

JUEGO DE ESCONDITE: LA NARRACIÓN DE LA INFANCIA EN VIAJE OLVIDADO DE SILVINA OCAMPO

Judith Podlubne
Universidad Nacional de Rosario

*“El relato familiar es como la fortuna personal:
se comparte con los próximos
y se defiende de los extraños”
Sylvia Molloy*

Es probable que nadie haya leído mejor los comienzos literarios de Silvina Ocampo que su hermana Victoria. La exasperación que le provocó comprobar que sus recuerdos de infancia no coincidían con los de ella le permitió, como señala Enrique Pezzoni (1986, 195), “ser certera, a pesar de sí”. Si bien se ha insistido con frecuencia en el recelo manifiesto que este debut le causó y en “el gesto elocuente de primogénita ofendida” (Sánchez 1991, 13) que la impulsó a reseñar de un modo interesado el primer libro de su hermana; no del mismo modo, sin embargo, se ha podido leer el acierto inicial, que aún traicionando sus propios intereses, guió su comentario.

“Estos recuerdos, relatados bajo la forma de cuentos y mezclados de abundantes invenciones, habrían podido ser los míos —declara la directora de *Sur*—; 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’” (Ocampo 1937, 118). Casi con simultaneidad a la aparición de *Viaje olvidado* y en un tono que no oculta la contrariedad que éste le causa, la reseña de Victoria no sólo nos pone al conocimiento de que los relatos que integran el libro participan de las memorias de infancia de su autora, sino que anuncia además que estos recuerdos han sufrido una transformación deliberada al ser “relatados bajo la forma de cuentos” y al mezclarse con “abundantes invenciones”. Los cuentos de *Viaje olvidado* hacen de la reinención de un pasado compartido la materia de su arte y el comentario de Victoria está allí para no dejar de señalarlo.

Cuesta poco imaginar el modo en que esta transformación perturbó sus convicciones, si recordamos por un momento el marcado interés que ella depositó en hacer de la “sinceridad” el valor que presidiera el relato de su vida. Contar los propios recuerdos debe parecerse a la confesión, tal es la recomendación que, como se sabe, encabeza los propósitos de su autobiografía. Sin embargo, no se le escapa a Victoria que el interés de Silvina en *Viaje olvidado*, aun cuando relate “a su manera” muchos de sus recuerdos de infancia, está muy lejos de ser el de construir una autobiografía. En ningún

momento, por supuesto, pierde de vista esta evidencia; más bien, diría, todo lo contrario: es la presión que la misma ejerce sobre ella, la certeza de que su hermana está escribiendo, a partir de sus recuerdos personales, ficciones y no autobiografía¹, lo que le vuelve estos relatos definitivamente incómodos. En este sentido, su incomodidad no reside (no, al menos, de manera manifiesta) en que Silvina escriba literatura, en que quiera ser una escritora (¿cómo podría permitirse tal objeción quien, declarando sus propias ambiciones literarias, se ha sentido víctima de la exclusión que las mujeres sufren en ese ámbito?); lo que no puede tolerar es que ella haga “literatura” (“entre malévolas comillas”, como gusta decir) con recuerdos personales². Su malestar está claramente orientado a censurar el hecho de que Silvina convierta en material de sus ficciones sus recuerdos infantiles, “un *bien* que [a su entender] no debe incluirse en la circulación literaria” (Pezzoni, *Idem*).

Que la experiencia pasada deba ser contada de manera autobiográfica se explica fácilmente en Victoria Ocampo por referencia a las garantías que las convenciones del género parecen ofrecer a su propósito, así como también, en gran medida, por la falta de reflexión con que ella procede sobre aquello que vuelve posible su objetivo³. “La *interpretación* de mis primeros recuerdos —dice Victoria— depende, desde luego, de lo que yo *creo* ver en ellos. Pero los recuerdos en sí no dependen de mi voluntad, no han sido deliberadamente seleccionados. Mi memoria me los impone. Sobre este punto no puede haber duda posible. Ni rastro de *wishful thinking*” (Ocampo 1981, 66). La memoria ejerce sobre el recuerdo una suerte de autoridad efectiva e

¹ Conviene aclarar que la distinción entre “ficción” y “autobiografía” que utilizo es altamente convencional y no presupone en absoluto la idea de que la autobiografía es un género literario más referencial que otros, entendiendo por tal la remisión ingenua a los hechos concretos de la vida real del autobiógrafo. Se trata, en cambio, de no desconocer las condiciones que la determinan y la diferencian de otros géneros (en este caso, del relato). Así, si bien la ficción autobiográfica es siempre una construcción narrativa, ella “está [...] mediada por una identidad histórica con intenciones, si no pretensiones, específicas de interpretar el significado de su experiencia vivida.” (Smith 1991, 97). Y su carácter ficcional, como señala Hart es “una condición inevitable, no una opción retórica” (citado por Smith 1991, 97).

² Cabe recordar que en el capítulo del primer volumen de su *Autobiografía*, titulado “Propósitos”, Victoria Ocampo afirma lo siguiente: “Tampoco quiero hacer “literatura” entre malévolas comillas. Y *menos con recuerdos*. Pero declaro que en lo que atañe a la buena literatura, no soy yo quien la evita, será ella quien se aparta de mí, en todo caso. *Pues una de las cosas que más he admirado es la cosa escrita*.”

Deseo que este documento se acerque a la buena literatura, porque así comunicará la verdad. Si se aproxima a la mala, quedará incomunicado” (1981, 61. Subrayado en el original).

