

2020

Veinte episodios de la historia de la literatura argentina del siglo XX

César Aira, Roberto Arlt, Babel, Juana Bignozzi, Adolfo Bioy Casares, Boedo y Florida, Mateo Booz, Jorge Luis Borges, Elías Castelnuovo, Julio Cortázar, Alberto Girri, Raúl González Tuñón, Leónidas Lamborghini, Osvaldo Lamborghini, Silvina Ocampo, Juan L. Ortiz, Néstor Perlongher, Manuel Puig, Horacio Quiroga, Juan José Saer, Alfonsina Storni por María Fernanda Alle, Adriana Astutti, Nora Avaro, Analía Capdevila, Mariana Catalin, Nora Catelli, Sandra Contreras, Sergio Cueto, Tania Diz, Alberto Giordano, María Teresa Gramuglio, Josefina Ludmer, Laura Milano, Aldo F. Oliva, Gladys S. Onega, Héctor A. Piccoli, Judith Podlubne, Adolfo Prieto, Roberto Retamoso, Nicolás Rosa, Noemí Ulla

Idea y compilación: Martín Prieto

CELA

CETyCLI

:e(m)r;

2020

**Veinte episodios de la
historia de la literatura
argentina del siglo XX**

Idea y compilación: Martín Prieto

Edición: Nieves Battistoni, Marcelo Bonini, Bernardo Orge

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
Editorial Municipal de Rosario

2020. Veinte episodios de la historia de la literatura argentina del siglo XX

Ma. Fernanda Alle , Adriana Astutti... [et al.] ; compilado por Martín Prieto.

- 1a ed. - Rosario : CELA ; CETyCLI ; EMR , 2020. Libro digital , EPUB.

ISBN 978-987-8429-00-7

1. Crítica de la Literatura Argentina.

CDD A860



Municipalidad
de Rosario

Secretaría de Cultura y Educación
Municipalidad de Rosario



Universidad
Nacional
de Rosario

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes

Año 2020

© AA.VV.

:e(m)r;

© Editorial Municipal de Rosario



© Centro de Estudios de Literatura Argentina



© Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Coordinación editorial: D. G. Helder
Diseño y desarrollo: Lis Mondaini
Corrección: Valentina Bona, Leonela Esteve

Índice

Noticia introductoria

por Martín Prieto >>

Alfonsina Storni

Alfonsina Storni: feminidades insurgentes, por Tania Diz >>

Horacio Quiroga

A la deriva, por Nora Avaro >>

Boedo y Florida

Boedo y Florida, por Adolfo Prieto >>

Jorge Luis Borges

Borges y el ultraísmo. Análisis de dos poemas, por Aldo F. Oliva >>

Elías Castelnuovo

Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo, por Adriana Astutti >>

Roberto Arlt

La novela de Erdosain, por Analía Capdevila >>

Raúl González Tuñón

La pregunta por el fervor, por María Fernanda Alle >>

Roberto Arlt y Jorge Luis Borges

Cuentos de verdad, por Josefina Ludmer >>

Mateo Booz

Mateo Booz, por Laura Milano >>

Silvina Ocampo

Silvina Ocampo: una inocencia soberana, por Judith Podlubne >>

Adolfo Bioy Casares

Adolfo Bioy Casares: la trama de la ciudad, por Noemí Ulla >>

Alberto Girri

Girri, por Sergio Cueto >>

Juan L. Ortiz

Ortiz, por Héctor A. Piccoli y Roberto Retamoso >>

Julio Cortázar

Los premios, por Gladys S. Onega >>

Juan José Saer

El lugar de Saer, por María Teresa Gramuglio >>

Manuel Puig

Boquitas pintadas o los usos del imaginario sentimental, por Alberto Giordano >>

Oswaldo Lamborghini, Leónidas Lamborghini y Néstor Perlongher

Los confines de la literatura o los hermanos sean unidos, por Nicolás Rosa >>

Babel. Revista de libros

Babel. Revista de libros, entre los finales y el fin, por Mariana Catalin >>

César Aira

César Aira: relato y supervivencia, por Sandra Contreras >>

Juana Bigozzi

Poesía sobre pintura y estilo de la vejez en la literatura argentina, por Nora Catelli >>

Datos biográficos >>

SILVINA OCAMPO

Silvina Ocampo: una inocencia soberana

Judith Podlubne >>

La reprimenda inaugural

Viaje olvidado, el primer libro de Silvina Ocampo, se publica a mediados de 1937 en la editorial Sur. Algunos de los cuentos que integran el volumen habían aparecido a fines del año anterior en el diario *La Nación*, en la revista *Destiempo* y en *Sur*. A diferencia de lo sucedido con el de Bianco, el debut de Silvina se comentó en varias de las publicaciones más importantes de ese momento. Luego de la reseña que Victoria Ocampo escribió en su revista, Bianco mismo se ocupó extensamente del libro en la página “Libros y autores de idioma español” que editaba para *El Hogar* y Oscar Bietti publicó una nota en la sección “Letras argentinas” de *Nosotros*. A estos comentarios hay que sumarle además el pequeño ensayo “La literatura del Dudar del Arte” que Macedonio Fernández dedicó a la autora en el último número de *Destiempo*. Aludiendo muy probablemente a *Viaje olvidado*, Macedonio distinguió las “obras del Arte dudado”, “única garantía de la esperanza de lo artístico”, de aquellas otras producidas “al Son de una hueca certeza del Arte”, propia de “espíritus sin incomodidades”.^[1] A pesar de los elogios (y los reparos que algunas de ellas les dirigieron), ninguna de estas lecturas demostró la lucidez y la sensibilidad de la reseña de Victoria. Como anotó Enrique Pezzoni, la exasperación que le provocó comprobar que los recuerdos de infancia de Silvina no coincidían con los suyos le permitió “ser certera,

a pesar de sí”.^[2] Se insistió con frecuencia en el recelo que le causó este debut y en “el gesto elocuente de primogénita ofendida”^[3] que la impulsó a reseñar con severidad el primer libro de su hermana. Se señaló también que sus objeciones se pueden leer, en sentido contrario, como un registro de los hallazgos de Silvina.^[4] Se estableció incluso que “esta primera crítica [...] inauguraba una tradición de lectura que tendría vida larga: la de desconcertarse ante estos textos distintos y por ello mismo (aunque esto Victoria Ocampo no lo sabía) fecundos”.^[5] Pero sin embargo no se especificaron aún cuáles fueron los aciertos iniciales que, más allá de las intenciones, guiaron su comentario.

El principio de la reseña es conocido por su arrogancia: Victoria usurpa un papel destacado en un escenario que en rigor no le reservaba ninguno y extiende las potestades de su madrinazgo a la carrera literaria de su hermana. El contacto con la tinta que mancha sus manos durante la ceremonia bautismal de Silvina inicia a la pequeña en un camino que encuentra su primera realización años después, en la decisión de hacer a un lado el proyecto de ilustrar el libro de recuerdos de infancia de Victoria para dedicarse a “contar los suyos propios, a su manera”.^[6]

Estos recuerdos, relatados bajo la forma de cuentos y mezclados de abundantes invenciones habrían podido ser los míos —escribe—; pero eran distintos, muy distintos de tono, muy distintos de *découpage*, “como las hojas todas iguales y sin embargo distintas en las láminas del libro de Ciencias Naturales”.^[7]

La diferencia que percibe entre sus recuerdos y los de Silvina deriva ante todo de los cambios que el estilo y la composición de los cuentos de *Viaje olvidado* le imprimen al tiempo compartido. “Relatados bajo la forma de cuentos y mezclados con abundantes invenciones”, estos recuerdos alteran con una independencia inquietante “ese pasado común, vivido en la misma casa, inclinado sobre el mismo catecismo, abrigado por los mismos árboles y las mismas

miradas”.^[8] La circunstancia la incomoda de modo previsible. Su perturbación es evidente, y lo que en realidad hubiese resultado llamativo es que ella, que conservaba una confianza inalterable en una concepción decimonónica de la memoria y del género autobiográfico, no se sintiese contrariada ante las libertades de su hermana.

