

SIMPLICIDAD INQUIETANTE EN LOS
RELATOS DE SILVINA OCAMPOSylvia Molloy
Princeton University

Simplicidad aparente de Silvina Ocampo. Pensemos en algunos títulos de sus relatos: "El cuaderno", "Las fotografías", "La propiedad", "La boda", "La piedra", "Los objetos"¹. Podríamos seguir: acabaríamos con una lista semejante a aquellas inocuas lecciones de los libros de idioma donde se rozan sin peligro —pero en otra lengua, la que se nos invita a aprender— la lapicera y el pizarrón, el chaleco y el paraguas. La lista de títulos de Silvina Ocampo es sin embargo menos tranquilizadora que esos ejercicios. Entre el cuaderno y las fotografías, entre la propiedad y la piedra, se insinúan crímenes perfectos, pecados mortales, razas inextinguibles, expiaciones y liebres doradas. La lección (creo adecuado llamarla así) de Silvina Ocampo es por cierto básica, como no lo son los manuales que declaran serlo. Básica porque toma en cuenta todo —lo decible y lo no decible, lo prestigioso y lo secundario, lo terrible y lo trivial— y lo cuenta todo, sin prejuicio ni cobardía. Sabe que por una llave rota o una jaula de mimbre se puede ir al Infierno, que por un papel de diario o una taza de leche al Cielo (*F*, 219). Sabe también que en la literatura no hay cielos ni hay infiernos, sí un pecado inevitable, o una inevitable inocencia que es la escritura. "Los proyectos de mi imaginación me llevan a veces a lugares que no acepto pero que me fascinan";² lugares, objetos, personajes, tramas que aceptan finalmente, de manera radical, sus cuentos.

¿Qué personajes pueblan la ficción de Silvina Ocampo? Hay —y es este un primer intento de aproximación a sus relatos— muchos niños. Los *interesting small mortals* que presenta, como lo hacía Henry James, son a menudo narradores de sus cuentos ("La casa de los relojes", "La boda", "Los amigos") o protagonistas ("El pecado mortal", "Las invitadas"). En otros casos el narrador ya adulto refiere un acontecimiento de su niñez ("Voz en el teléfono", "Carta perdida en un cajón"). No nos dejemos llevar una vez más por la aparente simplicidad de esta perspectiva, descontando la complejidad de estos personajes, creyendo que Silvina Ocampo nos presenta un inocuo y amable mundo infantil.

1 Silvina Ocampo, *Autobiografía de Irene* (Buenos Aires: Sur, 1948); *La furia* (Buenos Aires: Sur, 1959); *Las invitadas* (Buenos Aires: Losada, 1961); *Los días de la noche* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970). Abreviaturé: *AI, F, I, DN*.

2 E. J. M., "Diálogo con Silvina Ocampo", *La Nación*, 26 de noviembre, 1961.

Los niños de estos cuentos son aceptados literalmente, sin que medie la posibilidad de una explicación entre la palabra y el hecho. Las declaraciones no se reducen a impulsos agresivos sino se ajustan fielmente a lo que enuncian. Piénsese en el poder de las palabras de Cornelio, niño y brujo (no en vano se llama Cornelio), en “Los amigos”: “Puedo conseguir que mueras vos, si me da la gana” (F, 212). Piénsese en la conversación de Valentín Brumana, niño y tonto, con la muerte, en “La revelación”: encuentro que queda atestiguado sin lugar a dudas en una última fotografía (I, 25). Piénsese en la chica que al escribir, en “El diario de Porfiria Bernal”, se venga de su institutriz transformándola en gato: “Ahora Miss Fielding es inofensiva y se perderá por las calles de Buenos Aires. Cuando la encuentre, si algún día la encuentro, le gritaré, para burlarme de ella: ‘Mish Fielding, Mish Fielding’” (I, 172). Y recuérdese que Miss Fielding, al leer un año más tarde el texto de su alumna, reconoce la eficacia de esa amenaza: garabatea, “ahora que me apremia el tiempo” —antes de transformarse en gato— una suerte de testamento, de relato final “que jamás he de releer” (I, 155).

