

*La visión de la infancia
en los cuentos de Silvina Ocampo*

Judith Podlubne

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO-CONICET

ABSTRACT

The article focuses on the analysis of two representative ocampiana poetic tales "Cielo de claraboyas" and "La calle Sarandí", both in *Viaje olvidado*. The hypothesis holds that the uniqueness of childhood ocampian stories lies in the strangeness untraceable narrative voices raise, avoided to a certain identification. This development mainly appeals to notions of "childhood" (Lyotard and Agamben), of "ambiguity" and "fascination" (Blanchot) and "neutrality" (Barthes), interlinked concepts in the theories of the authors themselves.

Keywords: Silvina Ocampo, stories, childhood, narrative voice, neutrality.

El artículo se centra en el análisis de dos cuentos representativos de la poética ocampiana: "Cielo de claraboyas" y "La calle Sarandí", ambos de *Viaje olvidado*. La hipótesis que desarrolla sostiene que la singularidad de los relatos de infancia ocampiano reside en la extrañeza que suscitan voces narrativas ilocalizables, sustraídas a una identificación cierta. Dicho desarrollo apela principalmente a las nociones de "infancia" (Lyotard y Agamben), de "ambigüedad" y "fascinación" (Blanchot) y de "neutralidad" (Barthes), conceptos vinculados entre sí en las teorizaciones de los propios autores.

Palabras claves: Silvina Ocampo, cuentos, infancia, voz narrativa, neutralidad.

Habitado por niños raros y adultos aññados, el mundo de Silvina Ocampo es el de la infancia, esa patria silenciosa, sin habla, un limbo de indeterminación sin edades, en el que un gesto pueril aparece en el momento en que se acentúan las arrugas y los juegos comprometen una seriedad asentada. En los mejores relatos, la infancia siempre le sucede a las voces: se infiltra en frases articuladas, impregna las visiones, repica en la claridad de lo dicho cuando no la descompone.

Si como advierte Alejandra Pizarnik, el peligro de estos cuentos reside en que “dicen incesantemente algo más, otra cosa, que no dicen” (1994, p. 415) no es (o no es tanto) porque la reserva, la alusión o el secreto integren el programa narrativo de la escritora sino porque en ocasiones el misterio mudo de la infancia transfigura el discurso de narradores y personajes. “Eso me conmueve mucho – decía Silvina, sin saber que la conmoción de la que hablaba definiría el efecto de su literatura – cuando una voz deja de ser personal, cuando una persona deja de querer imponer su personalidad y pierde su poder” (Ulla, 1982, p. 146). La impersonalidad de las voces, ese intervalo crucial en el que el retorno de una imagen indescifrable del pasado las obnubila y las pone locuaces, cuenta las escenas más extraordinarias de esta narrativa.

A menudo los lectores especializados sitúan el rasgo distintivo de estos relatos en la distancia que registran entre el estilo ingenuo de los narradores y la excepcionalidad o la crueldad de los sucesos narrados. La particularidad de los cuentos deriva en este sentido de la elección de puntos de vista no convencionales: el de los niños (en muchos casos, “niños terribles”), el de los adolescentes, el de los adultos con “alguna deficiencia de ingenio” (Balderston, 1983, p. 747) o el de seres “psíquicamente perturbados” (Tomassini, 1995, p. 27). Se trata de una lectura que atribuye el foco narrativo de los relatos a subjetividades anómalas pero reconocibles, al tiempo que soslaya con esa atribución el carácter primordialmente *ambiguo* de estas voces. La ambigüedad singulariza a los narradores de Ocampo. La distancia que sus enunciados manifiestan entre el decir y lo dicho no procede de la incongruencia entre la anécdota y el estilo sino del naufragio de estas voces en el mar turbulento de la infancia. La ambigüedad no es en ellas la ambivalencia de sentido sino su destitución, el fin de todo sentido cierto. La tenue afirmación de lo indiscernible, lo neutro, estremece los relatos. Aquí – agregaría Blanchot (1992, p. 252) – el *sentido* no escapa en otro sentido, sino en el *otro* de todo sentido y, a causa de la ambigüedad, nada tiene sentido, pero todo parece tenerlo infinitamente. En los relatos de Ocampo, contar pone en juego lo neutro (Barthes 2004). Explorar las formas que la neutralidad asume en dos de sus cuentos paradigmáticos es el propósito de estas notas.