Algo menos esperado es sin embargo el desvío en que incurre su comentario cuando avanza en la descripción del clima que transmiten estos cuentos. Suspendiendo por un momento el tono admonitorio, Victoria se distrae del interés por defender el pasado familiar de los maltratos de la circulación literaria para demorarse en las impresiones que los relatos le provocan.

[...] estos recuerdos me lanzaban señales en el lenguaje cifrado de la infancia que es el del sueño y el de la poesía. Cada página aludía a cosas, a seres conocidos, en medio de cosas y de seres desconocidos, *como en nuestros sueños. Como en nuestros sueños*, rostros sin nombres aparecían de pronto en un paisaje familiar, y voces extrañas resonaban en un cuarto cuya atmósfera era ya un tuteo.^[9] (El subrayado es mío).

Con una claridad involuntaria, alentada por el propio desconcierto, Victoria señala una semejanza decisiva entre los relatos de Silvina y los sueños. Se trata, en primera instancia, de una suerte de semejanza formal (o funcional, podría decirse) que le permite leer los movimientos y las transformaciones de los recuerdos y las imágenes familiares en *Viaje olvidado* a partir de una equivalencia general con la elaboración onírica. El ingreso de los recuerdos a estos cuentos y la metamorfosis a que se ven sometidos tienen su correlato en la vacilación de las imágenes en los sueños, en la incertidumbre con que en ellos se sucede y confunde lo conocido y lo desconocido. El clima de *Viaje olvidado* comunica para Victoria la misma falta de deliberación que caracteriza el universo del sueño: hay en estos cuentos — escribe— una atmósfera propia “donde las cosas más

disparatadas, más incongruentes están cerca y caminan abrazadas, como en los sueños”.^[10]

Si bien su impresión resulta en cierta medida convergente con la que Bianco describe pocos días después en la nota de *El Hogar*, los efectos que pueden derivarse de las observaciones de Victoria alcanzan una proyección difícil de atribuir a las conclusiones del autor de *Las ratas*. De acuerdo con el poder de develamiento que le atribuye a la ficción, Bianco afirma que el libro de Silvina “une lo esotérico con lo accesible, y crea una atmósfera libre y poética donde la fantasía, en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad, y nos interna en ese plano que los años, la costumbre y los prejuicios parecían haber ocultado definitivamente a nuestros ojos”.^[11] Mientras que desde su punto de vista la fantasía se resuelve como una vía de acceso y recuperación de lo real, como una forma de conocimiento de la verdadera esencia de las cosas, en la lectura de Victoria, la relación entre sueño y realidad, entre realidad e irrealidad se presenta siempre como un vínculo indiscernible y, por lo mismo, amenazante. “Ese juego de escondite, esa coalición de una realidad que se ha vuelto irreal y un sueño que se ha vuelto realidad —escribe— nunca me ha impresionado tanto como en el *Viaje olvidado*”.^[12] El malestar (y la atracción) que le produce a Victoria el trato que Silvina le brinda a los recuerdos familiares obedece precisamente al juego de transfiguraciones a que se los somete. Un juego en el que sueño y realidad dejan de ser dominios distintos y alternativos, para tejer una alianza inconsútil en la que una se vuelve otro, en la que las fronteras entre una y otro se desvanecen y todo se torna peligrosamente incierto. La realidad se vuelve irreal, el sueño se vuelve real, los personajes parecen cosas y las cosas, personajes. Los cuentos de Silvina remiten, para Victoria, a una región, indefinida e inestable, en la que cada suceso y cada figura es también otro, en la que seres extraños aluden a

personajes conocidos y voces desconocidas resuenan con ecos familiares. Una región muy poco propicia para recuperar la memoria de un pasado que identifica con el territorio imaginario de la infancia.

Sin que Victoria lo advierta, la analogía entre sueño y relato ilumina desde el comienzo una visión nueva e inesperada de la infancia en estos cuentos: una visión en la que el pasado deja de remitir a un tiempo común y recuperable (deja de ser ese “delicioso país de ensueño” que, en rigor, nunca fue para Silvina, pero que sin embargo el reseñista Bietti se empeña en atribuirle), para aludir a un espacio definitivamente inaccesible. La sospecha de que la infancia de la que hablan estos relatos está tan lejos de la suya como de la de Silvina alarma a Victoria en un sentido que sus propias convicciones le impiden reconocer pero que sus enunciados sugieren de una manera luminosa. ¿De dónde, si no de esa sospecha, proviene el asombro con que ella asiste a esa imagen extraña y desconocida de Silvina? En uno de los momentos centrales del comentario, tal vez el más equívoco y por lo mismo también el más sugestivo, Victoria escribe:

[...] conociendo el lado realidad e ignorando la deformación que esa realidad había sufrido al mirarse en otros ojos que en los míos y al apoyarse en otros sueños, me encontré por primera vez en presencia de un fenómeno singular y significativo: *la aparición de una persona disfrazada de sí misma*.^[13] (El subrayado es mío).

Las razones con las que ella justifica su asombro apelan de inmediato a la “deformación” (el sustantivo es elocuente, resume con agudeza su punto de vista) que la capacidad imaginativa de Silvina impone sobre el tiempo familiar. Como si justamente esa deformación del pasado le devolviese una imagen desfigurada, aunque reconocible, de su hermana. Sin dudas, esto es lo que Victoria quiere dar a entender y, en ese caso, hubiese resultado más ajustado presentar esta imagen como la de una persona disfrazada

de otra, como la de alguien que se enmascara y simula ser lo que no es. No obstante, los términos desbordan los límites de sus razones y resuenan en un sentido imprevisto. La “aparición de una persona disfrazada de sí misma” remite, más acá de las intenciones de Victoria, en un antes de esas intenciones que sus palabras retienen y en el que aún se escucha su perplejidad, al acontecer inesperado de una presencia singular: menos la de una narradora interesada en “deformar” el pasado compartido que la de una figura más inasible, bastante más misteriosa, y mucho más afín a la rareza de los personajes y las voces narrativas que habitan *Viaje olvidado*. Una presencia ambigua que, extendiendo la equivalencia entre sueño y relato que propuso su comentario, se encuentra muy próxima a la del sujeto onírico.

Así como el protagonista de la intriga soñadora se aparta del durmiente e instaura, en el corazón mismo de su yo, la sospecha de un intervalo irreductible,^[14] del mismo modo, esta imagen que asoma en *Viaje olvidado*, y que Victoria describe como una “aparición”, se distancia de esa narradora interesada en contar los recuerdos “a su manera” y, sin convertirse en otra, deja de ser ella misma. Lejos de confundirse con una máscara que, al tiempo que lo oculta, reduplica el rostro auténtico de Silvina (“Máscara de Ginger Rogers sobre el rostro de Ginger Rogers, como en ‘Al compás del amor’” —explica Victoria—), lejos de eso, la imagen de alguien disfrazada de sí misma se nos presenta como la de quien guarda consigo una relación de semejanza. Es decir, la imagen de alguien que se parece a sí misma (más aún, en la que esa semejanza resulta subrayada por la idea del disfraz) y que, precisamente por ese parecido, muestra no ser idéntica. Una imagen en la que se manifiesta la distancia insalvable entre Silvina y ella misma, que es la aparición de esa distancia, y que por eso acusa el fondo de apariencia sobre el que se funda toda identidad.