De fol et d'enfant se doit-on délivrer dice un viejo proverbio francés cuya explicación es sin duda más extrema que la sugerida por el razonable Littré: “porque cuando se trabaja en serio es necesario alejarse de la gente alocada y de los niños”. Es esto lo que intenta hacer la madre de Fernando en “Voz en el teléfono”: “Tenés que atender a tus invitados —ordena severamente a su hijo— yo atiendo a los míos” (F, 173). El mundo infantil así delimitado, aislado por los adultos en los relatos de Silvina Ocampo como por los adultos de la vida real, parece una nueva versión de la *stultifera navis*:³ barco que radiaba en la Edad Media a los locos y apestados, condenándolos a un vagabundeo sin fin, para que no perturbaran un orden normal y serio. Fernando, en “Voz en el teléfono”, queda confinado a su mundo infantil, como queda relegada al altillo la niña de “El pecado mortal” (I, 138): los niños no pueden, o más bien no deben, cruzar el límite impuesto, transgredir la apariencia de lo aceptable. Cuando lo hace Fernando, cuando deliberadamente espía a su madre con sus amigas, su mirada crítica necesariamente el mundo que lo excluye y una escena aparentemente frívola adquiere proporciones tremendas, malignas. El niño no puede sino recurrir al sacrificio —más que a la venganza— para suprimir ese límite: prende fuego a la sala donde están los adultos que lo negaron. Su mirada, por intolerada, se ha vuelto intolerante e intolerable.

En “La boda” encontramos un esquema semejante. La narradora de siete años es testigo de los celos que despierta en Roberta el casamiento de su prima:

3 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris: Plon, 1968), p. 18.

De vuelta en el tranvía me decía que Arminda tenía más suerte que ella, porque a los veinte años las mujeres tenían que enamorarse o tirarse al río.

- ¿Qué río? —preguntaba yo, perturbada por las confidencias.
- No entiendes. Qué le vas a hacer. Eres muy pequeña (F, 153).

Es de secundaria importancia que la narradora niña esté oscuramente enamorada de Roberta, o más bien es sólo importante como punto de partida, como impulso que la lleva a intervenir en una situación que la niega porque es muy pequeña. El desenlace es, una vez más, catastrófico: la niña mata a Arminda colocando una araña en su rodete de novia.

Es posible ver en “La boda” cómo, por un momento, ese mundo normal y adulto —ese mundo donde se trabaja en serio, donde se calla y se enmascara todo— admite y hasta busca una fugaz complicidad con el niño. Roberta está presente cuando la narradora coloca la araña en el rodete: “Se me antojó que Roberta me miraba, pero era tan distraída” (F, 155). Cuando la niña le pregunta explícitamente si debe poner la araña en el rodete “el ruido del secador eléctrico seguramente no dejaba oír mi voz. No me respondió; pero inclinó la cabeza como si asintiera” (F, 156). La complicidad —que el niño siempre reconoce— es aquí pasajera: después de la muerte de Arminda “Roberta me tomó antipatía, creo que le inspiré repulsión y jamás volvió a salir conmigo” (F, 157). Después de la crisis el mundo de los adultos se recompone y excluye una vez más al niño, fautor por excelencia: porque no comprende o porque sin duda comprende demasiado.

No todos los personajes de estos cuentos son niños. Sin embargo, por la frecuencia con que éstos aparecen, aclaran significativamente las conductas de los personajes adultos, igualmente intransigentes. Los adultos de Silvina Ocampo, como sus niños, dicen todo, se permiten todo. La narradora de “Carta perdida en un cajón” intenta desembarazarse de una amiga de colegio que está en ella “como esas figuras que ocultan otras más importantes en los cuadros” (F, 118). Agota esa presencia en el relato, cuyo final coincidirá con su propia muerte, llevando *ad nauseam* (más precisamente *ad mortem*) la imprecación. Como el niño que dice exhaustivamente su desacuerdo —diciéndolo porque es, repitiéndolo para que sea—, como Cornelio que practica la imprecación ritual, la narradora acumula en este cuento su desdén:

Recuerdo siempre tus manos levemente rojas, y la piel de tus brazos oscura en los pliegues del codo o en el cuello como arena húmeda. “¿Será suciedad?”, pienso, esperando con un defecto nuevo lograr

la destrucción de tu ser tan despreciable (*F*, 115)

La denuncia culmina aquí en destrucción, como la que logran Fernando en “Voz en el teléfono” o la narradora de “La boda”. Destrucción más radical que las otras, sin embargo, ya que en “Carta perdida en un cajón” se anulan tanto el personaje denunciado como la autora de la denuncia. Pero no otra cosa ocurre en “La furia” donde niño y adulto se valen, aceptados en plan de igualdad: al ataque repetido del tambor de Cintito —“Tocaré el tambor”— responde el igualmente eficaz “Si tocas el tambor, te mato” (*F*, 112).