Tanto “Cielo de claraboyas”, el relato que abre *Viaje olvidado*, su primer libro, como “La calle Sarandí,” recogido en la misma colección pero publicado un año antes en la revista *Destiempo*, narran en una primera persona singularísima, imposible de remitir a una identidad cierta, el recuerdo fascinado de un episodio infantil. La única certidumbre que arrojan estos cuentos es que lo que se narra no es una representación de lo ocurrido sino su origen. El recuerdo – señala Agamben (2003, p. 64) – no es una experiencia vivida sino todo lo contrario, su expropiación: lo que habiendo ocurrido cuando nada ni nadie pudo registrar

actualiza el carácter perpetuo del discurso y vuelve transfigurado en escenas novelescas, en espectáculo de lenguaje. En todos los casos, la narración interrumpe el vínculo con lo vivido; no quiero decir con esto que se desentiende del pasado sino que entabla con él una relación neutra o indirecta, una relación que interroga la lógica atributiva del lenguaje, suspende la fuerza del “esto es aquello” y da lugar a que una voz desenfocada, una voz fuera de foco, actúe en lo que dice. Cierta teatralidad artificiosa y extravagante caracteriza a muchos narradores de Ocampo.

Los relatos no cuentan lo que las voces vieron (o no quisieron ver, tal “La calle Sarandí”) en situaciones anteriores sino que dramatizan lo que no pueden dejar de mirar en el instante en el que narran. La fascinación es el ámbito de las voces ocampianas.

El privilegio acordado a la visión pierde aquí toda su jerarquía. La visión ya no ordena la perspectiva del relato sino que en su lugar aparece una mirada que desorienta los propósitos. Ver, advierte Jean Luc Nancy, no se confunde con mirar.

La mirada no mira nada, y mira la nada. No apunta a ningún objeto y se hunde en la ausencia del sujeto. Mirar nada es, en primera instancia, la contradicción íntima del sujeto (la contrariedad donde tiene lugar una intimidad). Pero esa contradicción se disuelve o bien se suspende si comprendemos que la mirada no es *en el fondo* una relación con el objeto. Quizás el ‘ver’ es una relación de ese tipo [...]. El ver se hace conforme con el campo de los objetos (2006, p. 73).

Desde el inicio los cuentos abandonan la mirada narrativa en un punto fijo. En “Cielo de claraboyas”, los ojos “hipnotizados” de la narradora “se enganchan” en los cables del ascensor de la casa de la tía a la que solían llevarla todos los sábados de visita. La lógica metonímica que organiza el relato se anuncia en este detalle: se trata del ascensor que conduce al piso de arriba, en el que se encuentra la “casa misteriosa” que en adelante concentra toda la atención. En “La calle Sarandí”, la mirada de la narradora está presa de las tardes de otoño en las que de chica la mandaban a hacer las compras al almacén. El cuento narra el recuerdo de una de esas tardes en las que ella vio mucho más de lo hubiese querido ver. No puedo mirar, agrega Nancy, sin que *eso me mire, me incumba*. Eso se vuelve hacia mí, me clava la vista y me concierne, es mi asunto (2006, p. 74). Se diría que es lo que me hace hablar, una visión exorbitante cuya repetición indefinida (la de lo que no tiene ni comienzo ni fin, porque nunca tuvo lugar por primera vez) activa el carácter performativo de la voz y engendra la espectacularidad del relato.