³ Sylvia Molloy ha advertido que esta resistencia a reflexionar sobre el acto mismo de recordar se halla altamente generalizada en las autobiografías hispanoamericanas. Cfr. especialmente “La autobiografía como historia: una estatua para la posteridad” en (Molloy 1996, 185-211).

inapelable, “se suele aceptar como eficaz mecanismo de reproducción cuyo funcionamiento rara vez se cuestiona, cuyas infidelidades apenas se prevén” (Molloy 1996, 18). El ejercicio de la memoria, orientado a la recuperación exitosa de un tiempo pasado, devuelve al sujeto autobiográfico la confianza, sintetizada por Victoria al alterar la divisa de María Estuardo, de que “en mi comienzo, está mi fin” (Ocampo 1981, 66). La infancia retorna entonces prolépticamente, como ilusión de un origen en el cual estaban ya prefigurados los logros del adulto. Todo el poder de inquietud que ella transmite a cualquier lector moderno es denegado mediante el cumplimiento de una tarea específica en la construcción de la figuración pública del autobiógrafo. Para Victoria, heredera tardía de la tradición autobiográfica decimonónica, sólo hay una forma admitida de contar los recuerdos infantiles: relatarlos bajo el amparo de las determinaciones autobiográficas que los ponen a funcionar, como anticipación o documento, en la edificación de la imagen del yo que se busca transmitir.

Sin embargo, otro es el propósito de Silvina Ocampo que, desinteresada de encontrar formas narrativas que le garanticen autofiguración pública, elige un modo discreto, reservado, de contar sus recuerdos infantiles. Cuando se publica *Viaje olvidado*, ella no sólo no es una figura conocida (ni siquiera es escritora aún), sino que tampoco se anuncia en el mismo intención alguna de construirse como tal. De hecho, de no haber sido por la temprana intervención de Victoria a quien la proximidad le permitió conocer que se trataba en gran parte de memorias de infancia de su hermana, tal cosa hubiese podido permanecer sin confirmación. Aunque se trate de proyectos narrativos completamente heterogéneos, en esta decisión de contar la infancia sin una voluntad posterior de “recomposición realizada del destino personal” (Gusdorf 1991, 17), *Viaje olvidado* se acerca a dos relatos de infancia que le son contemporáneos: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange, que apareció, junto con el libro de Ocampo, en 1937 y *Viaje alrededor de mi infancia* de Delfina Bunge, que se publicó al año siguiente. Ambos volúmenes, no casualmente, resultan escritos autobiográficos de mujeres sin demasiado reconocimiento público⁴, aunque con una determinada posición social, que, en lugar de adoptar el modelo autobiográfico masculino, aceptado por Victoria y estrechamente ligado a los valores de representatividad y ejemplaridad, concentran su relato en los primeros años de sus vidas sin extenderse a los años de la madurez. La infancia adquiere en ellos un atractivo y una autonomía que antes no tenía y es la rememoración (de un modo diferente en cada caso), más que el registro puntual y la justificación de lo

⁴ “En 1937, cuando escribe *Cuadernos de infancia*, Norah Lange no es una persona pública; o si lo es, lo es fuera de la institución, como perpetua rebelde.” (Molloy 1985, 290).

ocurrido en esos años, lo que predomina ahora en el relato⁵. Se ha advertido respecto del lugar de privilegio que ocupan en ocasiones estos relatos en las autobiografías femeninas, debido a que la infancia era la época menos condicionada, más libre, en la vida de una mujer de hasta mediados de siglo. “Para las mujeres, escribió Spacks, la madurez —el matrimonio o la soltería— implicaba una relativa pérdida de identidad. A diferencia de los hombres, por lo tanto, volvían sus ojos con cariño hacia la libertad relativa y el poder que gozaron durante su infancia y juventud” (citado en Heilbrun 1991, 110). Esta situación, que podrá resultar cierta a un grado extremo en el caso de Delfina Bunge, se encuentra en cambio muy relativizada para Norah Lange, porque en ella el interés por la infancia no se resuelve de un modo tan unívoco.

De estos dos casos, el de Lange es el que más me interesa poner en relación con el de Silvina Ocampo, por muchas razones, pero fundamentalmente por la tensión que la escritura de *Cuadernos de infancia* registra entre la autobiografía y la ficción. A diferencia de lo que ocurre con Bunge, que en este sentido aparece ligada a una concepción tan acrítica de la memoria⁶ como la de Victoria Ocampo aunque orientada en otra dirección, el libro de Lange se abre a una reflexión no explícita sobre las posibilidades del acto de recordar que tiene sus efectos más logrados en la presentación de una imagen quebrada y dispersa de su niñez. “*Cuadernos* frustra toda expectativa genérica por parte del lector, revelando el punto de vista nada convencional desde el cual Lange trata la infancia” (Molloy 1996, 171). En esa frustración Molloy lee el “sesgo deliberadamente literario que [la escritora] daba a la recuperación de su infancia” y que la crítica contemporánea a la aparición del libro fue incapaz de percibir. “Los mismos críticos que tachaban este relato autobiográfico de *poético* jamás pensaron en el ultraísmo de Lange como uno de sus posibles antecedentes; nunca lo leyeron teniendo en cuenta los estrechos lazos de la autora con el surrealismo (...)” (Molloy 1996, 179). La condición de relato *poético* aludía simplemente al tono evocativo, altamente convencional y continuador de ese “yo lírico” que ciñe la escritura femenina desde la segunda mitad del siglo XIX⁷, con que se permitía en

⁵ “(...) lo autobiográfico en las escritoras es, fundamentalmente, evocación de un pasado que se intenta detener en la escritura; no hay en ella necesidad de justificaciones sociales o políticas, es fantástica de un “tiempo perdido”” (Ruiz 1980, 309).

⁶ “No tuve al escribir estas páginas, afirma Bunge, ningún otro propósito trascendente. Sencillamente recuerdo y cuento” (1938, 6).

⁷ Sylvia Molloy (1985, 280-281) caracteriza la dos únicas formas del yo femenino que el discurso dominante de hasta la primera mitad del siglo XX aceptaba y hasta estimulaba. Se trata, por un lado, del yo lírico, altamente efusivo, “que fija a la mujer, en la segunda mitad del diecinueve y la primera mitad del veinte, en el papel de poetisa” y, por otro lado, del yo educador, encargado de transmitir “convenciones, ya no de orden estético, sino ético”. De hecho, se ha constatado más de una vez que

estas escritoras la exposición pública de sus recuerdos más privados. Sólo la evocación, en tanto registro apropiado a una sensibilidad exageradamente subjetiva como la femenina, autorizaba a detener en la infancia el relato de una vida.