La misma intransigencia, puramente adulta, se observa en “La expiación”. Antonio, celoso y obsesionado por las miradas que su presunto rival clava (el verbo no es trivial) en su mujer, aprende a dormir con los ojos abiertos. También entrena a sus canarios para que claven flechas con curare en los ojos de un muñeco. Previsiblemente ciega a su adversario e intenta cegarse —es decir, ordena a sus canarios que lo enceguezcan— en presencia de su mujer y de su rival ya ciego. La mujer y narradora, con esa curiosa mezcla de comprensión y de narcisismo que tan frecuentemente caracteriza a los personajes femeninos de estos relatos, se lo impide: “Comprendí el dolor que él habría soportado para sacrificar tan ingeniosamente, con esa dosis tan infinitesimal de curare y con esos monstruos alados que obedecían sus caprichosas órdenes como enfermeros, los ojos de Ruperto, su amigo, y los de él, para que no pudieran mirarme, pobrecitos, nunca más” (*I*, 112).

Esas cosas, se dirá el lector, no pasan. Ocurrirán excepcionalmente en la vida; no ocurren —al decirse esto el lector piensa que no deberían ocurrir— en la literatura. Pero Silvina Ocampo en sus relatos sacude esa superstición: lo que esperaríamos leer se da junto a lo que no esperaríamos leer. Aceptaríamos la idea de una venganza amorosa; nos cuesta aceptar, lectores minados por la exigencia de verosimilitud del siglo diecinueve, que los factores de esa venganza sean canarios cargados con flechas venenosas. Nos sorprende que Mercedes, en “Mimoso”, denuncie a su agresor sirviéndole, como asado con cuero, a su perro embalsamado (*F*, 51). No nos sorprende sin embargo que, en Ovidio, Tántalo sirva de comer a su hijo. Nos parece raro que Lucio, en “Las invitadas” (*I*, 173), sea visitado inesperadamente por siete niñas y que de esa visita emerja hecho “un hombrecito”. Si en ese cuento pusiéramos, en lugar de Angela, Milona, Alicia, Livia, Irma, Elvira y Teresa, los nombres de siete vicios, el relato —por alegórico— nos parecería más normal. Lo que aceptábamos por convención o por pereza en textos previos (como aceptamos lo infantil, lo perturbado: finalmente lo literario, *mientras esté lejos*) aparece en los textos de Silvina Ocampo, por así

decirlo, a ras de lectura. Se nos ofrecen, con igual intensidad, las previsibles situaciones literarias a las que nos ha acostumbrado una empobrecida estética de lector y, a la vez, lo que aparentemente no cabe en ellas.

Lo que el lector no puede o no quiere aceptar queda relegado engañosamente. A la infancia, a la locura, a la ficción, a lo que no pasa. “Nuestra imaginación —dice la narradora de una de estas historias— casi siempre es más truculenta que la realidad”. Pero inmediatamente la misma narradora añade: “La imaginación ¿será más truculenta que la realidad? Con el correr del tiempo me acomete la duda” (*DN*, 157). Esta imaginación, más o menos truculenta que la realidad, incluye también en la obra de Silvina Ocampo lo fantástico. Significativamente se han situado a menudo sus cuentos dentro de ese género, a pesar de que la mayoría de ellos eluda lo sobrenatural: significativamente puesto que lo fantástico —la intrusión de lo que llamamos, con cierta superficialidad, fantástico —es cifra por excelencia de lo distinto, de lo seguro por inexplicable. Recuerda Borges que Joseph Conrad “pudo escribir que excluía de su obra lo sobrenatural, porque admitirlo parecía negar que lo cotidiano fuera maravilloso”⁴. La actitud de Silvina Ocampo es semejante. Si en algunos cuentos acude a ese recurso lo hace por necesidad, para recalcar la situación del relato: No para desubicarla sino para darle, paradójicamente, la realidad literaria que reclama. El elemento fantástico pertenece a la economía del texto, no es mero artificio vistoso y añadido. La aparición de la muerte al final de “La revelación” es exactamente eso: una revelación de la rareza fundamental de Valentín Brumana, hartamente indicada en el cuento, no aceptada del todo hasta entonces por sus familiares y quizás tampoco por nosotros, lectores. Lo mismo ocurre en “Los amigos”. Lo mismo —burlonamente, con signo contrario— en “El cuaderno”.