La escena vacía que se despliega ante los ojos de las narradoras, vacía en tanto es imposible establecer un correlato cierto con lo ocurrido, tiene en estos cuentos la forma de un melodrama infantil descentrado. Una suerte de puesta teatral sin público en la que las irresueltas disputas entre el Bien y el Mal reviven exacerbadas bajo el retorno de impulsos arcaicos e infantiles que destierran a narradores y personajes de sus armaduras subjetivas. El centro magnético de los relatos de Ocampo, afirma Pizarnik, es el modo de hacer visibles las pasiones infantiles (1994, p. 416). Narrado en una lengua excesiva, saturada de imágenes estrafalarias que pueblan una sintaxis trastocada por los dislocamientos

oracionales y la acumulación de subordinadas, “Cielo de claraboyas” recrea una pantomima aterradora en la que personajes esquemáticos, con aire de marionetas: “una pollera disfrazada de tía” y “dos piecitos desnudos”, sobreactúan comportamientos extremos sin hablar. Sólo se escucha una voz inhumana, hiperbólica, “una voz de cejas fruncidas y pelo de alambre” que, en medio de llantos, risas y ruidos, grita cada vez más fuerte el nombre de la nena protagonista: “¡Celestina, Celestina!”. La intensidad en aumento y la reduplicación transforman el nombre en una sentencia que se explicita pocos párrafos después. Al igual que los recursos ópticos, los efectos sonoros son un procedimiento central de la pantomima.

Todo el episodio se compone de un modo fragmentario. La fragmentación opera en los distintos niveles del relato. Atónita, la voz de la narradora mira sin ver un juego fantasmagórico de sombras que se proyectan sobre los vidrios cuadrículados y verdes de la claraboya. Lejos de resultar un obstáculo (Tomassini, 1995, p. 33) o una superficie deformante (Maranguello, 2009, p. 4), la claraboya encuadra y amplifica la escena de persecución truculenta en la que la sombra de la pollera “con alas de demonio” corre en ronda tras “los piecitos desnudos” de la nena sin lograr alcanzarlos. Las sinécdoques transmiten la desarticulación de los cuerpos en el mismo sentido en el que la visión de sus sombras los desrealizan. Los movimientos torpes y desacompañados (los piecitos saltan y “una risa y otra risa caen sobre su camisón”, la pollera “alarga los brazos con las garras abiertas”) anuncian el peso de una amenaza a punto de estallar. La composición dramática del cuadro es ejemplar: *una victimaria* con pies embotinados de institutriz perversa, personaje que enlaza el relato con la novela negra y los cuentos de terror, *una víctima* infantil con nombre celestial, cifra del candor y la inocencia absolutos, y *un conflicto simple*, lineal (la irritación que provoca en el adulto un niño que no se quiere dormir), cuya tensión crece progresivamente hasta la resolución.

En el momento del desenlace, la acción se acelera y la voz narrativa actúa con una luminosidad resplandeciente la ambigüedad que impregna su relato. La polarización propia de los argumentos melodramáticos, las infranqueables fronteras que el género establece entre el Bien y el Mal, se complican de tal manera que sostenerlas se vuelve imposible sino es a riesgo de desconocer el efecto de la narración. El desenlace muestra que lo que importa no es qué vio la narradora aquella noche en la claraboya de su tía, sino que esa visión ensordeció su voz de una vez y para siempre, la alteró de un modo extremo, haciendo que el sentido de lo ocurrido se perdiera y en su lugar se desatara una versión turbada, exaltada, imposible de atribuir a una voz personal.

El cordón de un zapato negro se desató, y fue una zancadilla sobre otro pie de la pollera furiosa. Y de nuevo surgió una risa de pelo suelto, y la voz negra gritó, haciendo un pozo oscuro sobre el suelo: ‘¡voy a matarte!’ Y como un trueno que rompe un vidrio, se oyó el ruido de jarra de loza que se cae al suelo, volcando todo su contenido, derramándose densamente, lentamente, en silencio, un silencio profundo, como el que precede al llanto de un niño golpeado.

Despacio fue *dibujándose* en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde *florece*ían rulos de sangre atados con moños. La mancha se agrandaba. De una rotura del vidrio empezaron a caer anchas y espesas gotas petrificadas *como soldaditos de lluvia* sobre las baldosas del patio. Había un silencio inmenso, parecía

que *la casa entera se había trasladado al campo*; los sillones hacían ruedas de silencio alrededor de las visitas del día anterior (1998, p. 19. El subrayado es mío).