En este sentido, resulta muy significativo leer apareadas las reseñas simultáneas que Oscar Bietti escribe en la sección "Letras argentinas" de la revista *Nosotros*⁸, con motivo de la aparición de los libros de Lange y de Ocampo. A través de un ejercicio retórico poco cuidadoso, Bietti justifica las operaciones literarias que realiza Lange, remitiéndolas (reduciéndolas) al modo en que las mismas contribuyen a producir una eficaz evocación de la infancia. Sólo de ese modo le resultan admisibles la "mentira" y el "artificio" que reconoce en *Cuadernos de infancia*.

"El libro de Lange —afirma— encierra un alma; hay en él lágrimas adultas y gritos y sonrisas de infancia. Estas cosas nos interesan y nos gustan. ¿Qué se desliza por sus páginas un poco de *bella y piadosa mentira*? Nadie lo duda; y seguramente ha de agrardarle a los espíritus finos y delicados. La *mentira oportuna y graciosa* endulza y suaviza la vida; ese poco o mucho de *artificio* nos sirve para pensar que es el libro más hermoso de la autora. Sabe ella hacer resurgir con la *nostálgica evocación*, el tiempo sonriente de una infancia dulce y serena" (Bietti 1937, 326. La cursiva es mía)

Algo más complicado se le presenta en este aspecto el libro de Silvina Ocampo puesto que, a diferencia de la autobiografía de Lange en la que todavía es posible encontrar un sesgo evocativo donde anclar la lectura aunque sea de un modo incómodo, *Viaje olvidado* esquivo prolijamente toda evocación nostálgica de la infancia. En él, no sólo se cuestiona la posibilidad misma de recuperar el pasado sino que, además, se descrea de que la infancia haya sido alguna vez ese "delicioso país de ensueño" que al crítico le interesa mostrar. El comentario de Beitti, que reconoce sin problemas lo primero y se resiste a pensar lo segundo, empieza entonces por señalar cuánta razón encierra el nombre del volumen para desconocer de inmediato cuál es el espíritu que lo anima.

"Sí, viaje olvidado casi definitivamente el de nuestra infancia; guardamos de él pequeños fragmentos que *a fuerza de querer fijarlos en nuestra mente con absoluta*

las escritoras a las que nos referimos han iniciado, con excepción de las hermanas Ocampo, su carrera literaria a través de la poesía. No obstante, en el caso de Silvina Ocampo el "lirismo" es rápidamente atribuido a su prosa. Cuando la editorial *Sur* saca a la venta *Viaje olvidado*, la leyenda que acompaña la publicidad es la siguiente: "Imaginación y *lirismo*, novedad y *gracia de expresión* se alían en las páginas de este primer libro, auténtica revelación de un valor nuevo de las letras argentinas" (La cursiva es mía. *Sur* año VII, 1937)

⁸ En *Nosotros* 20, año II, segunda época, nov. 1937, págs. 325-329.

fidelidad, los falseamos de continuo: el caleidoscopio ya no marcha, o lo que es peor marcha mal, y recurrimos entonces, bendita ingenuidad a la llavecilla del recuerdo; agregamos aquí tal detalle, más allá suprimimos tal otro, y nos obstinamos en no comprender que, no somos ni nada queda de aquellos encantadores chiquillos frescos y puros como una aromada mañana de verano.” (Idem, 328. La cursiva es mía)

Dos cosas pueden leerse con claridad en este párrafo, por un lado, el esfuerzo del crítico por cubrir de una nostalgia inexistente en la narrativa de Ocampo la pérdida de ese mundo, absolutamente ajeno para ella, en que fuimos “encantadores chiquillos frescos y puros”, por otro, su interés en destacar el papel siempre activo que la memoria tiene en el recuerdo, esto es, la inevitable carga de artificio y falsedad que el mismo transporta, a pesar de nuestras contrarias intenciones.

Si en la autobiografía de Lange el “artificio” no presentaba para él ningún problema porque en ocasiones contribuía a embellecer el recuerdo y hasta a completarlo, en los relatos de Ocampo, la imaginación parece haberse vuelto demasiado fecunda, mucho más fecunda de lo tolerable, puesto que ha echado a andar “las imágenes terroríficas que hacían temblar y palidecer las frágiles hojitas de aquellas horas blancas” (Idem, 329). Son estas imágenes, imposibles de recuperar para la recreación evocativa de la infancia, las que, alejadas de la “dulce y fina cordialidad de las imágenes de Lange”, son calificadas por Bietti como de “dudoso gusto”. Ellas, sostiene, “restan belleza y emoción a tantas otras puras y transparentes, cuya suave dulzura logra despertar tiernos ecos familiares en nuestro corazón”. Ellas, habría que decir en realidad, no tienen lugar en la concepción fuertemente ideológica que ha prescrito para el relato femenino de infancia la evocación de la misma como edad de la inocencia. Para Bietti, la imaginación de Silvina Ocampo sobrepasó un límite preciso: el de la evocación como retorno edificante a los orígenes y, en este paso, sin que el crítico lo advierta, estuvo mucho más cerca de Norah Lange de lo que se ha podido leer. Ambas escritoras convirtieron “el recuerdo de vida en investigación literaria, la casa de la niñez en laboratorio a menudo inquietante” (Molloy 1996, 179). Que la recepción del libro de una y de otra haya sido sin embargo tan desigual⁹ obe-

⁹ Mientras la autobiografía de Norah Lange recibió un inmediato reconocimiento oficial con el otorgamiento, primero, del Primer Premio Municipal y, luego, del Tercer Premio Nacional, el libro de Ocampo resultó, en algunos casos, inadvertido para la crítica y, en otros, como los que estamos viendo, su recepción fue (con excepción del comentario de José Bianco en la revista *El Hogar*) bastante controvertida. La obra de Silvina Ocampo debió esperar algunos años más y transformarse en obra poética para llegar a hacerse acreedora de la retribución oficial. En 1945, recibió por *Espacios métricos* el Primer Premio Municipal de Poesía, en 1953, por *Los nombres*, el Segundo Premio Nacional y, en 1962, por *Lo amargo por dulce* el Primer Premio Nacional.

decidió, entre muchas razones, a que mientras *Cuadernos* consiguió cuidadosamente mantener el relato de infancia en los bordes de la autobiografía, *Viaje olvidado* lo situó desde el comienzo en el terreno incómodo de la ficción.