Al leer este último cuento el lector se entrega, satisfecho, a los señuelos que parecerían insinuar la reconfortante intervención de lo fantástico o de lo monstruoso. La acentuada ingenuidad de la protagonista, su básica cursilería, la creencia de que su hijo será como la figurita que ha visto en un cuaderno —“la cara de un chico muy rosado, pegada entre un ramo de lilas” (*F*, 60)—, el aspecto ominoso de los hijos fabricados por su vecina, afecta a los solitarios (un hijo como la sota de espadas, el otro como el rey de copas), parecerían reclamar un desenlace temible. El final del relato, desasosegante, podrá desilusionar: no desmiente las premisas escritas, acaso desmienta la truculenta imaginación del lector: “Entre envoltorios de llantos y pañales Ermelina reconoció la cara rosada

4 Jorge Luis Borges, “Magias parciales del Quijote”, *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé, 1960), p. 65.

pegada contra las lilas del cuaderno. La cara era quizá demasiado colorada, pero ella pensó que tenía el mismo color chillón que tienen los juguetes nuevos, para que no se decoloren de mano en mano" (*F*, 63). El cuento era más "normal" de lo que suponíamos y en esa normalidad —en esa coherencia— reside su básica extrañeza. El perfecto niño de cara rosada (aunque quizá demasiado colorada) es tan aceptable o tan raro como "el hombrecito pequeño aplastado contra el suelo, vestido de verde y rojo" (*F*, 61) que es hijo de su vecina: juguetes los dos.

En ninguno de los relatos de Silvina Ocampo puede señalarse claramente la intrusión de lo sobrenatural en el mundo aceptado. Tampoco hay esa duda, esa suspensión de juicio del lector, que caracterizan los mejores ejemplos de la literatura fantástica, y quizás sea esa la mejor prueba de que lo fantástico se utiliza aquí para otros fines de los que habitualmente se atribuyen al género. En "El cuaderno" la esperanza de lo que está más allá se fomenta, luego resulta burlada. En "La revelación" la esperanza se satisface aparentemente pero con igual connotación burlona: la muerte que se manifiesta deja por cierto una tremenda imagen, una imagen que "resultó ser Pola Negri" (*I*, 25). La ambigüedad y el desparpajo —el humor incluso— con que Silvina Ocampo maneja esas sorpresas acaso encuentren su mejor expresión en "La vida clandestina". El doble inquietante —la otra imagen que se ve, la otra voz que se oye— es desdeñado por el narrador: "¡Hay tantos cuentos al respecto! ¡Tantos poemas que conozco de memoria! Existe el eco simple, el doble, el triple, el múltiple, el monosilábico y el polisilábico" (*I*, 99). A pesar de las burlas adquiere realidad el personaje desdoblado: No en otro ser paralelo (obvio recurso de la literatura fantástica) sino en un inestable trazado en la arena, grotesca figura especular cuya oreja dibujada, sin embargo, es la única que puede recibir "el final de esta historia, que nadie sabrá" (*I* 100).

¿Qué ilusión de realidad nos proponen los relatos de Silvina Ocampo? Aparentemente la de un orden burgués, más precisamente pequeño burgués. Sus cuentos recogen implacablemente detalles mínimos y reveladores y los exaltan: los sándwiches de verdura y jamón, las tortas muy bien elaboradas y la media docena de botellas de sidra de "Las fotografías" (*F*, 77); los "merengues rosados, con gusto a perfume, de esos chiquititos" (*F*, 46), de "La casa de los relojes". Añádanse a esta lista: la cama de matrimonio en "El cuaderno" —"de bronce dorado; un ramo de flores en el centro de la cabecera entrelazaba los barrotes con una cinta" (*F*, 58)—; los regalos y las cartas en "La paciente y el médico": "un anotador de tapa de cuero, un pisapapel de vidrio con flores pintadas, un frasco de agua de Colonia de la más fina" (*F*, 160); el primer párrafo de "Los amantes":

“En la billetera de material plástico él llevaba el retrato de ella vestida de odalisca. Ella, sobre su mesa de luz, tenía el retrato de él con traje de concripto” (I, 93).