La reseña entredice más de lo que dice. No que los cuentos de *Viaje olvidado* reinventan los recuerdos de infancia de Silvina —esto es lo que Victoria impugna en forma explícita y a esto obedece sin dudas, tal como lo advirtió la crítica, el fastidio que el libro le provoca—,[15] sino que quien habla en estos cuentos, quien rememora en ellos el pasado, no es ni simplemente Silvina ni simplemente su máscara, sino esa distancia íntima entre ella y ella que esta imagen ilumina. Menos una presencia que una “aparición”: lo que aparece cuando se exhibe súbitamente la consistencia definitiva de una máscara hueca. Atraídos por esta distancia primordial en la que toda identidad declina (empezando por la del sujeto que escribe) y todo reconocimiento falla, los recuerdos vuelven a *Viaje olvidado* no como la representación fiel o deformada de lo vivido —entre estas dos alternativas se dirime para Victoria la relación con la infancia—, tampoco como la “reprogramación”, la “transposición”, la “reinención” o la “ficcionalización” de lo sucedido —en esta posibilidad se resuelve para los lectores posteriores la novedad del libro—, sino como la repetición en imágenes de lo aún no acontecido en el pasado, como el retorno de un pasado que nunca ha sido presente y que encuentra en la repetición de esta diferencia su único modo de realización. La infancia de la que hablan estos cuentos difiere radicalmente de la vivida por Silvina, se construye en el espacio incesante de ese diferimiento, “tal y como la ha tejido el olvido”. [16]

La lectura de Victoria avanza por el camino de la tensión entre el interés en imputar a los relatos de *Viaje olvidado* la distorsión del pasado familiar y la sospecha impensada pero entredicha de que esa distorsión es tan absoluta como inevitable: no podría ser de otro modo, si lo que está en juego es el retorno de *lo todavía por pasar* en el pasado. Que los cuentos de *Viaje olvidado* sean “recuerdos enmascarados de sueños”, recuerdos que parecen sueños, dice algo más que esa *semejanza formal o funcional* entre

sueño y relato o entre sueño y recuerdo. Aquello que, de un modo oblicuo, insiste en esta afirmación es la *semejanza originaria* que liga estas experiencias. Una semejanza fundada paradójicamente en la falta de origen que se abre cuando quien habla se ha olvidado de sí mismo y en su lugar asoma una máscara que se le parece.

Sin dudas es la intuición sorpresiva de esta semejanza — a la que el libro de Silvina alude con un nombre inmejorable (¿no es acaso este olvido de uno mismo lo que se invoca en *Viaje olvidado*?)— la que interfiere el comentario de Victoria en sus momentos más afortunados. Si su lectura no hubiese sido siquiera rozada por esta intuición, sería difícil de explicar de dónde provienen la exactitud y la claridad con que ella describe el clima de indeterminación de estos cuentos. De algún modo, de un modo que le concierne sin que alcance a advertirlo, Victoria sabe que en esa pérdida de sí en la que se hunden muchos de los personajes y los narradores de *Viaje olvidado* retumba la falta de reconocimiento, la distancia entre ella y ella misma, que la escritura provoca en Silvina. Advierte también —aunque sin establecer cómo ni por qué estas cuestiones se implicarían — que esa distancia en la que su hermana queda radicalmente comprometida, se relaciona con (decide, diría) el salto a la ficción con que comienza su literatura. Lo que no puede tolerar, lo que le resulta del todo inadmisibles y pone en evidencia el horizonte de incompreensión sobre el que afloran sus aciertos anteriores, es que este salto a la ficción arrastre, sobre todo y en primer lugar, las reglas y convenciones de la lengua en la que está escribiendo.

La irritación que el estilo de *Viaje olvidado* le produce hace que, recuperando el tono de hermana mayor con que inició su comentario, Victoria reprenda a Silvina por la “negligencia” y la “pereza” con que elabora algunas de sus frases y de sus imágenes. El problema no reside para ella, no al menos por completo, en que Silvina quiera “saca[rle] la lengua a la gramática” —su modernidad sabe que

muchos escritores se han distinguido por hacerlo—. El malestar deriva, fundamentalmente, de que ese propósito no haya sido antes calculado, de que la trasgresión a la norma (lingüística y literaria, para Victoria se confunden) sea en Silvina resultado de la ignorancia o la indolencia y no de la premeditación. Si bien está claro que la literatura que Victoria prefiere se aparta de las audacias formales, no deja de apreciar ciertos desvíos que se producen en el marco de un probado dominio del idioma. Lo que sin embargo no acepta es que se “renunci[e] a la destreza”, que se pierda el control sobre la lengua, sin antes haberlo demostrado. “En literatura —afirma— las ‘maladdresses’ no deben ser involuntarias. Es como para la gramática. Si se quiere sacarle la lengua, hay que mirarla antes cara a cara”.^[17] La impugnación demanda que Silvina se esfuerce en conseguir lo que para Victoria misma ha sido un objetivo arduo: que el español, la lengua materna reservada a una oralidad práctica y cotidiana, se transforme finalmente en una lengua de escritura.^[18]

De acuerdo con el diagnóstico de Victoria, la crítica coincide en señalar que la elección del español para la literatura implica, también en el caso de Silvina, el conflicto entre el dominio insuficiente de la escritura en esa lengua y la soltura con que se maneja en las lenguas extranjeras.^[19] No hay dudas, por supuesto, de la marcada incomodidad que ambas experimentaron en el español: las dos expusieron a menudo ese malestar y lo explicaron remitiendo a sus primeras lecturas y aprendizajes en lenguas extranjeras. Sin embargo, el modo en que la tensión entre las lenguas se planteó e incluso se resolvió difiere sensiblemente en las hermanas. Si se lee con detenimiento el relato que Silvina hace de sus inicios —un relato en el que significativamente la cuestión de las lenguas deriva, de un modo espontáneo, hacia la descripción de su situación en la escritura—, se advierte que esta tensión queda de pronto desplazada (o mejor, se

resuelve de hecho y casi sin deliberación alguna) por la fuerza con que las determinaciones de la ficción se imponen sobre sus decisiones. Cuenta Silvina, en el libro de conversaciones con Noemí Ulla:

[...] me siento despedazada entre los tres idiomas. Debe ser porque los he leído tanto, porque mis mayores lecturas eran en francés, en inglés, antes del español. Entonces vivo acomodando el español, porque al principio, gramaticalmente, mis frases no eran españolas sino francesas de pronto, de pronto inglesas, y sin que yo lo propusiera. Traté de luchar, pero siempre esa creación que uno va haciendo de un cuento interior, que primero está dentro de uno y después sale, *toda esa elaboración podía ser comenzada en inglés o en francés, y de pronto se fundían dentro del español*. Porque cuando uno está trabajando y pensando algo que uno va escribir, se pierde un poco la conciencia. Uno es una especie de sonámbulo que está caminando en la oscuridad, tratando de concentrarse lo más posible. Y la concentración consiste justamente, en no olvidar el mecanismo que uno va usando. Si uno se da cuenta de cómo trabaja las cosas, se paraliza. Uno tiene que perder la conciencia para tener mayor conciencia. Eso es lo que pienso.^[20] (El subrayado es mío).

En este paso repentino de la incomodidad en la lengua materna al sonambulismo en la escritura, un paso que se sitúa en el instante preciso en que “el cuento interior” se funde en el español, se decide, para Silvina, no tanto uno de los varios idiomas disponibles para la literatura, como el único capaz de transmitir ese alejamiento de sí que experimenta mientras escribe.