“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” (Pezzoni *Idem*, 195). En el mismo número de *Sur* en que aparece su reseña a *Viaje olvidado*, se publica una extensa y conocida conferencia dictada por Victoria a propósito de Virginia Woolf. En esta conferencia, describe en clave proustiana la experiencia del recuerdo que aparece en *Mrs. Dalloway* y sintetiza con esta descripción la función que desde su perspectiva debe otorgarse a la memoria:

“Durante su famoso baile —relata—, una amiga de Clarissa Dalloway se acerca a ella y le dice: “Me recuerda usted tanto a su madre cuando la vi por primera vez, con un sombrero gris, caminado por el jardín””. Al oír estas palabras los ojos de Clarissa se llenan de lágrimas. El pasado acaba de entrar para ella en el presente, pero de un modo mucho más punzante que cuando no era sino presente. Clarissa ha vuelto a ver, de pronto, a su madre, y su madre le ha sido devuelta por dos detalles: el sombrero gris y el acto de caminar por un jardín (detalles que en la época en que fueron vividos no tuvieron ninguna significación).” (Ocampo 1937, 15)

En el recuerdo, el pasado hace una “entrada fulgurante en el presente” y devuelve aquello que hasta ese momento había permanecido olvidado. Un dudoso principio de identidad y una lectura algo apresurada de Proust le permiten a Victoria sostener que la imagen presente que ahora se tiene del pasado se corresponde enteramente, y hasta de un modo más punzante, con la imagen de entonces. La “turbadora simultaneidad” de ambos tiempos se resuelve para ella afirmando simplemente “la poderosa actualidad del recuerdo” como fuente permanente de evocaciones a las que llama “puñaladas de “temps retrouvé”. En el recuerdo, el sujeto reencuentra las imágenes del pasado, siempre a través de un dato sensorial, como provenientes de un “presente eterno, fuera del tiempo y del espacio”. Sobre el horizonte de estas consideraciones (sobre el modo en que ellas son inadvertidamente desplazadas en la reseña a *Viaje olvidado*) es que se debe leer, según creo, la afirmación de Pezzoni y el mayor acierto de Victoria sobre los cuentos de su hermana.

“Desde el fondo de un pasado común, vivido en la misma casa, inclinado sobre el mismo catecismo, abrigado por los mismos árboles y las mismas miradas, estos recuerdos —cuenta— me lanzaban señales en el lenguaje cifrado de la infancia, que es el del sueño (...)” (Ocampo 1937, 119). Por primera vez en todo su comentario, Victoria suspende el reclamo por la potestad de estos recuerdos familiares para mostrarse afectada por la impresión que los mismos le provocan, para describir la forma en que ella los recibe. Contrariamente a lo que que páginas más adelante se ocupó de desarro-

llar, estos recuerdos no le llegan por la vía proustiana de la recuperación de un pasado hasta entonces latente sino que, como en los sueños, ellos hacen que el pasado compartido se desoriente y se transforme. Allí donde hubiera esperado reconocerse, los recuerdos de Silvina le devuelven una imagen fragmentaria y desarticulada de su propia niñez, le lanzan señales cifradas en un lenguaje que no busca terminar de componer una historia. “Cada página —dice— aludía a cosas, a seres conocidos, en medio de cosas y 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 sola atmósfera era ya un tuteo.” (*Idem*. La cursiva es mía). Leyendo detenidamente los relatos de su hermana, Victoria percibe, con una lucidez que no puede no afectarla, que el mundo del recuerdo, como el del sueño, es un universo disgregado y poblado de semejanzas, de cosas y seres que tienden a parecerse a sí mismos pero con una presencia que, a la luz de cosas y seres desconocidos, se revela siempre como una presencia que no les es propia. La aparición de un rostro sin nombre en un paisaje familiar, antes que acercarse ese rostro al mundo conocido, hace zozobrar la familiaridad del paisaje que lo recibe; lo que aparece entonces, como iluminado por un juego de luces que invoca la figura del diorama con que Silvina titula uno de sus cuentos, es el brillo de una presencia que transforma en apariencias todas las demás. No se está en el apacible mundo familiar pero tampoco en un mundo definitivamente ajeno; para Victoria, los recuerdos de su hermana recrean un particular “juego de escondite” en el que no se suceden alternativamente lo conocido y lo desconocido, sino en el que se produce la “coalicción de una realidad que se ha vuelto irreal y un sueño que se vuelve realidad”. (*Idem*)

La contaminación de los dominios (“las hojas *todas iguales y sin embargo distintas*”, citaba más arriba) y no su contraste es lo que la tiene más interesada y le permite, aún errando el camino directo, seguir ajustando la lectura de *Viaje olvidado*. El encuentro de una realidad vuelta irreal con un sueño vuelto realidad dice la consistencia onírica de estos recuerdos pero no porque, como Victoria confundirá más adelante, en estos cuentos “las cosas más disparatadas, más incongruentes están cerca y caminan abrazadas, como en los sueños” (*Idem*, 121), sino porque, como en los sueños, lo vivido y lo imaginado pierden su momentánea identidad para ingresar en un mundo en el que, como el de las niñas protagonistas de “Extraña visita” y de “Viaje olvidado”, el rostro de un padre o el de una madre, los rostros más familiares que poseemos, pueden volverse otros sin resultarnos por esto completamente extraños. Este es el “juego de escondite” que la escritura de Silvina Ocampo juega con sus recuerdos de infancia y al que Victoria no deja de atender: en él, el pasado compartido se transforma en un tiempo parecido a sí mismo, es decir, en otro tiempo, distinto del vivido, con el cual más allá de las diferencias aún se tiene una estrecha relación. La infancia no regresa a

