

## La extrañeza de la voz en los primeros cuentos de Silvina Ocampo

Judith Podlubne

Universidad Nacional de Rosario - CONICET

[judithp@arnet.com.ar](mailto:judithp@arnet.com.ar)

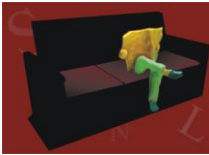
### Resumen

Un tono narrativo singular distingue los cuentos de *Viaje olvidado*, el primer libro de Silvina Ocampo. El objetivo de este artículo es proponer, a partir del concepto de "voz narrativa", postulado por Maurice Blanchot, una lectura que especifique en qué consiste esa singularidad. La idea que articula la lectura sostiene que la perplejidad que provocan estos cuentos no obedece, tal como a menudo señala la crítica ocampiana, al *extrañamiento* a que se ve sometida la perspectiva del relato sino a la *extrañeza* de una "voz narrativa", irreductible a su realización formal, que se sustrae a la identificación y permanece siempre indeterminada. En la mayoría de los casos, los cuentos presentan, en una tercera persona rarísima, imposible de caracterizar de un modo unívoco, el acontecimiento de una experiencia 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. 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 menos un suceso ocurrido en el pasado, que la discreta conmoción que provoca en el presente del relato la resonancia de lo todavía por ocurrir de ese momento

**Palabras clave:** Silvina Ocampo - *Viaje olvidado* - "voz narrativa" - recuerdo - olvido

Hay ciertas formas de olvido que más que la memoria enriquecen el recuerdo."  
Silvina Ocampo (2008, 22).

Un tono narrativo único, singularísimo, distingue los cuentos de *Viaje olvidado*. Antes que la originalidad de las anécdotas o la rareza de los personajes, la extrañeza de la voz narrativa resulta el centro magnético de estos relatos. ¿Quién los cuenta? ¿Quién habla en ellos? La pregunta, que se deja oír con cierta crispación en la conocida reseña que su hermana Victoria escribió en *Sur*, es la pregunta inaugural de la literatura de Silvina. Por un lado, es el interrogante al que responde la escritura de sus cuentos, la que los desencadena toda vez que, perdiéndose a sí misma en lo que escribe, Silvina busca en vano aproximarse, conocer, a "esa otra [...] que soy yo misma" (Ulla 1982, 34) y que sólo habla

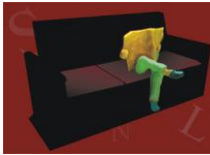


en sus relatos cuando ella desaparece. Por otro lado, es también la pregunta que se inaugura con su literatura, la que seguirá desconcertando a sus lectores a lo largo de toda su obra narrativa. "El problema en que arroja al lector la obra de Silvina Ocampo –acierta José Amícola (2003, 236)– pasa, en verdad, por la cuestión de desde dónde se cuenta lo que se cuenta." Si bien este problema fue abordado por varios de los lectores más perspicaces de Ocampo<sup>1</sup>, en lo que respecta puntualmente a *Viaje olvidado*, el completo estudio de Graciela Tomassini (1995) es el único que presentó una descripción global del proceso enunciativo en todos estos relatos. Con una exhaustividad rigurosa, su trabajo proporciona una impecable caracterización narratológica de las distintas variantes formales que registra este proceso. A pesar de su exhaustividad, algo, que no habría que confundir con un rasgo entre otros, sino que hay que pensar como la pura diferencia que atraviesa todas las variantes formales, permanece inaclorado, o mejor, se sustrae a las posibilidades de lectura que habilita 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. Esta forma, señala, "concretiza la distancia temporal que separa el mundo representado de la instancia del discurso" (Tomassini 1995, 26). Sometida a una marcada perspectivización, la tercera persona remite a ese yo extrañado, infantil o algo atónito, que a menudo protagoniza los relatos.

En todas sus modalidades, sobre todo en aquélla 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 ocampiana. La distancia (designada también como "desfasaje", "contraste", "desproporción") que se abre entre el estilo ingenuo de los narradores y la excepcionalidad o la crueldad de los sucesos narrados es interpretada a lo largo de toda su obra narrativa como el resultado de la elección de puntos de vista poco convencionales: el de los niños, el de los adultos "con alguna deficiencia de ingenio"

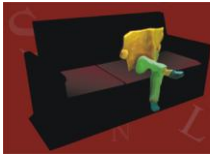
---

<sup>1</sup> Resultan indispensables en este sentido las lecturas de Cozarinsky (1970), Molloy (1978) y Balderston (1983).