La escena se construye de un modo magistralmente metonímico en el que la suspensión del vínculo causa-efecto en las acciones libera la incertidumbre del sentido. La narración *propone* y *frustra* a la vez el enlace entre el grito amenazador (“¡voy a matarte!”) y el estallido de la jarra de loza. La distancia que se abre entre estas alternativas es la que va de un *crimen intencional* a un *accidente involuntario*. La ambigüedad del desenlace, un desenlace graduado por el encabalgamiento de los gerundios, los adverbios y por la repetición sostenida del sintagma “silencio”, es congruente con el reverso de la situación que manifiestan las risas y los juegos de Celestina a lo largo del relato. ¿Cómo no considerar, atendiendo a esas risas y a esos juegos que se registran con insistencia a lo largo del relato, atendiendo incluso al detalle apacible de que Celestina salta mientras come un caramelo, que la situación, lejos de ser ominosa desde el comienzo, se hubiese iniciado como un episodio infantil repetido en el que una nena se divierte con su tía jugando a ser perseguida?

¿Por qué aceptar entonces que la historia presenta una “reconstrucción subjetiva” (Tomassini, 1995, p. 33) de lo que la narradora testigo vio y no la visión exasperada que le dicta su propia enajenación? De modo unánime, los lectores de Silvina Ocampo omiten el doblez que manifiesta el relato para reconocer en “Cielo de claraboyas” la indiscutible narración de un crimen.

La historia de un asesinato infantil resulta en estos casos mucho más tolerable que la indistinción de sentidos: ¿un crimen o un accidente? ¿la victimización de una nena o un juego inocente y compartido que acaba en un final atroz? Imposible saber con certeza qué pasó aquella noche en el piso de arriba cuándo lo que leemos, lejos de ser una “reconstrucción subjetiva” de lo sucedido, se presenta como el relato de una subjetividad desposeída de sí misma, fascinada ante la imagen. La fascinación neutraliza el vínculo con uno mismo y con lo sucedido. “Alguien está fascinado – escribe Blanchot – puede decirse que no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad, sino al medio indeterminado de la fascinación” (1992, p. 26). Lo neutro realiza esa interrupción en el lenguaje, resuena en la alteridad de lo dicho, es *eso* impredecible que se filtra en lo narrado y sin contradecirlo vuelve indeterminable su significación. Un desvío ligero, por lo general imperceptible, un deslizamiento, un matiz, que acalla la arrogancia aseverativa del discurso sin proponérselo.

Diría que en “Cielo de claraboyas” ese matiz se introduce en la exaltación satisfecha, un soplo de goce apenas, que resuena en la voz que afirma que una cabeza partida en dos “se dibuja” en el vidrio, o que “rulos” de sangre “florecen” entre moños. ¿La voz de quién vería en una muerte atroz las imágenes gozosas de un dibujo y un florecimiento? ¿Quién encontraría “soldaditos de lluvia” en las gotas de sangre que caen desde el piso de arriba? ¿Quién apelaría a una catarata impetuosa de comparaciones, diminutivos, personificaciones, para describir lo sucedido en esas circunstancias? Cómo muchas veces en Silvina Ocampo, aunque con una estridencia y una proliferación particulares en esta oportunidad, el torrente tropológico del lenguaje estalla y arrastra la claridad del sentido hacia

el límite de sus posibilidades. La precipitación de las imágenes sobreactúa lo dicho y esa sobreactuación hueca, que es marca del hundimiento subjetivo de quien narra, da lugar al retorno de un resto perdido de infancia, deja que ese resto se escuche en el enmudecimiento del sentido que provoca la coexistencia fugaz e indeterminada del horror y el goce.