la memoria como el recuerdo de un tiempo terminado, sobre el cual se conserva alguna posesión, sino como una “imagen indescifrable”¹⁰ de sí misma que aún perdura. Si las cosas y los seres de estos cuentos le resultan a Victoria familiares, es menos porque ellos son el retrato fiel o desfigurado de las cosas y los seres de su infancia (¿cómo se explicaría sino la paralela inquietud que el reconocimiento de los mismos le provoca?), que porque en ellos se posa esa imagen fugitiva y persistente de la niñez que los incita a parecerse a sí mismos a la vez que los sabe incapaces de volver a recogerse sobre sí. Como le ocurre al mayoral de “La casa de los tranvías”, a quien la definitiva ausencia de su enamorada Agustina le provoca la repentina aparición y desaparición de su rostro en todas las mujeres, el tiempo perdido de una infancia que no cesa está siempre a la búsqueda de figuras donde asentarse, para poder atenuar en el contacto con lo parecido la pérdida de sí misma.

Con frecuencia se leyó en este juego de transposiciones que ejercitan los cuentos de Silvina Ocampo su decisión de reinventar el pasado frente a la imposibilidad de recuperarlo y, en esta decisión, se reconoció el modo en que su escritura consiguió asentarse directamente en el dominio de la ficción. En *Viaje olvidado*, dice Tomassini (1995, 27-28), “la evocación de la infancia se hace ficción mediante un proceso de reinención del recuerdo” y es esta cuestión la que, en términos generales, se pone en escena en el cuento que da nombre a todo el volumen. Interesada en acordarse del día en que había nacido, la niña protagonista de “Viaje olvidado” no llega nunca hasta el recuerdo de ese momento y resuelve entonces inventarse un origen. Esta resolución, aún cuando luego su invención tropiece con otras versiones y se desarme, se desprende claramente de su dificultad por reponer una verdad frente a lo ocurrido¹¹. Si se acuerda en que la anécdota de este relato condensa el tratamiento que Ocampo otorga a sus recuerdos de infancia en este libro, se

¹⁰ Cuando muchos años después de aparecido *Viaje olvidado*, se le pregunta a Silvina Ocampo qué la incita a escribir, ella todavía responde, “una imagen indescifrable, que perdura, de la infancia” (citado en “Silvina Ocampo”, Grondona 1969, 175)

¹¹ “[...] ella había nacido una mañana en Palermo haciendo nidos para los pájaros. No recordaba haber salido de su casa aquel día, tenía la sensación de haber hecho un viaje sin automóvil ni coche, un viaje lleno de sombras misteriosas y de haberse despertado en un camino de árboles con olor a casuarinas donde se encontró de repente haciendo nidos para los pájaros” (“Viaje olvidado”, Ocampo 1998, 117). El problema de la construcción de la identidad mediante la invención de la memoria es un tópico que se repite en los cuentos de *Viaje olvidado*. La dificultad de reconocerse, la pérdida de la propia identidad, ligadas a la destrucción de la memoria, a la imposibilidad de recuperar el propio pasado, se lee no sólo en el cuento que cito sino también en “La calle Sarandí”, “El pasaporte perdido”, “El corredor ancho de sol”, por mencionar algunos donde la cuestión resulta evidente.

podrá decir que el esfuerzo de la niña empeñada en recrear lo que sabe imposible de rescatar a través de la memoria admite ser leído como metáfora del trabajo de escritura que se realiza en estos cuentos. En este sentido, y apelando a un movimiento similar al que multiplica la cantidad de chiquitas con el mismo rostro que rodean el recuerdo imposible del nacimiento en “Viaje olvidado”, Pezzoni define la narrativa de Ocampo como el “empeño de situar, sitiar, poseer el propio Yo. Sólo que ese Yo buscado —dice el crítico— no es, a sabiendas, una subjetividad existente fuera y antes de los textos, sino la que emana de ellos.” (*Idem*, 187). Se trata para él de la construcción de una imagen de narradora interesada en presentarse como rehaciéndose cada vez en sus textos, una figura que “privilegia la máscara del recuerdo reprogramado” para negar el original y mostrarse (mostrar su yo) en un proceso de “renegación permanente”. De este modo, la reinención del recuerdo personal, en tanto expresión privilegiada del programa narrativo de *Viaje olvidado*, ofrece a Silvina Ocampo la posibilidad de proyectar una autoimagen en la que exhibirse reinventando su propia identidad.

Sin apartarse de la analogía entre el recuerdo y el sueño que ordena su interpretación, el comentario de Victoria alude en un primer momento (en una primera lectura) a esta imagen que construyen los relatos. “(...) 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.” (Ocampo 1937, 119). Ahora bien, en esta aparición que se anuncia y se describe en términos tan excepcionales, es posible leer, por la forma en que es definida, además de la presentación de esta figura ocupada en recrear su propio pasado y en recrearse a sí misma a partir del tratamiento ficcional de recuerdos infantiles, la irrupción en el seno de esta figura de una presencia perturbadora, con la que ella guarda una excéntrica proximidad. Esta presencia, que la definición de Victoria dice sin percibir y, no obstante, ubica con precisión en el centro del juego que estos relatos mantienen con el recuerdo, tiene para ella el espesor de una máscara, pero no el de una máscara según el modo en que luego la describe (“Máscara de Ginger Rogers sobre el rostro de Ginger Rogers, como en “Al compás del amor”) sino en tanto máscara traslúcida que parece no encubrir nada y que sólo busca señalarse a sí misma: máscara de alguien disfrazada de sí misma, para quien ahora su propio “sí mismo” es el disfraz.