Los detalles son menos *realizadores* de lo que podría creerse. Acaso propuestos con ese fin —el de proveer un fondo verosímil contra el cual cobren pleno valor los desvíos a que la autora somete a sus personajes—, terminan por integrar el relato de manera mucho más compleja. Tanto en “Las fotografías” como en “La casa de los relojes” acentúan doblemente un terrible desenlace. Primero, porque en efecto proponen un fondo detallado y trivial que hace resaltar tanto más la muerte de dos seres indefensos. Segundo, porque —y quizás sea ésta la función principal de estos detalles— a la vez que crean una circunstancia real la acusan de tal modo que la transforman en parodia, en escenario teatral: armazón deliberada en la que los comportamientos adquirirán necesariamente otra dimensión. Como en aquellas grandes casas de remate del “Informe del Cielo y del Infierno” donde se hacían los objetos (F, 218), hay en estos relatos acumulación de detalles mímicos, impostados, caricaturescos. No pensemos sólo en los detalles circunstanciales; recordemos la dimensión cómica de ciertos nombres, de ciertos lugares: Estanislao Romagán, Amelia Cicuta, la Pirucha y el Pituco, Manuel Grasín, Langostino (“el del muelle”), la confitería “Las Dalias”, la tintorería “La Mancha”, la relojería “La Parca”, el bar “El Tren Mixto” y la casa Merluchi. Código a veces nebuloso para el lector ajeno al pequeño vivir local, divierte y halaga, como las ficciones de Bustos Domecq, a quien reconoce la connivencia propuesta. Más allá de esa complicidad convocada explícitamente subsiste sin embargo, entre el lector y estos cuentos, la idea de un permanente espectáculo, de un permanente festejo que se toma y no se toma en serio.

Hay en Silvina Ocampo una clara atracción por ese mundo de carpetas de macramé y de medallas de la virgen de Luján. Más que por otros: su mirada señala, fascinada, las pequeñas manías, la vulgaridad, la cursilería. No para denunciarlas ácidamente como Flaubert, tampoco para compadecerse de ellas. En una carta de Virginia Woolf a Lytton Strachey encontramos un párrafo no ajeno a esta actitud. Describe Virginia Woolf una visita a un *cottage* inglés donde vive un empleado de correos que la admira. Describe a algunos personajes (un teósofo que vive a base de nueces y es visionario; su mujer, con un collar cargado de serpientes que se muerden la cola, “símbolos de eternidad”), describe la conversación (llueve mucho, hay goteras). Se pregunta:

“¿Hay modo de explicar la raza humana? Quiero decir: esos

extraños fragmentos que son tan terriblemente como nosotros y a la vez parecen chimpancés. Tan orgullosos, tan idealistas, con sus estantecitos de obras clásicas, su porcelana impecable, sus cortinitas a cuadros y su pureza: no comprendo qué tiene de malo todo eso”⁵

Virginia Woolf sale de esa entrevista “con lágrimas en los ojos —casi—”, preguntándose por qué son tan patéticos los seres humanos. Flaubert quizás hubiera provisto un informe más detallado de las necesidades vistas y oídas, condenándolas por la misma objetividad con que las habría enunciado. Tal vez Silvina Ocampo se hubiera detenido en la conjunción de las cortinitas a cuadros y de la pureza, sin establecer jerarquías, con un mismo placer. Lo que en la carta de Virginia Woolf parece punto de partida sentimental (en el buen sentido de la palabra), lo que en Flaubert podría ser punto de partida crítico, es, en los cuentos de Silvina Ocampo, puro lugar literario. Ni acercado ni alejado por la compasión, ni condenado por la indiferencia manifiesta: es un ámbito escrito donde se entra y del que se sale con la misma inocencia o la misma culpa que teníamos cuando empezamos a leer. Básicamente no hay desdén, no hay patetismo, no hay resentimiento en estos textos. Hay, sí, deleite, placer de explorar a fondo las posibilidades de un mundo declarado de antemano deleznable, limitado, pequeñísimo: un mundo donde, gracias a Silvina Ocampo, nada tiene de malo, donde todo funciona.