(Balderston 1983, 747) o el de seres "psíquicamente perturbados" (Tomassini 1995, 27). En muchos de los cuentos de *Viaje olvidado* esta visión anómala o desconventionalizada, puntualiza Tomassini, corresponde a la percepción del mundo que transmite una conciencia aturrida ante la imposibilidad de recuperar el pasado a través de la memoria. El extrañamiento de la perspectiva narrativa se ligaría de este modo a la fragilidad o a la amenaza de desintegración que muchos de los protagonistas experimentan en torno a sus propias identidades. Una amenaza que los cuentos resolverían apelando a "una reconstrucción imaginaria del tiempo perdido" (*Ibidem*, 126). Esto es, haciendo de la tematizada imposibilidad de rescatar el pasado a través de los recuerdos la posibilidad de inventarlos mediante la imaginación. A partir de esta idea, que Tomassini deriva en lo fundamental del análisis del cuento que da nombre al volumen, se articula su interpretación general del libro. En estos relatos, concluye, "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" (*Ibidem*, 28).

Al tiempo que repone subrepticamente a la autora en el origen del acto ficcional (¿quién, sino la propia Silvina Ocampo, sería el sujeto de esta reinención del recuerdo?), 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 la utilización de distintos recursos narrativos. Mientras que esa "conciencia extrañada" que organiza la perspectiva narrativa sería, en definitiva, la máscara elegida por una escritora advertida de los déficits y las complicaciones de la memoria, la ambigüedad de los relatos se explicaría, en última instancia, por la combinación eficaz de la tercera persona narrativa y el discurso indirecto libre. En disidencia con estas conclusiones, aunque reconociendo en ellas un inestimable punto de partida para mis interrogantes, me interesa proponer que la perplejidad que provocan los cuentos de *Viaje olvidado* obedece menos al *extrañamiento* a que se ve sometida la perspectiva del relato, que a la *extrañeza* de una voz narrativa, irreductible a su



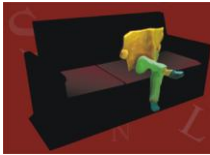
realización formal, que se sustrae a la identificación y permanece siempre indeterminada.<sup>2</sup> En la mayoría de los casos, los cuentos presentan, en una tercera persona rarísima, imposible de caracterizar de un modo unívoco, el acontecimiento de una experiencia irrepetible: la que tiene lugar 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 menos un suceso ocurrido en el pasado, que la discreta conmoción que provoca en el presente del relato 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. (Sánchez 1991, 13). El viaje es un retorno pero no el que un sujeto emprende hacia su niñez, sino el que lo olvidado en el pasado (lo que allí permanece aún en ciernes) emprende hacia al presente. Si el viaje que invocan estos cuentos es un viaje olvidado, es porque el olvido de sí es en ellos el auténtico sujeto.

¿No le ocurre al somnoliento protagonista de "Eladio Rada y la casa dormida"<sup>3</sup>, que cuando recuerda a su novia Angelina, "el único recuerdo de su vida", no sabe con certeza si no la soñó ese "día memorable" en el que fue a pasear por Buenos Aires y se sacaron juntos una foto? ¿Quién recuerda en el momento en el que Eladio 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

---

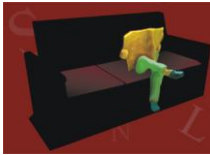
<sup>2</sup> Retomo aquí al concepto de "voz narrativa" propuesto por Blanchot (1991). Es fundamental tener presente el alcance de este concepto para comprender la diferencia que me interesa señalar. Transcribo, en este sentido, la síntesis inteligente que Lyotard (1997, 145) hace del concepto: "La voz 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 por estar fuera de él. Ella ignora la mediación, la atribución, la comunidad. Ella es esa diferencia indiferente que altera la voz de las personas, y el distanciamiento infinito donde se juega la distancia narrativa."

<sup>3</sup> En adelante, todas las citas de los relatos corresponden a *Viaje olvidado*, Buenos Aires, Emecé. [Buenos Aires, Sur, 1959], por lo tanto sólo consigno los números de páginas entre paréntesis.