Lejos de definirse como la síntesis ingenua entre lo simulado y la disimulación, esta máscara, que el despertar de los recuerdos deja ver en Silvina, se exhibe como una réplica de su rostro liberada de aquél, como un reflejo que ha conseguido perder su original sin dejar de parecersele. Es la aparición en ella, en esa imagen de narradora interesada en el trabajo sobre su propio pasado y sobre su propia identidad, de otra imagen, una sombra casi, disfrazada de sí misma, sobre la cual la primera al mismo tiempo se proyec-

ta y descompone. Una imagen que, retomando no sólo la cantidad de figuras de sonámbulos y dormilones que hay en estos relatos sino también atendiendo especialmente a una descripción que Silvina Ocampo reitera de sí misma y de su propio trabajo, podríamos denominar la imagen de la *narradora sonámbula*. "(...) cuando uno está trabajando y pensando en algo que uno va escribir —dice— se pierde un poco la conciencia. Uno es una especie de sonámbulo que está caminado 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 paralizan."¹² (en Ulla 1982, 13)

Lo que el comentario de Victoria ilumina en estos cuentos es entonces la sospecha de que, del mismo modo que el que sueña se aleja del que duerme (y basta tan sólo pensar en los personajes de Juan Pack y Lucía Treming para apreciar el alcance que esta afirmación tiene en *Viaje olvidado*), quien aparece en ellos como sujeto del recordar no es en ocasiones quien recuerda, ni quien relata es siempre una narradora en pleno dominio de su arte. La complicación de estas instancias no obedece simplemente a que la identidad propia del contrato autobiográfico se ha visto la mayoría de la veces desplazada al dejar de coincidir autor, narrador y personaje, ni al hecho de que Silvina Ocampo sepa intercambiar con igual destreza la primera y la tercera persona como máscaras narrativas de situaciones vividas o inventadas¹³.

¹² En un ensayo titulado "Narrathon", Juan José Saer describe la narración en un sentido muy próximo al que aquí expone Silvina Ocampo. Para Saer, se trata de ligar el acto de narrar con la *somnolencia*, un estado, como el sonambulismo, intermedio entre el sueño y el vigilia. "Narrar no es una operación de la inteligencia sola: es el cuerpo entero el que lo realiza. Y la inteligencia no ocupa, en el todo, más que un lugar reducido. El medio natural de la narración es la *somnolencia*. En ese río espeso, la inteligencia, la razón, se abren a duras penas un camino, siempre fragmentario, tortuoso, arduo, entre las olas confusas de lo que James llamó *the strange irregular rhythm of life*. La *somnolencia* es positiva porque supone cierto abandono: abandono, sobre todo, de la pretensión de un sentido y, sobre todo, de un plan, rígidos, preexistentes. No preexisten para el narrador, más que formas negativas. Así como el sonámbulo de las historietas sabe, sin proponérselo de antemano, que no debe abandonar la cornisa por el vacío, es decir, que hay ciertos pasos que no debe dar en uno u otro sentido, así también el narrador sabe que no puede estampar ciertas frases porque serían pasos falsos en el sentido de la inautenticidad o de la retórica" (*El concepto de ficción*, Ariel, Bs. As., 1997, págs. 155-156)

¹³ En tal sentido, Noemí Ulla afirma: "La ilusión del enunciado autobiográfico está presente en los cuentos "Cielo de claraboyas" y "La calle Sarandí"(...). Y podríamos afirmar, sin lugar a dudas, que esta modalidad funda una larga serie de relatos que se acompañan, se afirman, se perfeccionan en la composición de sus libros posteriores. El uso de la primera persona despierta en el lector una expectativa en relación con lo autobiográfico que todo escritor conoce muy bien. Silvina no dejó de dis-

Si bien su escritura muestra tener desde el comienzo un amplio control sobre las mismas, dejando leer en alguno de sus relatos también la función de una presencia altamente ordenadora (pienso en “Cielo de claraboyas”), no son estas máscaras las que se anuncian en la lectura de Victoria. No se trata de máscaras mediante las cuales se opera, como sostiene Pezzoni (Idem, 196), “la transposición de lo vivido a otro orden, proyección del Yo buscado en personajes que no enuncian su idea (su ideología) de sí y del mundo, sino que la representan.” Por el contrario, se trata del disfraz (del doblez) que pone en evidencia que la materia del recuerdo, tan esquivada como la del sueño, no está hecha de los restos de un tiempo vivido y atesorado sobre los que la memoria puede ejercer a posteriori algún poder de actualización o renegación como si tales operaciones estuviesen a su alcance. Si nadie, o sólo alguien disfrazado de sí mismo, estuvo allí en el momento en que las cosas ocurrieron, es de esperar que con los recuerdos más queridos suceda siempre lo que a Eladio Rada con “el único recuerdo de su vida”: que no se sepa, que no haya modo de saber, si ellos fueron vividos o soñados. “No sabía —dice el narrador— si había soñado una novia con quien se fotografió en el Jardín Zoológico, un día memorable que fue a pasear a Buenos Aires. Angelina se había apoyado ese día en su brazo porque estaba cansada; llevaba un traje nuevo. No tenía otro recuerdo” (“Eladio Rada y la casa dormida”, Ocampo 1998, 41). El fragmento resulta ejemplar entre otras cosas porque muestra cómo ni la prueba fotográfica alcanza para garantizar la memoria de ese día memorable.

Esta es la mayor presunción que Victoria Ocampo experimenta en la lectura de *Viaje olvidado*: que el tiempo pasado no es, como sigue dispuesta a defender, ese tiempo en que los hombres ocupan un “lugar inconmensurablemente prolongado, puesto que tocan a la vez épocas vividas por ellos, tan distantes, entre las cuales tantos días han venido a colocarse” (Ocampo 1937, 17). O, para decirlo de un modo que retome los términos de otras de sus intuiciones acertadas, que el pasado es antes bien el espacio en que se “tiene la impresión de que los personajes son cosas y las cosas personajes, como en la infancia” (Idem, 120) porque tanto unos como otras ven en él suspendida y sin efecto su orientadora filiación con la experiencia vivida; porque, como en la infancia, en esa infancia que para Silvina Ocampo (y para sus personajes) no deja de regresar, lo que vuelve ignora el baúl de recuerdos que encierran una vida, para manifestarse ocasionalmente en el gesto que aparece justo cuando más se acentúan las arrugas. Pienso en Miss

frutarlo y aprovecharlo en la oferta narrativa de poder enmascararse. (...) También es maravilla poder ocultar un suceso autobiográfico tras la tercera persona y contar un episodio totalmente ajeno con la primera persona que la ilusión autobiográfica hace suya”.