Si no fuese por el evidente ánimo reprobatorio con que Victoria calificó el estilo de *Viaje olvidado*, si no fuese por la falta de generosidad que inspiró sus juicios en este sentido, habría que reconocer que su comentario acierta al señalar la agramaticalidad, la negligencia, la “tortícolis”, que caracteriza la lengua de estos cuentos. ¿En qué lengua sino en una lengua desviada, inapropiada, una lengua por siempre impropia y a la vez íntima (al fin y al cabo, la lengua materna), podría contarse, no la memoria del pasado familiar, sino el viaje olvidado de la infancia, el retorno de

ese tiempo irrecuperable en que se cifra para Silvina el principio incesante de su literatura? Si se atiende al efecto de lúcida indeterminación que transmiten estos cuentos, las negligencias de estilo que marcan su sintaxis, esas fallas que Victoria no puede dejar de percibir como “defectos” o “desaciertos”, parecen responder menos a la pereza o al descuido de una escritora que no maneja plenamente el idioma en el que escribe (aunque de hecho su dominio haya sido insuficiente) que a la atracción sonambulística, a esa suerte de “fidelidad involuntaria”,^[21] diría Silvina, a que se abandona quien revive en la escritura la “imagen indescifrable” de un pasado que nunca ha sido presente.^[22]

“Cuando uno escribe —afirma Silvina Ocampo, en una dirección en la que resuenan muy transfiguradas las convicciones de Ortega y Gasset sobre el sonambulismo del novelista— está llevado por una fuerza, muy superior. Uno está al comienzo de cualquier cosa que escriba, metido en un túnel del que no puede salir”.^[23] La superioridad de esa fuerza no es de orden espiritual, como podrían considerar en *Sur* los defensores de un arte primordialmente humano, sino que proviene de ese fondo de impotencia “prenatal”, instante previo al nacimiento del sujeto, instante irrepresentable, anterior al lenguaje, que la protagonista del cuento que da nombre al volumen busca recuperar en vano.^[24] Una fuerza que deriva de la imposibilidad de encontrarse a sí misma en el origen (“no podía nunca —dice la narradora de “Viaje olvidado”— llegar hasta el recuerdo de su nacimiento”); mejor aún, una fuerza fundada en la certeza de que todos faltamos al día de nuestro nacimiento y de que por tanto, desde entonces, recordamos un pasado que no nos pertenece. Al llamado de esta fuerza pre-subjetiva e inasimilable —la “fuerza de lo imaginario”, para Blanchot—, a las metamorfosis incesantes a que queda librado lo olvidado, responde el ingreso de los recuerdos a los cuentos de Silvina. Más allá de toda vocación confesional o autobiográfica, pero también más acá de toda voluntad

experimental dispuesta a encontrar en la “recreación” o “reinención” de lo vivido la materia de la literatura, sus primeros relatos, y muchos de sus mejores relatos y escritos posteriores, obedecen a la repentina perplejidad que experimenta quien vislumbra que “el recuerdo está lleno de desmayos, de pérdidas de conocimiento”.^[25]

Resultaría ocioso insistir en las profundas diferencias que separan este libro de los proyectos autobiográficos que desarrollaron muchos escritores de *Sur*.^[26] Más interesante tal vez sería volver a pensar las relaciones que *Viaje olvidado* establece con *Cuadernos de infancia*, la singular autobiografía que Norah Lange publica también en 1937.^[27] Si bien avanzar demasiado en este sentido me desviaría de los objetivos propuestos, me importa, por un lado, recordar brevemente las similitudes que presentan estos textos en relación con la imagen de la infancia que componen. Ambos recrean una infancia de clase alta, con un evidente aire de familia, de ambos está ausente la convencional imagen nostálgica de la niñez como refugio armónico, apartado del mundo de los adultos, que caracteriza las escrituras femeninas en ese momento, y de las cuales el *Viaje alrededor de mi infancia* de Delfina Bunge, editado al año siguiente, presenta un ejemplo elocuente. Por otro, sobre todo a fin de situar la excepcionalidad del libro de Ocampo en un contexto más amplio, me interesa también subrayar las diferencias. En *Cuadernos de infancia*, el yo de la autobiografía, un yo sin dudas especial, suspendido en una atemporalidad rara y en un persistente anonimato, un “yo voyeur [...] que se complace en la fragmentación y en el hiato, y que nunca plantea una visión comprensiva de la realidad o de sí mismo”,^[28] sigue oficiando, a pesar del empeño experimental que pone en disimularse, como origen del recuerdo y centro del relato. Mientras, como observa Molloy,^[29] Lange convierte “el recuerdo de vida en investigación literaria”, dota de “un sesgo deliberadamente literario [...] la recuperación de su infancia”, y compone de

ese modo una autobiografía original, refractaria a las leyes principales del género, Silvina, por su parte, cuenta en sus relatos el recuerdo de lo por siempre diferido (“un recuerdo anterior a su vida”, dice la narradora de “El corredor ancho de sol”) y encuentra en la naturaleza imaginaria de lo que retorna sin haber ocurrido la ley de la ficción. Cada vez que rememora el día de su nacimiento la nena de “Viaje olvidado” es siempre “otra chiquita distinta, pero que lleva su mismo rostro”.^[30] Así también, quien narra estos relatos, una voz heterogénea, distinta de la primera persona testimonial que celebran los escritores de *Sur* y del yo deliberadamente enmascarado que escribe *Cuadernos de infancia*, es la voz de alguien que, como descubrió Victoria, se parece a Silvina Ocampo. Es imposible no recordar en este sentido que pocos años después de la publicación de *Viaje olvidado*, en la reseña que le dedicó a *Enumeración de la patria*, el primer libro de poemas de Ocampo, Borges elogió efusivamente la impersonalidad de su escritura.

Uno de los espléndidos atributos de *Enumeración de la patria* es la casi inhumana, casi estoica impersonalidad. Hazlitt ha dicho memorablemente de Shakespeare: “He was nothing in himself”; Bernard Shaw ha declarado de Bernard Shaw: “I am the true Shakespearean type: I understand everything and everyone, and am nobody and nothing”. Yo sospecho que para Silvina Ocampo, Silvina Ocampo es una de tantas personas con las que tiene que alternar durante su residencia en la tierra.^[31]

Este fue uno de los pocos momentos en los que, en el interior de la revista, Borges se apartó de una valoración formalista de la literatura. Su apreciación anticipó lo que al poco tiempo afirmaría en su intervención al debate “Moral y literatura”. En esa oportunidad, se recordará, recurrió a la misma cita de Bernard Shaw que había utilizado en esta ocasión.

Viaje olvidado: la voz rarísima

Hay ciertas formas de olvido que más
que la memoria enriquecen el recuerdo.
Silvina Ocampo, *Ejércitos de la oscuridad*.[\[32\]](#)

Un tono narrativo único, singularísimo, distingue *Viaje olvidado*. Antes que la originalidad de las anécdotas o la excentricidad 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 Victoria, inaugura la literatura de Silvina Ocampo. Por un lado, es el interrogante al que responde la escritura de sus cuentos, el que los desencadena toda vez que, perdiéndose a sí misma en lo que escribe, Ocampo busca en vano aproximarse, conocer, a “esa otra [...] que soy yo misma”[\[33\]](#) y que solo habla en sus relatos cuando ella desaparece. Por otro lado, es también la pregunta que sus narraciones plantean 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 pasa por la cuestión de desde dónde se cuenta lo que se cuenta”.[\[34\]](#) La “*cruauté innocente ou oblique*”[\[35\]](#) que impregna sus historias, la rareza de sus personajes, la lógica asociativa que impulsa sus tramas, muchos de los rasgos principales que caracterizan su narrativa no terminan de explicarse en toda su complejidad si no se sitúa desde dónde se cuentan estos relatos.