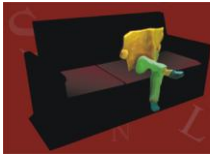
se abandona, se distrae de lo que está viendo y queda de pronto retenida en algún sitio. Así le pasa a la protagonista de "El corredor ancho de sol", quien, sentada contra la ventana de su cuarto, con la frente apoyada en el vidrio y con "unos ojos que se disolvían como si fueran de azúcar, en un punto fijo indefinidamente vago y rodeado de un cielo de estrellas" (77), recordaba la casa en la que sentía haber nacido. Así también a Leonor, la nena de "Extraña visita", cuyos ojos "se abrían paso hasta las ventanas en busca de un pedazo de cielo azul enteramente cubierto, [...], por la nubes" (83), en el instante en el que rememoraba su primera visita a la casa de Elena. En la mayoría de 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, se adormecen mientras están mirando (como les ocurre a las protagonistas de "Paisaje de trapecios" y de "Esperanza en Flores", por ejemplo) y dan lugar a que lo que pasa, lo que les está pasando en el presente del relato, lo cuente una voz que podría ser la de ellos, que se confunde con sus voces, pero que, como la voz de ese chico que fue casi un hijo para la narradora de "La calle Sarandí", se les vuelve "una voz desconocida" (89).

Próxima y a la vez lejana, venida de afuera, como los ruidos, las voces o las músicas que estos personajes escuchan sin atención mientras recuerdan o fantasean, esta voz, "sorda a todo, salvo a la turbación que lo[s] habita[...]" ("La enemistad de las cosas", 37), replica las voces personales de los protagonistas, utiliza categorías léxicas, lógicas y emocionales que podrían atribuírseles, para volver a contar lo que sólo ella, en su misteriosa proximidad, no puede dejar de oír y de mirar. La frase con que se inicia "Esperanza en Flores", "Uno, dos, tres, cuatro, cinco, era ya muy tarde" (21), y cuya recurrencia introduce la aparición de los recuerdos en la protagonista, marca, además del ritmo incesante con que las fantasías, los sueños y los recuerdos irrumpen en los cuentos, la temporalidad paradójica que estos acontecimientos comprometen. Algo, que la repetición anuncia cada vez, se muestra en lo que vuelve para siempre irrealizado: uno, dos, tres... y cuando está por ocurrir es siempre ya muy tarde. O 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. Lo que se recuerda –señala Giorgio Agamben (2003, 56), refiriéndose a Proust, extendiendo la lectura que Walter Benjamin propuso de Proust– “no es una experiencia vivida, sino todo lo contrario, algo que no ha sido vivido ni experimentado [...]” y cuya condición de surgimiento es, precisamente, la vacilación del tiempo y el espacio.

Súbitamente, de un modo insospechado, “un día” –que por lo general es “una tarde”, una siesta, o “una noche”, pero que siempre es un momento preciso que se recorta del resto de los días e interrumpe la sucesión habitual– algo vuelve a ocurrir en el relato bajo la forma incomprensible de lo que aún no tuvo lugar. En algunas ocasiones, como en “Viaje olvidado” o en “El vestido verde aceituna”, lo que vuelve tiene *la forma de una pregunta irresuelta o de un secreto indescifrable*. ¿Cómo había sido el día de su nacimiento? ¿Cómo había nacido? se sigue preguntando la protagonista de “Viaje olvidado”, rodeada de versiones que todavía le resultan horribas. En otras ocasiones, el recuerdo retorna bajo *la forma de una promesa o un deseo incumplidos*. En “La siesta en el cedro”, Elena, que vivió encerrada en su casa desde el día en que le contó a su niñera que su amiga Cecilia estaba tísica, sigue todavía esperando, detrás de las persianas de su cuarto, que Cecilia la venga a buscar para ir a jugar. Sigue esperando el momento imposible en el que ella (Elena) “bajaría corriendo con una cuchara de sopa y un frasco de jarabe para la tos, y [las dos] “se irían corriendo lejos hasta el cedro donde vivían en una especie de cueva, entre las ramas, a la hora de la siesta” (72). Por último, hay también 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” (que el final del cuento sólo atribuye a Celestina) parece alentar a la narradora de “Cielo de claraboyas” a repetir lo que, desde aquella noche de invierno en la casa de su tía, transcurre ante sus ojos como un espectáculo inolvidable. En todas sus variantes, sea que tome la forma de una pregunta irresuelta, de un secreto indescifrable, de un anhelo incumplido o de una amenaza atroz, el pasado es en estos cuentos un tiempo inconcluso, suspendido. Un tiempo imperfecto, que no terminó de

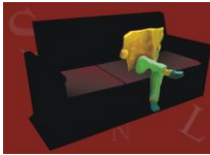


realizarse como tal, que pugna por su realización definitiva, y abre entonces un intervalo repentino en el presente.