Hilton, por supuesto, pero también en la protagonista de “El corredor ancho de sol” para quien la infancia retorna en una sopa de tapioca.

Vuelve a acertar Victoria Ocampo cuando afirma que un ejército de cosas inanimadas, que rápidamente dejan de serlo, pueblan estos relatos de un modo más activo que muchos de sus personajes. El sopor de figuras que principalmente sueñan, piensan, duermen y recuerdan, y que muchas veces exhiben el entorpecimiento que sus propios cuerpos o sus ropas les provocan, contrasta a menudo con “ese regimiento indisciplinado de cosas” (“Los pies desnudos”, Ocampo 1998, 126) que circula por los relatos sin dirección precisa ni motivación aparente, adquiriendo a veces un protagonismo inusitado. Habrá que pensar más adelante y con mayor detenimiento este contraste; por el momento, me interesa destacar cómo trastoca las jerarquías convencionales del relato en una dirección que lo emparenta con el extravío que sufren muchas de las tramas de estos cuentos. La narración de sucesos, con frecuencia mínimos —la acción es casi siempre un proceso que tiene lugar en la intimidad de las conciencias—, presenta una lógica interna que disloca las relaciones de causalidad en favor de desplazamientos metonímicos. La mayoría de estos relatos avanzan mediante el encadenamiento asociativo de motivos sin plan previo aparente. Una lógica, que llamaría “onírica” para mantener y acentuar la analogía de Victoria, gobierna tanto la sintaxis narrativa de estos cuentos como la distribución de sus agentes y objetos. En un sentido que apenas deja escuchar la resonancia más extendida que esta afirmación tiene en la reseña de *Viaje olvidado*, sería posible explicar a partir de estas consideraciones las razones que le permiten a Victoria concluir que “Los cuentos de Silvina Ocampo son recuerdos enmascarados de sueños; sueños de la especie de los que soñamos con los ojos abiertos” (Ocampo 1937, 119). Como si la percepción y reconstrucción de esta lógica interna que los organiza, de las técnicas y procedimientos que los vuelven posibles, bastara para dar cuenta de la correspondencia entre recordar, contar y soñar sobre la que su reseña insiste. Sin dudas, a nivel de un análisis textual de los relatos, esto resulta efectivamente cierto y proporciona la pauta de lo que es posible vislumbrar más allá de él; pero, en otro nivel, en el que me interesa ahora recuperar esa imagen de *narradora sonámbula* a que también dio lugar el comentario de Victoria, su conclusión ofrece una última complicación y una nueva posibilidad.

¿Cómo ingresan a *Viaje olvidado* los recuerdos de infancia de su autora? ¿cómo se narran? El camino no parece ser el de la *reinvención*, que Victoria se resistió en vano a perdonar, sino el de la *impropiedad*, que su comentario, sin reconocer, no dejó de anunciar al juntar estos recuerdos con los sueños. El pasado infantil vuelve a estos cuentos en su completa exterioridad, como siendo contado por alguien que no reclama sobre él ninguna atribución, ni reconoce ninguna potestad. Los recuerdos pierden relación directa con la vida a la que alguna vez presumen haber pertenecido, para volver a vincularse con ella a partir de ese retiro, de esa distancia en que los relatos los

retienen¹⁴. Como sólo ocurre en los sueños, estos cuentos se pueblan de similitudes y parecidos “donde un poder neutro de parecerse, preexistente a cualquier designación particular”, (Blanchot 1976, 131) suspende cualquier apropiación sobre lo narrado. Así, el corredor con ventanales de la casa de calle Viamonte se aleja de la vida real, transformándose en la imagen de ese corredor ancho de sol en que alivia su malestar la protagonista del cuento que lleva por título ese nombre; o la madre de “Los funámbulos” se pone a parecerse a la planchadora sorda de la niñez; o Eulalia, la costurera que cosió el vestido blanco de Lucía Treming, busca asemejarse a la costurera negra que desaparecía en la oscuridad de su cuarto infantil. Si, como dice Victoria, “los cuentos de Silvina Ocampo son recuerdos enmascarados de sueños”, es porque ellos convocan a un tiempo el propio pasado y la impropiedad que a él nos relaciona, para contarlos siempre desde esa impropiedad. Una vez más: el sueño no constituye una máscara superpuesta al recuerdo de lo vivido, donde el mismo vuelve a contarse transfigurado, sino que es la sombra que transmite a estos recuerdos la sospecha de la impersonalidad en que se gestan. El intento narrativo de *Viaje olvidado* es menos el de recrear de una manera inocente o interesada el pasado infantil que el de encontrar la forma de decir su impropiedad. Así, diferente aunque próximo al interés vanguardista de *Cuadernos de infancia*, en el que la experimentación literaria con recuerdos hace avanzar el proyecto narrativo de su autora, la preocupación de Ocampo parece orientarse no sólo a la pregunta acerca de *cómo contar el pasado*, a partir de qué medios y con qué procedimientos, sino a encontrar además *cuál es la ley narrativa del recuerdo*, cuál es la forma de narrarlo sin traicionar su indeterminación. El salto que la lleva y la mantiene de una pregunta a otra a lo largo de toda su obra (la persistencia del mismo se lee claramente en el modo en que relatos de diferentes épocas recurren al trabajo sobre los llamados “géneros íntimos”, desde “Autobiografía de Irene” hasta “El diario de Porfiria Bernal”) es prueba de la convicción con que Silvina Ocampo concibió desde el comienzo el lugar de su escritura en el terreno de la ficción.

A diferencia de Victoria, para quien la dificultad mayor de escribir una novela residía en la imposibilidad de “deshacerse de su yo”¹⁵, Silvina supo desde siempre que la ficción es el dominio en que se suspende toda intimidad con uno mismo. “[...] por más que uno crea que se conoce —dice—, no se conoce. Cuando uno escribe, está llevado por una fuerza, muy superior. Uno está en el comienzo de cualquier cosa que escriba, metido en un túnel del

¹⁴ “Los recuerdos de infancia aparecen como islas rodeadas de un vacío que ni sus palabras ni las palabras de sus cuentos intentan explicar.” (Astutti 1997, inédito).