Con la diferencia evidente de que en este caso se trata de una narradora protagonista y no de una voz testigo, "La calle Sarandí" también narra el recuerdo equívoco e inolvidable de un episodio infantil con la distancia y los recursos propios del melodrama. La protagonista cuenta que 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" (Ocampo, 1998, p. 87). La situación, que la frase insinúa inicialmente como una suerte de juego inquietante y confuso, entre sensual e inofensivo, con un hombre "que siempre estaba allí, como un escalón o como una reja" de las casas de la cuadra, y en frente del cual debía pasar de modo "inevitable" cuando las crecientes del río le impedían elegir otro camino, se transforma para ella en una pesadilla atroz que su relato recupera, en forma parcial 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; volteé una silla trenzada del color del alba. Nadie me oyó (*ivi*, pp. 87-88).

Apelando a imágenes estereotipadas y a acciones convencionales, la composición metonímica y entrecortada del relato 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". Como en "Cielo de claraboyas", la aparición de una víctima inocente y un victimario (un perseguidor) en un escenario truculento, protagonizando una situación amenazante, resaltan lo ocurrido, lo intensifican, al tiempo que impiden conocer con certeza qué sucedió en ese momento. La espectacularidad del relato convoca a los acontecimientos tanto como los desfigura. ¿Qué pasó aquella tarde entre esa nena y ese hombre? ¿Qué entredicen los detalles equívocos y perturbadores de un despertador que suena y "una respiración blanda de sueño" invadiendo el silencio y la quietud del cuarto después de lo sucedido? ¿Alguien duerme en la escena? ¿Y esos zapatos desabrochados sobre el borde de la cama?, ¿hubo tiempo de sacarse los zapatos?

¿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 ya no puede sustraerse? La forma del secreto – señalan Deleuze y Guattari (1988, p. 289) – es la del *a priori* de un algo que ha pasado y se ha vuelto ilocalizable.

Más acá de estos interrogantes, movilizada una vez más por la ansiedad de un significado unívoco, la crítica especializada agota el sentido de este episodio en el acto de abuso sexual. Desde esta perspectiva el relato se reduce a la anécdota: una escena de violación infantil de la que la nena intentaría preservarse imaginariamente, recluyéndose en el espacio cerrado de sus manos.

La interpretación se muestra insuficiente no sólo porque cuando se afirma que ella logra preservarse cerrando los ojos se le atribuye a la fantasía ocampiana una función reparadora o consolatoria ajena a los impulsos de esta literatura, sino fundamentalmente porque esta interpretación silencia las complejidades del deseo infantil que a menudo dejan oír las voces narrativas de esta literatura. Suscribir a la idea de que la anécdota de este relato es “simple y horrorosa” (Mancini, 2003, p. 256) ensordece por completo la agitación desorbitada de la voz que narra. ¿Habrá que recordar una vez más que en la literatura de Ocampo la simplicidad siempre es inquietante y el horror está próximo al goce? ¿Cómo afirmar la convivencia paradójica de estos órdenes sin traicionarla en la lectura? El ejercicio es delicado, implica interrumpir las certezas del sentido en torno a las anécdotas para dejarse atraer por lo que resuena en las articulaciones narrativas. Disponerse *a la escucha* de ese secreto a voces que suelen transmitir los narradores y personajes ocampianos. Escuchar – afirma Nancy – es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible (2002, p. 18). Es encontrarse a orillas del sentido, en su borde o extremidad, atendiendo a la resonancia que lo tensiona y le impide cerrarse sobre sí mismo. Mientras en “Cielo de claraboya” esa resonancia se hace escuchar con intensidad en la descarga tropológica que apresura el desenlace, en esa suerte de explosión figural sin correlato que atraviesa el léxico y la sintaxis sobre todo en el final, en “La calle Sarandí” la extravagancia de la voz narrativa se acentúa en el relato discontinuo que desata la escena melodramática y la descompone.