Lejos de favorecer su cumplimiento, este intervalo, que da lugar al acontecimiento mismo del relato -los cuentos narran este hiato, cuentan lo que allí sucede-, es el espacio en el que el anuncio de la realización inminente de lo que quedó relegado en el pasado coincide con el punto central de su diferimiento infinito. Cuando "después de muchos días y de muchas horas largas y negras en el reloj enorme de la cocina", la madre sentó a la nena de "Viaje olvidado" sobre sus faldas y le dijo que los chicos no venían de París, "su rostro -recuerda la narradora- había cambiado totalmente debajo del sombrero con pluma: era una señora que estaba de visita en su casa" (120). La metamorfosis de la madre repetía la perturbación que la noticia había causado en la protagonista al escucharla por primera vez. "Un día" -que el recuerdo revive en toda su exterioridad, sin que medien las reflexiones habituales que la distancia temporal suele suscitar en quien está narrando un incidente pasado-, la hija del *chauffeur* francés, le había contado ya que los chicos no venían de París. En esa ocasión, en la que ella no pudo comprender del todo lo que Germaine le confiaba, ni supo establecer hasta dónde su versión era cierta (la confidencia incluía el dato equívoco y brutal de que los chicos estaban dentro de las barrigas de las madres y salían por el ombligo), la noticia del nacimiento quedó asociada, de una vez y para siempre, a "palabras atroces, llenas de sangre", palabras que aunque dichas "despacito", sonaron "más fuerte que si hubiera sido fuerte" (118). La repentina aparición de su yo en el momento en el que la narradora en tercera persona rememora el episodio sólo se explica por la inquietud que estas palabras aún ejercen sobre ella. Como si hablara para confirmar la persistencia de este influjo, una primera persona tácita, apenas perceptible, ratifica esa mezcla de falta de entendimiento e impresión aterradora que aún a la distancia continúa estremeciéndola: "[...] no sé -dice la protagonista- qué otras palabras obscuras como pecados habían brotado de la boca de Germaine, que ni siquiera palideció al decirlas" (119).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Una situación similar se registra en "La siesta en el cedro". También en este relato la turbación que provoca una palabra oída al margen de su significación contamina hasta el final el desarrollo de la historia. La narración se inicia con el recuerdo de ese día en el que, sin comprender lo que escuchó, Elena les cuenta a su niñera y a su hermana que el *chauffeur* ha dicho que Cecilia, la hija



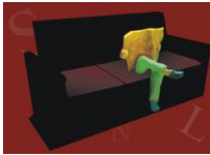
Por esa razón entonces, porque en el momento del recuerdo ella sigue sin saber, sin entender el sentido del anuncio de Germaine, es que, aunque su madre le habló luego “de flores y de pájaros”, tampoco pudo comprender esa vez la idea que quiso comunicarle. Lo que no pudo, en realidad, fue dejar de atender al estupor que la primera versión del relato le seguía provocando. Todo lo que la madre le decía “se mezclaba [con] a los secretos horribles de Germaine” (*Idem*). La misma turbación, la misma falta de entendimiento, que le había impedido descifrar el sentido en la revelación de la hija del *chauffeur* interfería luego en el relato de su madre. De un modo confuso y eufemístico, la explicación materna repetía lo que las palabras de Germaine le habían transmitido más acá de su sentido, antes de que pudiera entenderlas, lo que, a pesar de la oscuridad de su significado, estas palabras le habían permitido entrever: la crueldad y la sordidez encerradas en un mensaje incomprensible. La imposibilidad de aclarar su significación, la dificultad de atribuirles un sentido cierto, hizo que esas palabras quedaran convertidas en una potencia oscura, en una fuerza insondable y perturbadora: una suerte de sortilegio pavoroso del que no podía desprenderse. Bajo la atracción de esta fuerza, contaminados de angustia e inquietud por los efectos infinitos y a la vez repentinos de su poderío –efectos que, al tiempo que se habían vuelto incesantes porque ella no podía explicar su comienzo no terminaban de instalarse de un modo definitivo y la asaltaban de golpe impidiendo que pudiera dormirse de noche “aunque su madre la besara muchas veces antes de irse al teatro” (*Idem*)–, el rostro de la madre, como sus besos, se desvirtuaba, se transformaba en un rostro ajeno, y el misterio de su nacimiento permanecía para siempre irresuelto, flotando en ese “cielo negro de la noche donde no cantaba un solo pájaro” (120).