¹⁵ En una conocida carta a Delfina Bunge, que luego publica en su *Autobiografía*, Victoria Ocampo escribe: “¿Ambiciones literarias? ¡Vaya si las tengo! Si supieras, mi querida, hasta donde quisiera llegar, a quién querría igualar!. Pero no conseguiré

cual no puede salir” (en Ulla 1982, 58). Por eso, tal vez, encontró en la ficción el ámbito indicado (el único posible) para preservar la exterioridad que la une a sus recuerdos de infancia. Es posible conjeturar que Ocampo intuyó alguna afinidad inesperada entre la ficción, el recuerdo y los sueños, y que fue esta afinidad la que iluminó en sus relatos la posibilidad de que una *narradora sonámbula*, “llevada por una fuerza, muy superior” a sí misma, contara los recuerdos en los que no estuvo presente, contara la presencia en ellos de alguien “disfrazada de sí misma”. Sólo en este sentido se entiende por qué los personajes de *Viaje olvidado*, lejos de reinventar la historia de su autora, lejos de representar diferentes disfraces de ella misma (como Victoria lamenta y anhela para sus propios personajes), son figuras dispuestas a atraer “lo más extraño de sí” (Blanchot) que Silvina Ocampo lleva consigo. Como le sucede a Miss Hilton, la pudorosa institutriz de “El vestido verde aceituna”, que de pronto “siente crecer en ella una mujer fácilmente fatal” (Ocampo 1998, 28), estos relatos son la ocasión de que en sus personajes aparezca (crezca) lo más desconocido de Silvina, lo que sólo habita sus recuerdos y sus sueños.

Para terminar, creo que estas consideraciones no sólo extienden el alcance que puede darse a la conclusión de Victoria acerca de que estos relatos son “sueños de la especie de los que soñamos con los ojos abiertos”, sino que también abren un camino para volver a pensar en torno a esa “inconsciencia” reiterada con que Ocampo insiste haber escrito los cuentos de *Viaje olvidado*. Quizás esta inconsciencia tenga menos que ver con el grado de improvisación que la autora atribuye a su tarea, que con cierto saber acerca del arte de narrar, intuido por ella y no formulado (o sólo formulado a medias), que el comentario de su hermana me permitió entrever en estos cuentos. Un saber silencioso, un fragmento de literatura no escrita, que atraviesa y acompaña la escritura de Ocampo, haciendo sentir sus efectos, y en el que se fusionan y confunden recuerdo, sueño y relato: narración y sonambulismo. Un saber que no ignora (aunque reservo para más adelante el desarrollo de esta cuestión) la importancia decisiva que en este punto le cabe a la infancia.

agosto de 1999

hacer nada en el campo de la novela. Tengo que escribir à bâtons rompus, cuando se me antoje, como se me antoje. Jamás podré crear un personaje. Lo llevaría a la rastro, y eso no sirve. Y todos mis personajes serían yo disfrazada. Perfectamente insoportable. ¿Cómo demonios puede uno deshacerse de su ‘yo’?” (1980, 85)

Referencias bibliográficas:

- ASTUTTI, Adriana (1997): "Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo", en *Mora* n° 5, en prensa.
- BECCACECE, Hugo (1994): "Silvina Ocampo", *La pereza del príncipe*, Buenos Aires, Sudamericana, págs. 108-117.
- BIANCO, José (1988): "Viaje olvidado", *Ficción y reflexión*, México, Fondo de Cultura Económica, págs. 148-149.
- BLANCHOT, Maurice : "Soñar, escribir", *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus.
- BUNGE, Delfina (1938): *Viaje alrededor de mi infancia*, Buenos Aires, López.
- GRONDONA, Angela (1969): "Silvina Ocampo", ¿Por qué escribimos?, Buenos Aires, Emecé, págs. 175-179.
- GUSDORF, Georges (1991): "Condiciones y límites de la autobiografía" *Anthropos* 29, Barcelona, págs.9-18.
- HEILBRUN, Carolyn (1991): "No-autobiografías de mujeres "privilegiadas": Inglaterra y América del Norte, *Anthropos* 29, Barcelona, págs. 106-118.
- LANGE, Norah (1940): *Cuadernos de infancia*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MOLLOY, Sylvia (1996): *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- . (1985): "Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia de Norah Lange* y *El archipiélago* de Victoria Ocampo", *Filología* Año XX, 2, Buenos Aires, págs. 279-293.
- OCAMPO, Silvina (1998): *Viaje olvidado*, Buenos Aires, Emecé.
- OCAMPO, Victoria (1937a): "Viaje olvidado", *Sur* VII, Buenos Aires, págs. 118-121.
- . (1937b): "Virginia Woolf, Orlando y Cía.", *Sur* VII, Buenos Aires, págs. 10-67.
- .(1957): *Testimonios*, Buenos Aires, Sur, (quinta serie).
- .(1981): *Autobiografía, El archipiélago*, Buenos Aires, Sur, vol. I.
- .(1980): *Autobiografía, El imperio insular*, Buenos Aires, Sur, vol. II.
- PEZZONI, Enrique (1986): "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social", *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, págs. 187-216.
- RUIZ, Elida (1980): "Las escritoras. 1840-1940", *Historia de la literatura argentina*, Capítulo 58, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- SANCHEZ, Matilde (1991): "Selección, prólogo y notas", OCAMPO, Silvina, *Las reglas del secreto*. Antología, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SMITH, Sidonie (1991): "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres", *Anthropos* 29, Barcelona, págs. 93-105.
- TOMASSINI, Graciela (1995): *El espejo de Cornelia*, Plus Ultra, Buenos Aires.
- ULLA, Noemí (1982): *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Ed. de Belgrano.
- .(1998): "Prólogo", *Viaje olvidado*, Buenos Aires, Emecé.