El problema fue abordado por varios de los lectores más perspicaces de Ocampo, quienes se ocuparon de caracterizar las figuras de sus narradores en distintos cuentos de la autora.[\[36\]](#) En lo que respecta puntualmente a *Viaje olvidado*, el completo estudio de Graciela Tomassini[\[37\]](#) es el único que presenta una descripción global y al detalle del proceso enunciativo en todos estos relatos. Sin embargo, 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 inaclorado, o mejor, se sustrae a las posibilidades argumentales de su perspectiva 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”.^[38] Sometida a una marcada perspectivización —“La narración perspectivizada, agrega Tomassini, constituye una *invariante* del proceso de enunciación en *Viaje olvidado*”^[39] —, 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 “modelizadora”, cuya particular percepción de la realidad funcionaría como el centro en torno al cual se organiza el discurso del narrador. Un yo disfrazado, se podría agregar, escondido bajo el velo traslúcido de la tercera persona, en el que, en 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*). Tomassini avanza en la caracterización de esta tercera persona, estableciendo algunas puntualizaciones específicas que, en lo sustancial, terminan siempre por resolverse en su 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 aquella predominante, en la que la perspectiva infantil conforma el foco del relato, esta idea constituye sin dudas uno de los principales lugares comunes de la crítica sobre Ocampo. 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 solo en los primeros cuentos de Ocampo sino en toda su obra narrativa, como el resultado de la elección de puntos de vista poco convencionales: el de los niños (en muchos casos, “niños terribles”, agregaría Blas Matamoro), el de los adolescentes, el de los adultos “con alguna deficiencia de ingenio”^[40] o el de seres “psíquicamente perturbados”.^[41] En muchos de los cuentos de *Viaje olvidado*, puntualiza Tomassini, esta visión anómala o desconvencionalizada corresponde a la percepción del mundo de una conciencia aturdida ante la imposibilidad de recuperar el pasado a través de la memoria. El extrañamiento de la perspectiva se ligaría de este modo a la fragilidad o a la amenaza de desintegración de sus identidades que muchos de los protagonistas experimentan. Una amenaza que los cuentos resolverían apelando a “una reconstrucción imaginaria del tiempo perdido”.^[42] Esto es, haciendo de la 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 lectura general del libro. En estos relatos, concluye, “la 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”.^[43]

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?), el análisis de Tomassini 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 el uso de distintos recursos narrativos. Mientras esa “conciencia extrañada” que organiza la perspectiva sería la máscara adoptada por una escritora atenta a 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 y el discurso indirecto libre. A partir de estas consideraciones, en el marco del inestimable aporte que las conclusiones de Tomassini les brindaron a mis interrogantes, me interesa proponer, extendiendo la línea de lectura abierta por la reseña de Victoria, que la perplejidad que provocan los cuentos de *Viaje olvidado* obedece menos al *extrañamiento* a que se somete 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.^[44] 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 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, cuenta, impulsada por la propia fuerza del relato, esto es, librada al sonambulismo de la escritura, menos un suceso ocurrido en el pasado, que la discreta conmoción que provoca en el presente la resonancia de lo todavía por ocurrir de ese momento. El viaje no es aquí, como se ha dicho, un viaje hacia la infancia, ni narra el trabajo de la memoria, el modo en que se construye la percepción del pasado o la forma en

que el mundo era percibido en ese tiempo.[45] 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 el presente. Si el viaje que invocan estos cuentos es un viaje olvidado, es porque el olvido de sí es en él el auténtico sujeto.

¿No le ocurre al somnoliento protagonista de “Eladio Rada y la casa dormida”, 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 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 coincide 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”, [46] 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 las nubes”, [47] 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”, [48] 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”.[\[49\]](#)

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”.[\[50\]](#) Algo más desconcertante, entre otras razones, por la fórmula de reverberos mágicos 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 hilos de sangre corrían atándole las rodillas”.[\[51\]](#) 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 desconventionalizada, pero todavía modelizadora, que indicaba Tomassini), para convertirse en una suerte de punto ciego en el que, 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 letargo da lugar a que lo que pasa, lo que les está pasando en el presente, lo cuente una voz que podría ser la de ellos, que se confunde con la de ellos, pero que, como la de ese chico que fue casi un hijo

para la narradora de “La calle Sarandí”, se les vuelve “una voz desconocida”.^[52]

Próxima y a la vez lejana, venida de afuera, como los ruidos, los rumores o las músicas que estos personajes escuchan sin atención mientras recuerdan o fantasean, esta voz, “sorda a todo, salvo a la turbación que los habita”,^[53] replica las voces personales de los protagonistas, utiliza categorías léxicas, lógicas y emocionales que podrían atribuírseles, para volver a contar lo que solo 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”,^[54] y cuya recurrencia introduce la aparición de las evocaciones en la protagonista, marca el ritmo incesante y la temporalidad paradójica con que los recuerdos, las fantasías y los sueños ocurren en los cuentos. 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 mejor, habría que decir tal vez, porque quedó 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,

se 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.^[55] (El subrayado es mío).

¿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, refiriéndose a Proust, extendiendo la lectura que propuso

Walter Benjamin— “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.[56]

Súbitamente, de un modo insospechado, “un día” —que por lo general es “una tarde”, “una siesta”, o “una noche”, pero que siempre es un momento preciso que se recorta del resto de los días e interrumpe la sucesión habitual— algo vuelve a ocurrir 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 lo hace como *pregunta irresuelta* o *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 horrorosas. ¿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 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”. [57] En otras ocasiones, el recuerdo retorna bajo la *forma de una promesa* o un *deseo incumplido*. En “La siesta en el cedro”, Elena, que vivió encerrada 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 venga a buscarla para ir a jugar. Sigue esperando el momento imposible en el que “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”. [58] En “Extraña visita”, Leonor espera volver con su papá a la casa de Elena para reencontrarlo en la remota proximidad de ese momento en el que, “a través del paisaje lejano de la cortina”, le pareció verlo llorar. En “Día de

santo”, 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 morirse” 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 efectuarse 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 relato —los cuentos narran este hiato, cuentan lo que allí sucede—, es el espacio en el que la inminencia de lo que quedó relegado 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”.^[59] 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—, Germaine, la hija del *chauffeur* francés, le había contado ya que los chicos no venían de París. En esa ocasión, en la que la nena protagonista 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”.^[60] La repentina aparición de su yo en el momento en el que la narradora en tercera persona rememora el episodio solo 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”.^[61]

Por esa razón entonces, porque en el momento del recuerdo la nena protagonista sigue sin entender el sentido del anuncio de Germaine, es que, aunque su madre le habla luego “de flores y de pájaros”, tampoco puede comprender esa vez la idea que su madre quiere comunicarle. Lo que no puede, en realidad, es dejar de atender al estupor que la versión de Germaine le sigue provocando. Todo lo que la madre le dice “se mezcla a los secretos horribles de Germaine”. La misma turbación, la misma falta de entendimiento, que le había impedido descifrar el sentido del mensaje de la hija del *chauffeur* interfiere el relato de su madre. De un modo confuso y eufemístico, la explicación materna repite 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 dificultad de atribuirles un sentido cierto

hizo que esas palabras quedaran convertidas en una potencia oscura, en una fuerza insondable y perturbadora: una suerte de sortilegio pavoroso del que no podía desprenderse. Bajo la atracción de esta fuerza, contaminado de angustia e inquietud por los efectos infinitos y a la vez repentinos de su poderío, el rostro de la madre, como sus besos, se desvirtuaba y el misterio de su nacimiento permanecía para siempre irresuelto, flotando en ese “cielo negro de la noche donde no cantaba un solo pájaro”.^[62]

¿Cómo pensar, entonces, que el recuerdo pudiese ofrecerle a la protagonista de “Viaje olvidado” alguna oportunidad reparadora, tranquilizadora?^[63] 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”,^[64] queda completamente defraudada no solo por la crueldad de la hermana mayor, que le señala al barrendero 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* una tarea 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 —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 proteico, el “tiempo de los espejos”, espacio de la “dispersión total”, en el que, como dice Silvina Ocampo, nos encontrarnos y nos

perdemos, irremediablemente.[65] 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.[66] 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”;^[67] 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”;^[68] 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”^[69] y en el que las cosas y los seres resultan “todos iguales y sin embargo distintos”.^[70] Un presente sin presencia, que no deja de retornar y del que solo es posible tener noticia, cuando abandonados al propio desconcierto, estos personajes se convierten en otros.