¿Cómo pensar, entonces, que el recuerdo pudiese ofrecerle a la protagonista de “Viaje olvidado” alguna oportunidad reparadora, tranquilizadora?<sup>5</sup> La posibilidad de inventarse un origen y una identidad a través de la imaginación, una posibilidad que el

---

del jardinero y una de sus mejores amigas, “está tísica”. Como en “Viaje olvidado”, el yo de la protagonista interfiere también aquí la narración en tercera persona como para confirmar que su perturbación aún permanece: “No sé –dice esta voz-- qué voluptuosidad dormía en esa palabra de color marfil” (69).

<sup>5</sup> “La imposibilidad de oponer el propio recuerdo a las versiones –concluye Tomassini (1995, 29)-- la lleva a inventarse un origen, fundado así su identidad.”

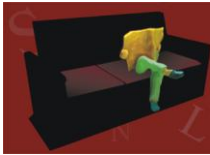


mismo cuento propone cuando la nena insiste en afirmar que nació “una mañana en Palermo haciendo nido para los pájaros” (117), queda completamente defraudada no sólo por la crueldad de la hermana mayor, que le señala al barrendero que acaba de llevarse el último nido, sino también, y de un modo mucho 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* ninguna función conciliadora. No puede cumplirla, en la medida en que se afirma justamente como la profunda falta de conciliación entre las palabras y los hechos. Por eso el presente del recuerdo no es nunca en estos cuentos un tiempo acogedor y confortable, en el que un pasado pendiente o incompleto pudiese finalmente llegar a realizarse -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 lapso turbulento y metamórfico, el “tiempo de los espejos”, espacio de la “dispersión total”, en el que, como dice Silvina Ocampo (Lozano 1987), nos encontramos y nos perdemos, irremediamente. Es el tiempo en el que la nena de “Viaje olvidado” puede, a la vez, ser una cantidad de chiquitas con su mismo rostro y carecer de nombre propio.<sup>6</sup> El mismo en el que Miss Hilton no tiene ninguna edad y sin embargo muestra “un gesto de infancia, justo en el momento en el que se acentúa[n] las arrugas más profundas de la cara y la blancura de las trenzas” (25). Un tiempo cada vez único, siempre imaginario, sin cronologías, “en el que las horas más distantes están cerca y caminan [...] abrazadas” (123) y en el que las cosas y los seres resultan “todos iguales y sin embargo distintos” (34). Un presente sin presencia, que no deja de retornar y del que sólo es posible tener noticia, cuando abandonados al propio desconcierto, estos personajes se vuelven otros sin dejar de ser ellos mismos.

De esta ambigüedad, que es la principal fuerza de sentido que mueve a los habitantes y narradores de *Viaje olvidado*, deriva no sólo la forma dislocada,

---

<sup>6</sup> 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 Ulla (1981 y 1992a), Dámaso Martínez (2002) y Amícolá (2003).

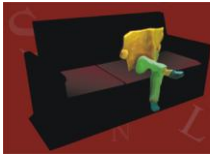


desmañada, "negligente" (para usar, el término de Victoria), que caracteriza la lengua de estos relatos, sino también el carácter asociativo, laxo, a veces, aleatorio, que define sus tramas. "Una libertad de narrar asociando, que por momentos olvida la causalidad y que se puede percibir como un desorden en la construcción del relato" (Ulla 1998, 13), distingue los cuentos del volumen. Las historias avanzan como a tientas, movidas por un impulso metonímico, indefinido e imprevisible, que afecta tanto al desarrollo narrativo como a la sintaxis oracional. La causalidad del relato se desarticula y los argumentos, desentendidos del imperativo del efecto final, permanecen en un inquietante estado de suspensión e inacabamiento. Así también la lógica atributiva que organiza las estructuras oracionales se desorienta y, según los casos, se invierten las relaciones entre sujetos y objetos, se expande el significado de un término, a partir de imágenes extravagantes que lo envían a territorios inesperados o se desata una catarata de proposiciones yuxtapuestas sin vínculos claros.

