</sup>

Esta distancia a la que aluden los relatos cuando refieren la incomodidad que los personajes experimentan en sus propios cuerpos, los inconvenientes que les ocasiona la desaparición de algunos de los miembros, o el encierro y el ahogo que padecen dentro de sus vestidos, es la que afecta y trastoca la lengua de *Viaje olvidado*: la que libera en ella una sintaxis anómala, imágenes inéditas, adjetivaciones rarísimas, una composición descoyuntada. La insipiente y la imperfección de las formas, la inestabilidad de los medios, replican la falta de identificación, el estado de desorientación o azoramiento en que viven estos personajes. “[...] la sintaxis – escribe Gilles Deleuze – es un estado en tensión hacia algo que no es sintáctico ni siquiera lingüístico (un afuera del lenguaje)” (1995, 259). Los cuentos inventan una lengua tensa, estremecida, en la que se escucha la turbación que recorre a estos personajes, desde antes incluso de que sepamos qué les está sucediendo – los comienzos de estos relatos son tan sorprendentes como sus finales –. Una lengua que dejó de ser el vehículo transparente e imperceptible de los estados por los que atraviesan estos seres, para adquirir un espesor desconocido, por momentos, extravagante, en el que se realiza el desdoblamiento que los atraviesa: una lengua nueva a la que sólo es posible apreciar en toda su novedad, en su auténtica potencia de invención,

y el narrador de “La enemistad de las cosas” dice que la voz del protagonista “se había desbocado en los momentos que requerían más silencio” (38).

- 9 Escribe Lyotard “...*infantia*, lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa. Ella puebla el discurso. Éste no cesa de alejarla, es su separación. Pero se obstina, con ello mismo, en constituirla, como perdida. Sin saberlo, pues, la cobija. Ella es su resto. Si la infancia permanece en ella, es porque habita en el adulto, y no a pesar de eso.” (Lyotard, 1997, 13). Para un análisis de la relación entre infancia y estilo en estos cuentos, es ineludible consultar Astutti (2000 y 2001).

si se advierte el carácter singular que tienen estos cuentos. De ellos podría decirse lo que Adolfo Bioy Casares – a quien estos relatos previsiblemente no le gustaban – afirmó a propósito de las narraciones posteriores de Silvina Ocampo: son cuentos que “no se parecen a nada de lo escrito”, que fueron elaborados sin “influencias de ningún escritor” (1994, 21).

“*Viaje olvidado* – contó Silvina Ocampo (en Ulla, 1982, 135) – está escrito con toda mi inocencia y con toda mi inconsciencia, porque no pensaba: “esto está mal escrito”. La reflexión sobre las posibilidades y alcances de los medios literarios llegaron más tarde, cuando los cuentos estaban listos. En ese momento, recuerda,

[Y]o [...] no discernía bien, no sólo no discernía: no había decidido qué me gustaba, y menos todavía en nuestro idioma, porque me gustaba lo que ahora no me gusta. [...] El arte es igual a las experiencias de amor, el contacto primero con una arte. En aquella época yo no podía discernir muy bien cómo había que escribir en español” (*Idem*, 134-5).

A esta inocencia, a esta falta de discernimiento que marcó su primer encuentro con la literatura, una falta que resuena en todos sus narradores y personajes, hay que remitir los mayores aciertos de estos cuentos. Sin pautas precisas sobre cómo se debía escribir, sin gustos literarios definidos, en una lengua cuya gramática no conocía del todo y que percibía como una lengua en formación<sup>10</sup>, Ocampo se dejó atraer por la experiencia literaria con una

10 Silvina cuenta que se negó a aceptar las objeciones que Victoria le hizo al estilo de *Viaje olvidado* porque entendía que el español era un idioma en formación, proclive a las imperfecciones. “[Victoria] decía que era como si las frases hubieran tenido tortícolis, como posiciones falsas. No acepté eso porque me parecía que nuestro idioma era un idioma en formación, y era natural que tuviera esas incompetencias, que careciera de la perfección que tenían otros idiomas [...]” (Ulla, 1982, 35).

impasibilidad manifiesta. El desconocimiento, la indiferencia involuntaria hacia las determinaciones y los valores principales de las morales literarias establecidas, le permitieron inventar una literatura de efectos inéditos y singulares que creó sus propios criterios de valoración. Impensada e inadvertidamente, la escritura de *Viaje olvidado* se resolvió no sólo al margen del ideal de escribir bien, que caracterizó al humanismo literario de *Sur*, sino también del imperativo de construir tramas perfectas, que definió el formalismo borgeano. En una entrada de sus *Diarios*, fechada a mediados de 1969, Alejandra Pizarnik consigna que, cuando ella se quejaba de su dificultad para escribir relatos y lamentaba no poder resignarse a que “una narración [fuese] un escorzo, algo incompleto” (2003, 479), Silvina Ocampo le decía que precisamente “eso” (inconcluso e indefinido) era una narración.