“Volverse otra” —advirtió Jorge Panesi—^[71] 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 en 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 [...]”.^[72] 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”. [73] 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”, [74] 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 a 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 usa, muchos años después que Lange, para escribir *Invenciones 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. [75]

En *Invenciones del recuerdo*, como advirtió Molloy, Ocampo “recurre 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 memoria [...] pero luego delega la representación no al yo que fue sino a un ella distanciada, extrañada por el uso de la tercera persona [...]”. [76] Convertida en “espectadora de sí misma”, [77] esta primera persona, gramaticalmente alienada en una tercera persona protagonista, apela al mismo “juego pronominal voyeurístico” que Molloy había señalado en *Cuadernos de infancia*, para poner en escena un sujeto autobiográfico distanciada de su entorno familiar. Pero en *Viaje olvidado* la escena enunciativa es definitivamente otra. La metamorfosis 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 otras” no significa para estas voces responder a una consigna de orden representativo sino repetir, en el relato de lo ocurrido, la experiencia de un pasado al que faltaron. Esto es, volverse a *perder* en la ocurrencia del recuerdo, para *encontrarse*, siempre por primera vez, en el asombro o 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”.^[78]

Es probable que sea en la voz aturdida de la 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. “La calle Sarandí” se inicia con un enunciado algo confuso que, además de anticipar la tensión que liga los recuerdos al olvido, y que es su tema, 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”.^[79] Al decir que solo se acuerda de algunas tardes otoñales, dice además que estas tardes están “presas” (tan “presas” como, se verá, está ella misma) de otras que permanecen tapadas. El cuento presenta en adelante lo sucedido en una de estas tardes inolvidables. Con la misma ambigüedad 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 otras apacibles en las que “los últimos rayos del sol amarillo, de este mismo rosado-amarillo — indica la narradora—, envolvían los árboles de la calle Sarandí, cuando [ella] era chica y [la] mandaban al almacén a comprar arroz, azúcar o sal”.^[80] 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”.^[81] 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 tomar 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; voltéé una silla trenzada del color del alba. Nadie me oyó.^[82]

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 del 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 torne, pocos enunciados después, 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 este episodio como un acto de abuso sexual, una violación, de la que la nena logra preservarse imaginariamente, al recluirse en el espacio de sus manos. [83] Una vez más estas lecturas le atribuyen a la imaginación de Ocampo 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*, colección de anotaciones insomnes en la que se encuentra desperdigada una fulgurante teoría del recuerdo —.[84] 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, 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”,^[85] 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 solo 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”.^[86] Las historias avanzan como a tientas, movidas por un impulso metonímico, indefinido e imprevisible, que afecta tanto la diégesis como la sintaxis oracional. La causalidad se desarticula y los argumentos, desentendidos del imperativo del efecto final, permanecen en un 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 se descompone de una manera particular. En el instante preciso en el que 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 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 de 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...[87] (El subrayado es mío).

Con una lengua alterada, hecha de la alteración del personaje, una lengua que no es expresión de su desconcierto, sino que se encuentra en sí misma desconcertada, el relato repite, con cierto dramatismo, el acontecimiento central de *Viaje Olvidado*. 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 condensación y desplazamiento que define su naturaleza vacilante, 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 presente. 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, que permite 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”.^[88] 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 en el que 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— nunca pienso en mí”.^[89] ¿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 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”)^[90] la lengua narrativa “desbarranca”, se “desboca”^[91] de tal modo que hace presentir que lo que se cuenta está siendo contado por una figura inaprensible, como si la lengua hablara sola 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.^[92]

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 libera en *Viaje olvidado* una sintaxis anómala, imágenes inéditas, adjetivaciones rarísimas, una composición descoyuntada. Lo incipiente 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)”.[93] Los cuentos inventan una lengua tensa, estremecida, en la que se escucha la turbación de 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 nueva a la que solo es posible apreciar en toda su novedad, en su auténtica potencia de invención, si se advierte el carácter singular que tienen estos cuentos. De ellos podría decirse lo que Adolfo Bioy Casares, a quien previsiblemente no le gustaban, dijo a propósito de las narraciones posteriores de Silvina Ocampo: “no se parecen a nada de lo escrito”, fueron elaborados sin “influencias de ningún escritor”.[94]

“*Viaje olvidado* —contó Silvina Ocampo— está escrito con toda mi inocencia y con toda mi inconsciencia, porque no pensaba: ‘esto está mal escrito’”.[95] La reflexión sobre los alcances de los medios literarios llegó más tarde, cuando los cuentos estaban listos. En aquel momento, recuerda:

Yo [...] 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 un arte. En aquella época yo no podía discernir muy bien cómo había que escribir en español.[96]

A esta inocencia 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, Ocampo se dejó atraer por la experiencia literaria con una impasibilidad manifiesta.[97] El desconocimiento, la indiferencia involuntaria hacia 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 solo 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”, Silvina Ocampo le decía que precisamente “eso” (inconcluso e indefinido) era una narración.[98]

Indiferentes a las morales del grupo, estos cuentos respondieron ante todo a la fascinación de Silvina Ocampo por la infancia, esa fascinación que, como escribió Molloy, “es la materia misma de su literatura”. [99] El inacabamiento de las tramas, la inmadurez de los procedimientos lingüísticos y literarios, obedecieron a las exigencias propias del mundo narrativo inventado —a lo que Blanchot denomina la “ley secreta del relato”—. [100] Solo desde la perspectiva evolutiva en que se leyó a menudo este libro se puede considerar que sus 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 [101] acuerdan en apreciar la originalidad inventiva, y en evaluar sus características formales como “falencias” [102] o “defectos”, [103] propios de la espontaneidad inicial de la autora. En todos estos casos, *Viaje olvidado* resultaría el inapreciable

punto de partida de una narrativa que alcanza en *Autobiografía de Irene*, el libro siguiente, una etapa de “madurez” (los autores emplean este término) lingüística y compositiva, motivada principalmente por la incorporación de pautas provenientes del modelo borgeano. Un doble movimiento en el que todavía se escuchan, aunque muy atenuados, los reparos de Victoria. El acuerdo no solo diluye la excepcionalidad de *Viaje olvidado*, al supeditar sus efectos novedosos a un desenvolvimiento posterior, sino que además —y esto es lo que me interesa interrogar en adelante— interpreta como un progreso la identificación que *Autobiografía de Irene* manifiesta con la moral formalista, defendida por Borges y Bioy Casares. Menos que el avance hacia formas más complejas, el segundo libro de Ocampo comporta, en la relectura que propongo a continuación,^[104] 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.

Incluido en *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2012.