Sobre el final de "La calle Sarandí", como en otros finales del libro –pienso, por ejemplo, en el desenlace de "Cielo de claraboyas", de "Paisaje de trapecios" o de "Los funámbulos"–, el discurso narrativo se descompone de una manera particular. En el instante preciso 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 oracional se precipita en una atolondrada acumulación de proposiciones breves, sin nexos manifiestos, y encabezadas por la insistencia del lexema copulativo.

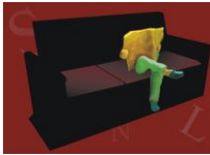
"No quiero ver más nada. *Este* hijo que fue casi mío, tiene la voz desconocida que brota de una radio. *Estoy* encerrada en el cuartito oscuro de mis manos y por la ventana de mis dedos veo los zapatos de un hombre en el borde la cama. *Ese* hijo fue casi mío, *esa* voz recitando un discurso político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

Con una lengua alterada, hecha de la inquietud que atraviesa a este personaje, una lengua que no es el medio de expresión de su desconcierto, sino que se encuentra en sí misma desconcertada, el relato repite, con cierto dramatismo, el acontecimiento central



de todos estos cuentos. Desprovistas de conectores lógicos y causales, las frases, que, en rigor, son imágenes, significan por contigüidad, como si la remisión de unas a otras, conformara el único modo posible de aproximarse a un sentido que aparece y se sustrae al mismo tiempo. Desentendidas de las convenciones comunicativas, libradas a la fuerza de condensación y desplazamiento que define su naturaleza metamórfica, estas imágenes transforman el discurso de la narradora en ese espacio, íntimo e inaccesible a la vez, siempre profundamente inquietante, en el que restos y figuras del pasado coexisten y se superponen con personajes y situaciones del presentes. Que el “chico de [su] hermana” remita al “hijo que fue casi [suyo]” y que ambas imágenes se asocien a la del “hombre con la rama de sauce de espantar mosquitos”, lejos de develar el sentido oculto en el pasado, lejos incluso de brindar la clave que explicaría ese misterio, anuncia la inminencia de una confesión irrealizada, cuya aparición deja vislumbrar secretos tan elocuentes como inexplicables.

En la narrativa de Ocampo, escribe Adriana Mancini (2003, 41), “un movimiento preciso y variado de la forma acompaña los excesos del contenido.” 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- realiza* el estremecimiento que agita a estos personajes en el instante en el que el pasado vuelve con toda su incertidumbre. ¿Cómo contar el recuerdo de lo no vivido en un tiempo que sin embargo nos pertenece? ¿Cómo narrar lo que, habiendo ocurrido en uno, no se pudo presenciar? (“Cuando digo *uno* –aclara Silvina Ocampo (2008, 71)- nunca pienso en mí”.) ¿Cómo contar la infancia? La pregunta, que impulsará en adelante toda su búsqueda narrativa, encuentra en *Viaje olvidado* una respuesta deslumbrante. La agramaticalidad de la prosa, la apertura de las tramas narrativas, el desvarío de las construcciones oracionales, la imprecisión de los usos preposicionales, la “tortícolis” de las imágenes, transmiten sin comunicar –sin la reflexividad propia del acto comunicativo– el olvido de sí mismos en 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



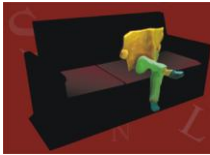
florece rulos de sangre atados con moños" (19) la lengua narrativa "desbarranca", se "desboca"<sup>7</sup> de tal modo que hace presentir que lo se cuenta está siendo contado por una figura inaprensible, como si la lengua hablara sola y sin dirigirse a otros, es porque en ella habla la distancia que 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.<sup>8</sup>

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

---

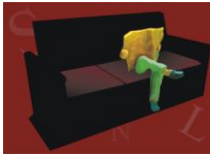
<sup>7</sup> Los verbos entrecomilados son utilizados por los narradores de estos cuentos para describir lo que les sucede a las voces de los personajes. Así, la narradora de "La calle Sarandí" cuenta que la "voz [del hijo de su hermana] se había desbarrancado de una manera vertiginosa a los dieciséis años..." (88) y el narrador de "La enemistad de las cosas" dice que la voz del protagonista "se había desbocado en los momentos que requerían más silencio" (38).