El esquematismo de la situación inicial cede ante el quiebre de las relaciones sujeto-objeto y causa-efecto, ante las asociaciones sorprendidas y las repeticiones impensadas. Porque encerrada en “el cuartito oscuro de sus manos” la protagonista vio lo que ya no puede dejar de mirar – visión, diría Blanchot, que ya no es la posibilidad de ver sino la imposibilidad de no mirar, imposibilidad que se hace ver y persevera en una visión interminable (1992, p. 26) –, una voz trémula y desposeída, la de quien naufraga en lo que dice y ya no se reconoce, arrastra el sentido del relato hasta un límite insospechado. No sólo porque el cuento tematiza la pérdida de identidad de la protagonista sino fundamentalmente porque esa pérdida estremece la lengua del relato, actúa en ella liberando significaciones que la propia protagonista no alcanza a comprender, el secreto que obnubila su narración resplandece sin aparecer sobre el final de la historia. Una escalada de repeticiones y asociaciones inconexas arroja “La calle Sarandí” a un desenlace sorprendente.

En el instante en el que el “hijo de [su] hermana mayor” se transfigura en el “hijo que fue casi [suyo]” – deslizamiento que el cuento entredice de muchas

maneras: el niño queda a su cargo cuando las hermanas se van, duerme con ella mientras es bebé, gatea a su alrededor cuando es pequeño, aprende a caminar con ella – los posibles narrativos se extienden a destinos imprevistos. ¿De quién es ese hijo después de todo? La situación eclosiona cuando la protagonista advierte repentinamente que el niño ya es un hombre. En ese momento, señalado por el desconcierto absoluto de la narradora – “no me di cuenta”, repite, “no me di cuenta” –, la voz del niño desbarranca de manera vertiginosa ante sus ojos y se transforma en una voz oscura que el relato emparenta con la voz enmascarada de la escena inicial. La metamorfosis de esta voz, cuyo vértigo reduplica el que sufre la voz narradora, plantea el interrogante sobre lo sucedido al mismo tiempo que manifiesta la imposibilidad de su revelación. La forma del secreto, no su materia ni su contenido, sino la fuerza que lo mantiene para siempre inconfesado e inconfesable, reluce entonces con una inocencia soberana. Cuando sobre el final la narradora repite desorientada su deseo de “no ver más nada”, la acción se acelera de modo descontrolado, las imágenes se asocian a un ritmo febril, inusitado, y la sintaxis se precipita en una acumulación atolondrada de proposiciones breves, sin nexos explícitos 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 [...]* (Ocampo, 1998, p. 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 el acontecimiento irreductible y desconcertante que impulsa los mejores cuentos de Silvina Ocampo. 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 discursivas, libradas a la fuerza de condensación y desplazamiento que define su naturaleza metamórfica, estas imágenes transforman las articulaciones narrativas en ese espacio, íntimo e inaccesible a la vez, 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 permite vislumbrar sentidos tan elocuentes como inexplicables.

Tanto “Cielo de claraboyas” como “La calle Sarandí” terminan invocando la muerte. “Cierro las ventanas, – dice la narradora de “La calle Sarandí” – apreté mis ojos y veo azul, verde, rojo, amarillo, violenta, *blanco, blanco*. La espuma *blanca*, el azul. Así será la muerte cuando me arranque del cuartito de mis

manos" (*ivi*, p. 90. El subrayado es mío). La coincidencia no resulta fortuita si se atiende justamente a que es esa pérdida de un sentido cierto, unívoco, la caída en una indiscernibilidad radical, en un blanco pleno, lo que constituye, como señaló Pizarnik, el núcleo desplazado de los cuentos de Ocampo. "Aquí es `todo más claro´, y a la vez, todo más peligroso" (1993, p. 415). Nadie advirtió como ella el peligro que entrañaba la claridad ocampiana.

La ambigüedad de Silvina Ocampo – escribió cuando gran parte de la obra aún estaba en ciernes – se acuerda con su facultad de transponer un hecho apacible y común en otro que sigue siendo el mismo, sólo que inquietante. Es decir: se traslada al plano de la realidad sin haberlo dejado nunca. Asimismo, se traslada al plano de la irrealidad sin haberlo dejado nunca. Claro que términos como *realidad* e *irrealidad* resultan perfectamente inadecuados. Pero para sugerir con más propiedad ciertos gestos y ciertas mudanzas, habría que remitirse, en este caso, a las danzas japonesas, a su tenue grafía corporal. Entretanto, vale la pena recordar a Sterne: *Hay miradas de una sutileza tan compleja [...]* (1994, p. 416).