-
- 1 Macedonio Fernández, “La literatura del Dudar del Arte”, en *Destiempo* n° 3, Bs. As., diciembre de 1937, p. 2.
 - 2 Enrique Pezzoni, “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social”, en *El texto y sus voces*, Sudamericana, Bs. As., 1986, p. 195.
 - 3 Matilde Sánchez, “Prólogo y notas”, en *Las reglas del secreto. Antología*, Fondo de Cultura Económica, Bs. As., 1991, p. 13.
 - 4 Es lo que, siguiendo a Pezzoni, propone Graciela Goldchluk. Escribe Goldchluk: “[...] la fuerza de [la literatura de Silvina Ocampo] —su ideología en sentido estricto— reside en esos ‘defectos’ señalados por Victoria” (“Silvina Ocampo. La inquietud por la palabra”, en *Cuadernos de Angers-La Plata* n° 1, Université d’Angers/Universidad Nacional de La Plata, 1996).
 - 5 Silvia Molloy, “Sola, en la casa de la memoria”, en *La Nación*, Suplemento Cultura, Bs. As., 30 de julio de 2006, p. 1.
 - 6 Victoria Ocampo, “Viaje olvidado”, en *Sur* n° 35, Bs. As., agosto de 1937, p. 119. En adelante, todas las citas de la reseña corresponden a esta edición.
 - 7 *Ibíd.*
 - 8 *Ibíd.*
 - 9 *Ibíd.*
 - 10 *Ibíd.*, p. 121.
 - 11 José Bianco, “Viaje olvidado”, en *El Hogar* n° 1458, Bs. As., 24 de septiembre de 1937, p. 26. Recogido en J. Bianco, *Ficción y reflexión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, pp. 148-149.
 - 12 V. Ocampo, “Viaje olvidado”, *op. cit.*, p. 121.
 - 13 *Ibíd.*, p. 119.
 - 14 Maurice Blanchot, “Soñar, escribir”, en *La risa de los dioses*, Taurus, Madrid, 1976, p. 128.
 - 15 Enrique Pezzoni señala en este sentido que “lo que [Victoria] censura en *Viaje olvidado* es el sesgo antiproustiano: no se inicia el viaje en busca del tiempo perdido, sino hacia el rechazo y la reprogramación: la invención” (“Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social”, *op. cit.*, p. 195). En una dirección similar, Graciela Tomassini afirma, luego de apuntar que Victoria confunde la creación literaria con una suerte de infidencia familiar, que en *Viaje olvidado* “la escritura es [...] un viaje a través del olvido, un esfuerzo por reinventar —más bien que rescatar— la memoria de un tiempo

perdido" (*El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, Plus Ultra, Bs. As., 1995, p. 26).

16 Walter Benjamin, "Una imagen de Proust", en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*, Taurus, Madrid, 1980, p. 18.

17 V. Ocampo, "Viaje olvidado", *op. cit.*, p. 120.

18 Para la relación de Victoria con el español escrito, consultar especialmente los trabajos de S. Molloy ("El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo", en *Acto de presencia. La escritura en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 78-106) y Beatriz Sarlo ("Victoria Ocampo o el amor de la cita", en *La máquina cultural*, Ariel, Bs. As., Ariel, pp. 93-194).

19 Sobre esta cuestión, ver especialmente los estudios de Noemí Ulla ("Silvina Ocampo", en *Historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1981, pp. 385-408; *Invenciones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Torres Agüero Editores, Bs. As., 1992; "Prólogo", en Silvina Ocampo, *Viaje olvidado*, Emecé, Bs. As., 1998, pp. 9-15), para quien *Viaje olvidado* registra una marcada tendencia al galicismo y al anglicismo que Silvina corrige luego en sus libros posteriores. Además, los trabajos de Adriana Mancini ("Silvina Ocampo: la literatura del *Dudar del Arte*", en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9, Sylvia Safta (dir. vol.), *El oficio se afirma*, Emecé, Bs. As., pp. 229-251) y Jorge Peralta ("Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo", en *Piedra y Canto. Cuaderno del CELIM* n° 11-12, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2005/2006, pp. 131-145).

20 N. Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, Editorial Belgrano, Bs. As., 1982, p. 14.

21 *Ibíd.*

22 "Imagen indescifrable" es una expresión de Silvina Ocampo en una entrevista en la que le preguntaron qué la impulsó a escribir. "Una imagen indescifrable, que perdura, de la infancia" (E.J.M., "Diálogo con Silvina Ocampo", en *La Nación*, Bs. As., 26 de noviembre de 1961). Volvió sobre esta idea en la entrevista que le hizo Adela Grondona ("Silvina Ocampo", en *¿Por qué escribimos?*, Emecé, Bs. As., 1969, pp. 175-179).

23 N. Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, *op. cit.*, 58

24 El término "prenatal" pertenece a Silvina Ocampo, quien lo utiliza a menudo para calificar su relación con la escritura. "La intimidad de un cuento es prenatal, luego se transforma en el cuento de otra persona y uno mismo puede elogiarlo con descaro y decir: esto está muy bien" (N. Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, *op. cit.*, p. 33). En

una entrevista que le hace a Silvina, en 1975, Marcelo Pichón Rivière recuerda que *Inventiones del recuerdo* se llamó en primer lugar, provisoriamente, *Memorias prenatales* (“Quién se acuerda de Silvina Ocampo”, en *Confirmado*, Bs. As., 10 de diciembre de 1975, pp. 36-37).

25 Silvina Ocampo, *Inventiones del recuerdo*, Sudamericana, Bs. As., 2006, p. 37.

26 Para una lectura perspicaz del vínculo entre vida y escritura en Victoria y Silvina Ocampo, consultar Adriana Astutti, “Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo”, en *Andares blancos*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2001, pp. 153-186.

27 Sobre este asunto en particular, resulta ineludible consultar el ensayo de Nora Domínguez (“Las iniciaciones. Silvina Ocampo y Norah Lange”, en N. Domínguez y A. Mancini (comps.), *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Bs. As., 2009). Su propósito es leer los modos en que estos volúmenes elaboran literariamente distintas escenas de iniciación. En el caso de Ocampo, esas escenas ficcionales manifestarían un deseo de autorepresentación, que Domínguez lee de manera novedosa sobre todo a partir de “Viaje olvidado”.

28 S. Molloy, “Juego de recortes: ‘Cuadernos de infancia’ de Norah Lange”, en *Acto de presencia. La escritura en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 176.

29 *Ibíd.*, p. 179.

30 S. Ocampo, *Viaje olvidado*, Emecé, Bs. As., 1998, p. 118.

31 Jorge Luis Borges, “Silvina Ocampo: *Enumeración de la patria* (Buenos Aires, Sur, 1942)”, en *Sur* n° 101, Bs. As., febrero de 1943, pp. 64-67. Recogido en *Borges en Sur*, Emecé, Bs. As., 1999, pp. 256-260.

32 S. Ocampo, *Ejércitos de la oscuridad*, Sudamericana, Bs. As., 2008, p. 22.

33 N. Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, *op. cit.*, p. 34.

34 José Amícola, *La batalla de los géneros. Novela gótica vs. novela de educación*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2003, p. 236.

35 J. L. Borges, “Préface”, en *Faits divers de la terre et du ciel*, Gallimard, París, 1974, p. 2. Recogido en J. L. Borges, *El círculo secreto*, Emecé, Bs. As., 2003, pp. 106-111.

36 Resultan indispensables en este sentido las lecturas inaugurales de Edgardo Cozarinsky (“Introducción”, en *Informe del Cielo y el Infierno*, Monte Ávila, Caracas, 1970, pp. 7-13), S. Molloy (“Silvina

Ocampo, la exageración como lenguaje”, en *Sur* n° 320, Bs., As., octubre de 1969, pp. 15-24; “La simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, en *Lexis* n° 2, vol. 2, Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 1978, pp. 241-251) y Daniel Balderston (“Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, en *Revista Iberoamericana* n° 125, University of Pittsburgh, octubre-diciembre de 1983, pp. 743-752).

37 Graciela Tomassini, *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, Plus Ultra, Bs. As., 1995.

38 *Ibíd.*, p. 26.

39 *Ibíd.*, p. 27.

40 D. Balderston, “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, en *Revista Iberoamericana* n° 125, University of Pittsburgh, octubre-diciembre de 1983, p. 747.

41 G. Tomassini, *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, *op. cit.*, p. 27.

42 *Ibíd.*, p. 126.

43 *Ibíd.*, p. 28.

44 Retomo aquí al concepto de “voz narrativa” propuesto por M. Blanchot (“La voz narrativa (El, él, el neutro)”, en *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp. 223-240). 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 Jean-François Lyotard (*Lecturas de Infancia*, Eudeba, Bs. As., 1997, p. 145) 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 relato, sin aparecer ni desaparecer, pues no tiene nada que hacer con lo visible y lo invisible. Suspenso que quiere decir que no está en el relato sino 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”.