<sup>8</sup> Escribe Lyotard "[...] *infantia*, lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa. Ella puebla el discurso. Éste no cesa de alejarla, es su separación. Pero se obstina, con ello mismo, en constituirarla, como perdida. Sin saberlo, pues, la cobija. Ella es su resto. Si la infancia permanece en ella, es porque habita en el adulto, y no a pesar de eso" (Lyotard 1997, 13). Para un análisis de la relación entre infancia y estilo en estos cuentos, es ineludible consultar Astutti (2000 y 2001).



decirse lo que Adolfo Bioy Casares (1994, 21), a quien estos relatos previsiblemente no le gustaban, dijo a propósito de las narraciones posteriores de Silvina Ocampo: son cuentos que “no se parecen a nada de lo escrito”, que fueron elaborados sin “influencias de ningún escritor

“*Viaje olvidado* –contó Silvina Ocampo (Ulla, 1982, 135)– está escrito con toda mi inocencia y con toda mi inconsciencia, porque no pensaba: ‘esto está mal escrito’”. La reflexión sobre las posibilidades y alcances de los medios literarios llegaron más tarde, cuando los cuentos estaban listos. En ese momento, recuerda, “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 una arte. En aquella época yo no podía discernir muy bien cómo había que escribir en español” (*Ibidem*, 134-5). A esta inocencia, a esta falta de discernimiento que marcó su primer encuentro con la literatura, una falta que resuena en todos sus narradores y personajes, hay que remitir los mayores aciertos de estos cuentos. Sin pautas precisas sobre cómo se debía escribir, sin gustos literarios definidos, en una lengua cuya gramática no conocía del todo, Ocampo se dejó atraer por la experiencia literaria con una impasibilidad manifiesta. El desconocimiento, la indiferencia involuntaria hacia las determinaciones y los valores principales de las morales literarias establecidas, le permitieron inventar una literatura de efectos inéditos y singulares, que creó sus propios criterios de valoración. Impensada e inadvertidamente, la escritura de *Viaje olvidado* se resolvió no sólo al margen del ideal de escribir bien, que caracterizó al humanismo literario de *Sur*, sino también del imperativo de construir tramas perfectas, que definió el formalismo borgeano. En una entrada de sus *Diarios*, fechada a mediados de 1969, Alejandra Pizarnik (2003, 479) 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.



## Bibliografía

Agamben, Giorgio (2003) *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Amicola, José (2003): *La batalla de los géneros. Novela gótica vs novela de educación*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

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

----- (2001): "Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo". *Andares clancos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 153-186.

Bioy Casares, Adolfo (1994): Entrevista de Miguel Russo. *Página/ 12*, 11 de septiembre, p.21

Balderston, Daniel (1983): "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock". *Revista Iberoamericana* 125, Pittsburgh, octubre-diciembre, pp. 743-752.

Blanchot, Maurice (1991): "La voz narrativa (El, él, el neutro)", *De Kafka a Kafka*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 223-240.

Cozarinsky, Edgardo (1970): "Introducción". *Informe del Cielo y el Infierno*. Caracas, Monte Ávila, pp. 7-13.

Dámaso Martínez, Carlos (2002): "Apuntes sobre dos libros de Silvina Ocampo". *La seducción del relato (Escritos sobre literatura)*. Córdoba, Alción, pp. 155-159.

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

Lozano, Manuel (1987): "El enigma Silvina Ocampo: la paradoja y lo sublime". En <http://www.eldiagoras.com/eom/2002/tierra08mlz08.htm>. Consultado en julio 2007.

Lyotard, J-F (1997): *Lecturas de Infancia*. Eudeba, Buenos Aires.

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

Molloy, Sylvia (1978): "La simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo". *Lexis* 2, vol. 2, pp. 241-251.

Ocampo, Silvina (2008): *Ejércitos de la oscuridad*. Buenos Aires. Sudamericana.



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

Sánchez, Matilde (1991): "Prólogo y notas". *Las reglas del secreto* (antología). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

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

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

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

----- (1998): "Prólogo". Silvina Ocampo, *Viaje olvidado*. Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 9-15.