Muy temprano Pizarnik supo que la irrealidad no era en estos cuentos ni nunca una región apartada del mundo real sino la transposición imaginaria a la que lo sometían ciertas miradas sutiles. Mirar sin ver, con una mirada ajena, muerta, es dejarse cautivar por el espectáculo sin fondo que se despliega ante los ojos de quienes, extraviados de sí mismo, quedan retenidos en el imaginario indefinido de la infancia y hacen visibles las pasiones que la habitan. Como la muerte, la infancia es en Silvina Ocampo la *experiencia del límite*, el encuentro imprevisto con aquello que sin pertenecer al sujeto no obstante lo define en su condición íntima. Esa experiencia, que sus narraciones cuentan una y otra vez de modos diferentes, alcanza en "Cielo de claraboyas" y "La calle Sarandí" una realización magistral. La invención de voces narrativas en las que se flexiona el relato articulado y se pierde la direccionalidad del sentido manifiesta que en la literatura de Ocampo la infancia, antes que reducirse al mundo de los niños, es la experiencia del límite subjetivo del lenguaje. Infancia y lenguaje, afirma Agamben (2003, p.66), se remiten mutuamente en un círculo donde la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje, el origen de la infancia. Principio y fin del sujeto, ella se constituye cada vez en la repetición de ese resto impersonal e inarticulado que las voces ocampianas escenifican en sus relatos más excepcionales. Sólo la aparición inesperada de ese resto es capaz de provocar el efecto que singulariza esta narrativa. La transformación de "un hecho apacible y común en otro que sigue siendo el mismo, sólo que inquietante" requiere siempre de una experiencia límite.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003.
- BALDERSTON, Daniel (1983). "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock". *Revista Iberoamericana* 125, Pittsburgh, octubre-diciembre, 1983. (pp. 743-752).
- BARTHES, Roland. *Lo neutro*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2004.

- BLANCHOT, Maurice. "La soledad esencial". En *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós, 1992. (pp. 15-28).
- BLANCHOT, Maurice. "Las dos versiones de lo imaginario". En *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós, 1992. (pp. 243-252).
- DELEUZE, Gilles – Felix GUATTARI. "1874. Tres novelas cortas, o '¿Qué ha pasado?'". *Mil mesetas*. Valencia, Pretextos, 1988. (p. 197-212).
- LYOTARD, Jean-François: *Lecturas de infancia. Joyce-Kafka-Arendt-Sartre-Valery-Freud*. Buenos Aires, Eudeba, 1997.
- MANCINI, Adriana. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003.
- MARANGUELLO, Carolina. "Espejos y vidrios deformantes: la poética antirrealista de Silvina Ocampo". *Actas III Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*. Rosario, 2009.
- NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires, Amorrortu, 2008.
- OCAMPO, Silvina. *Las invitadas*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1961.
- OCAMPO, Silvina. *Viaje olvidado*. Buenos Aires, Emecé Editora, 1998.
- PIZARNIK, Alejandra. "Dominios ilícitos" en *Obras completas: poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires, Corregidor, 1994. (pp. 415-421). Publicado originalmente en *Sur* 311, nov.-dic., 1968. (pp. 91-95).
- TOMASSINI, Graciela. *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1995.
- ULLA, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Editorial Belgrano, 1982.

Judith Podlubne

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires e Investigadora Adjunta de Conicet. Profesora titular de la cátedra de Análisis del Texto y Directora de la Maestría en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario. Autora de *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011. Publicó artículos sobre literatura y crítica literaria argentina en libros y revistas nacionales e internacionales.

Contacto: judithpodlubne@gmail.com

Recibido: 25/06/2013

Aceptado: 12/12/2013