Indiferentes a las morales de grupo, estos cuentos respondieron ante todo a la fascinación de Silvina Ocampo por la infancia; esa fascinación que, como escribió Molloy (2003, 13), “es la materia misma de su literatura”. El inacabamiento de las tramas, la inmadurez de los procedimientos lingüísticos y literarios, obedecieron a las exigencias y necesidades propias del mundo narrativo inventado, a lo que Blanchot denomina la “ley de secreta del relato” (1969, 11). Sólo desde la perspectiva evolutiva en que se leyó este libro hasta el momento, se puede considerar entonces que estas formas son variantes iniciales o embrionarias de un modelo que la autora desarrolla y perfecciona más adelante. Las pocas lecturas que se hicieron de *Viaje olvidado* en su conjunto<sup>11</sup> acuerdan en apreciar la originalidad inventiva, la imaginación particular que manifiestan estos cuentos y en evaluar sus características formales como “falencias” (Ulla, 1998, 11) o “defectos” (Peralta, 2005-6, 135), propios de la espontaneidad inicial

11 Además de la de Tomassini, son fundamentales en este sentido las lecturas pioneras de Ulla (1981 y 1992), así como también su prólogo a la reedición del libro en 1998. Consultar además Jorge Peralta (2005/2006).

de la autora. En todos los casos, *Viaje olvidado* resulta el inapreciable punto de partida de una narrativa que alcanza en *Autobiografía de Irene* el libro siguiente, una etapa de “madurez” (los tres autores emplean este término) lingüística y compositiva, motivada principalmente por la incorporación de pautas precisas provenientes del modelo borgeano. Un doble movimiento en el que todavía se escuchan, aunque muy atenuados, los reparos de Victoria. El acuerdo no sólo diluye la singularidad de *Viaje olvidado*, al supeditar sus efectos novedosos a un desenvolvimiento posterior, sino que además interpreta como un progreso de la poética ocampiana la identificación que los cuentos de *Autobiografía de Irene* manifiestan con la moral formalista del relato, defendida por Borges y Bioy Casares. Menos que el avance o el desarrollo hacia formas más elaboradas y complejas, el segundo libro de Ocampo comporta, según desarrollé en otra ocasión (Podlubne 2009), un desvío de los hallazgos que distinguieron a *Viaje olvidado* y un debilitamiento de la búsqueda inmanente que impulsó a esta narrativa en sus comienzos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio, *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003. Trad. Silvio Mattoni.

Amícola, José, “La casa de azúcar y el placer de sentirse cruel y ser mujer (Buenos Aires, 1959)”. En: *La batalla de los géneros. Novela gótica vs. novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Astutti, Adriana, “Silvina Ocampo: fabular la infancia”. En: *Actas de VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudio de las Mujeres y de género: “Voces en Conflicto, Espacios de Disputa”*. Universidad Nacional de Buenos Aires, 2000.

\_\_\_\_\_, "Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo". En: *Andares blancos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

Bioy Casares, Adolfo: "Entrevista de Miguel Russo". En: *Página/12*, Suplemento literario, 11/09/1994, 21.

Balderston, Daniel, "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock". En: *Revista Iberoamericana* 125, (1983): 743-52.

Blanchot, Maurice, "El encuentro con lo imaginario". *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila, 1969.

\_\_\_\_\_, "La voz narrativa (El, él, el neutro)". En: *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Benjamin, Walter, "Una imagen de Proust". En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*. Madrid: Taurus, 1980.

Cozarinsky, Edgardo, "Introducción". En: *Informe del Cielo y el Infierno*. Caracas: Monte Ávila, 1970.

Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Valencia: Pretextos, 1995.

Lozano, Manuel, "El enigma Silvina Ocampo: la paradoja y lo sublime". En: *El diágoras* 8, 2002. Documento recuperado:

<http://www.eldiagoras.com/eom/2002/tierra08mlzo8.htm>.

Lytard, J-F, *Lecturas de Infancia*. Buenos Aires: Eudeba. 1997. Trad. Irene Agoff.

Mancini, Adriana, *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

Molloy, Sylvia, "La simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo". En: *Lexis* 2, (1978): 241-51.

\_\_\_\_\_, "Sola, en la casa de la memoria". En *La Nación*, Suplemento Cultura, 30/07/06, 1.

Ocampo, Silvina, *Viaje olvidado*. Buenos Aires, Emecé, 1998. [Buenos Aires: Sur, 1959].

\_\_\_\_\_, *Inventiones del recuerdo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

\_\_\_\_\_, *Ejércitos de la oscuridad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

Peralta, Jorge, “Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo”. En: *Piedra y canto. Cuadernos del CELIM* 11-12, 2005-6.

Pizarnik, Alejandra, *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003.

Podlubne, Judith, “Autobiografía de Irene: el desvío formalista de Silvina Ocampo”. En *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata, 2009. Documento recuperado: [http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/index\\_html](http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/index_html)

\_\_\_\_\_, “Infancia, sueño y relato (algo más sobre la reseña de Victoria Ocampo a *Viaje olvidado*)”. En: Revista *Orbis Tertius* 12, 2006. Documento recuperado: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/OrbisTertius/numeros/numero-12/sumario/>

Sánchez, Matilde, “Prólogo y notas”. En: *Las reglas del secreto* (Antología). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.

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

Ulla, Noemí, *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Belgrano, 1982.

\_\_\_\_\_, *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Torres Agüero Editores, 1992.