45 M. Sánchez, “Prólogo y notas”, *op. cit.*, p. 13.

46 S. Ocampo, *Viaje olvidado*, *op. cit.*, p. 77.

47 *Ibíd.*, p. 83.

48 *Ibíd.*, p. 25.

49 *Ibíd.*, p. 130.

- 50 *Ibíd.*, p. 17.
- 51 *Ibíd.*, p. 68.
- 52 *Ibíd.*, p. 89.
- 53 *Ibíd.*, p. 37.
- 54 *Ibíd.*, p. 21.
- 55 *Ibíd.*, pp. 80-81.
- 56 Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo, Bs. As., 2003, p. 56.
- 57 S. Ocampo, *Viaje olvidado*, *op. cit.*, p. 28.
- 58 *Ibíd.*, p. 72.
- 59 *Ibíd.*, p. 120.
- 60 *Ibíd.*, p. 118.
- 61 *Ibíd.*, p. 119. Una situación similar se registra en “La siesta en el cedro”. También aquí la turbación que provoca una palabra oída al margen de su significado contamina hasta el final el desarrollo de la historia. El relato se inicia con el recuerdo del 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 el relato 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” (*Ibíd.*, p. 69).
- 62 *Ibíd.*, p. 120.
- 63 “La imposibilidad de oponer el propio recuerdo a las versiones — concluye Tomassini— la lleva a inventarse un origen, fundado así su identidad” (*El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, *op. cit.*, p. 29).
- 64 S. Ocampo, *Viaje olvidado*, *op. cit.*, p. 117.
- 65 Manuel Lozano, “El enigma Silvina Ocampo: la paradoja y lo sublime”, 1987 (en www.eldigoras.com/eom/2002/tierra08mlz08.htm, consultado en agosto 2020).
- 66 Dada la importancia que esta narrativa le otorga a la elección de los nombres propios de sus protagonistas, resulta significativo que la nena de “Viaje olvidado” no haya sido bautizada. Sobre los nombres en Ocampo, consultar N. Ulla (“Silvina Ocampo”, en *Historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1981, pp. 385-408; *Invenciones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Torres Agüero Editores, Bs. As., 1992), Carlos Dámaso Martínez (“Apuntes sobre dos libros de Silvina Ocampo”, en *La*

seducción del relato (Escritos sobre literatura), Alción, Córdoba, 2002, pp. 155-159), S. Molloy (“Silvina Ocampo”, leído en “Homenaje a Silvina Ocampo”, organizado por Instituto Interdisciplinario de Género (UBA), en MALBA, Bs. As., 6 y 7 de agosto de 2003, mimeo, pp. 1-13) y J. Amícola (*La batalla de los géneros. Novela gótica vs novela de educación, op. cit.*).

67 S. Ocampo, *Viaje olvidado, op. cit.*, p. 25.

68 *Ibíd.*, 32.

69 *Ibíd.*, 123.

70 *Ibíd.*, 34.

71 Jorge Panesi, “El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo”, en *Orbis Tertius* n° 10, “Dossier Silvina Ocampo”, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, 2004, p. 96.

72 N. Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo, op. cit.*, p. 65.

73 *Ibíd.*, p. 67.

74 S. Ocampo, *Viaje olvidado, op. cit.*, p. 70.

75 Según especifica Ernesto Montequín en la “Nota preliminar” a la edición de *Invenciones del recuerdo* (Sudamericana, Bs. As., 2006), el libro se compone de fragmentos que Ocampo escribió en distintas épocas: los primeros, alrededor de 1960, y los últimos, en 1987.

76 S. Molloy, “Sola, en la casa de la memoria”, *op. cit.*, p. 1.

77 S. Ocampo, “Acto de contrición”, en *Poesía completa II*, Emecé, Bs. As., 2003, p. 11.

78 S. Ocampo, *Viaje olvidado, op. cit.*, p. 115.

79 *Ibíd.*, p. 86.

80 *Ibíd.*

81 *Ibíd.*, p. 87.

82 *Ibíd.*

83 Consultar sobre este aspecto G. Tomassini (*El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo, op. cit.*), A. Mancini (*Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Norma, Bs. As., 2003) y Thomas Meehan (“Los niños perversos en los cuentos de Silvina Ocampo”, en *Essays on Argentine narrators*, Albatros, Valencia, 1982, pp. 31-44).

84 S. Ocampo, *Ejércitos de la oscuridad, op. cit.*, p. 58.

85 S. Ocampo, *Viaje olvidado, op. cit.*, p. 88.

86 N. Ulla, “Prólogo”, en S. Ocampo, *Viaje olvidado*, Emecé, Bs. As., 1998, p. 13.

87 S. Ocampo, *Viaje olvidado, op. cit.*, p. 89.

88 A. Mancini, *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Norma, Bs. As., 2003, p. 41.

89 S. Ocampo, *Ejércitos de la oscuridad*, op. cit., p. 71.

90 S. Ocampo, *Viaje olvidado*, op. cit., p. 19.

91 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..." (p. 88) 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" (p. 38).

92 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. Este 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" (J. F. Lyotard, *Lecturas de Infancia*, Eudeba, Bs. As., 1997, p. 13).

Para un análisis de la relación entre infancia y estilo en estos cuentos, es ineludible consultar los trabajos de A. Astutti. "La infancia en Silvina Ocampo —afirma Astutti— no es el espacio de la memoria sino estilo: visiones detenidas en el tiempo y en el espacio. Un estilo que no es infantil... sino que repite de la infancia lo infantil. La infancia en Silvina Ocampo es el gran malentendido que lo impregna todo: desde el modo de entender y enunciar el lenguaje hasta el punto de vista desde el cual se cuenta el cuento" ("Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo", en *Andares blancos*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2001, p. 278).

93 Gilles Deleuze, *Conversaciones*, Pretextos, Valencia, 1995, p. 259.

94 Adolfo Bioy Casares, entrevista de Miguel Russo, en *Página/12*, Bs. As., 11 de septiembre de 1994, p. 21. En una dirección similar, M. Pichón Rivière escribe: "Los cuentos [de Silvina Ocampo] forman un universo único, cuyos parentescos son inhallables." ("Así es Silvina Ocampo", *Panorama*, Bs. As., 19 de noviembre de 1974, p. 19).

95 N. Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, op. cit., p. 135.

96 *Ibíd.*, pp. 134-5.

97 Silvina cuenta que se resistió 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 [...]” (N. Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, op. cit., p. 35).

98 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Lumen, Barcelona, 2003, p. 479.

99 S. Molloy, “Silvina Ocampo”, leído en “Homenaje a Silvina Ocampo”, organizado por Instituto Interdisciplinario de Género (UBA), en MALBA, Bs. As., 6 y 7 de agosto de 2003, mimeo, p.13.

100 M. Blanchot, “El encuentro con lo imaginario” y “La vuelta de tuerca”, en *El libro que vendrá*, Monte Avila, Caracas, pp. 9-16 y pp. 143-151 respectivamente.

101 Además de la de G. Tomassini, son importantes en este sentido las lecturas pioneras de N. Ulla (“Silvina Ocampo: escribir toda la vida”, *Vigencia* n° 49, Bs. As., junio de 1981, pp. 98-101; “La fantasía en cuentos de Silvina Ocampo y su relación con otros textos hispanoamericanos”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela, Madrid, 1992, pp. 283-292) y su prólogo a la reedición del libro en 1998. Consultar además Jorge Peralta (“Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo”, en *Piedra y Canto. Cuaderno del CELIM* n° 11-12, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2005/2006, pp. 131-145).

102 N. Ulla, “Prólogo”, op. cit., p. 11.

103 J. Peralta, “Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo”, en *Piedra y Canto. Cuaderno del CELIM* n° 11-12, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2005/2006, p. 135.

104 Podlubne se refiere a “*Autobiografía de Irene: la disciplina formalista*”, tercer párrafo del capítulo al que pertenece este texto. (N. de los E.).