Pensemos en la abundancia del lugar común en estos relatos —lugar común de lenguaje, de comportamiento— que el texto rescata y acentúa, llevándolo a sus últimas consecuencias. Señala Remy de Gourmont que los lugares comunes definitivos, “antes de morir en la abstracción, pasan por la fase de lo ridículo”⁶. En esa fase los capta efectivamente Silvina Ocampo pero va más lejos. Se permite tomar esos lugares comunes ridículos literalmente, haciendo de ellos algo más que “signos obvios de distracción y deterioro”⁷, haciéndoles decir —como André Breton en *El amor loco*— lo que alguna vez dijeron. Lo trivial, lo ridículo y lo literal coinciden en las declaraciones de estos cuentos, no se excluyen. Así en “Las fotografías”: “Cómo para no estar muerta con este día” (*F*, 82). Así en “La boda”: “La novia estaba muy bonita con un velo blanco lleno de flores de azahar. De pálida que estaba parecía un ángel. Luego cayó al suelo inanimada” (*F*, 156). Así en “La propiedad”:

5 Virginia Woolf and Lytton Strachey, *Letters*, edited by Leonard Woolf and James Strachey, (New York: Harcourt Brace and Co., 1956), pp. 126-127. Traducción mía.

6 Remy de Gourmont, “Le Cliché”, *Esthétique de la langue française* (Paris: Mercure de France, 1955), p. 205. Traducción mía.

7 *Ibid.*, p. 193.

- ¿Dónde está la señora?
 — Está en la sala, de cuerpo presente --me respondieron.
 Se me doblaron las rodillas. En los espejos yo parecía ni más ni
 menos que una enana. ¿Quién es ésa?, pensé, y era yo (*F*, 92).

Cuando en una entrevista se le preguntó a Silvina Ocampo qué la llevaba a escribir respondió: “La búsqueda de un orden diferente al que impone la vida. La inclinación a callar. El culto de la imitación, necesario para todo aprendizaje. Ideas elementales de suicidio. Una imagen indescifrable, que perdura, de la infancia”⁸. La busca de ese orden distinto se manifiesta en esas rupturas, en esos desvíos que nos ofrece sin cesar esta obra. Volvamos a los elementales títulos de los relatos de Silvina Ocampo, a los dispares objetos en su “Informe del Cielo y del Infierno”. Títulos, objetos, palabras que son lo que son, que también se relacionan inesperadamente entre sí, cargándose de nuevos sentidos, armando curiosas y satisfactorias constelaciones: recuerdan las deleitosas enumeraciones de Fourier, otro imaginativo voluptuoso, otro subvertidor del mundo establecido⁹.

Persisten en estos cuentos restos del orden impuesto, constantemente corregidos. El niño o el adulto, que según nuestros cálculos tendrían que comportarse como lo que son, no lo hacen. O mejor: lo hacen y no lo hacen. Las emociones (o abstracciones) que creíamos saber distinguir —el amor del desprecio, la pureza de la lujuria, la pena de la risa— se dan claramente para confundirse de inmediato en la ambigüedad. Lo que se aceptaba por ser nítidamente extraño —lo fantástico, lo monstruoso— ocurre, pero entonces de manera tan *normal*, tan trivial incluso, que se vuelve inquietante. Los detalles y los objetos que asegurarían la materia de ese orden impuesto aparecen en pleno y también irónicamente desplazados: a la vez que siguen componiendo ese orden lo corroen. El lugar común que apuntala, en sus manifestaciones más mezquinas, ese orden conocido —ese “viejo estilo” como diría un personaje de Beckett— por el mero hecho de ser lugar, espacio de pereza o de resignación compartidas, propone también la posibilidad de una nueva topografía lingüística, de un lugar inédito e inubicable. “Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible”¹⁰, escribe Borges. Los cuentos de Silvina Ocampo dicen en cambio que todo es imposible: que todo, también, es posible.

8 E.J.M., “Diálogo con Silvina Ocampo”, *La Nación*, 26 de noviembre, 1961.

9 Cf. Roland Barthes, “Le calcul de plaisir”, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris: Seuil, 1971), p. 86.

10 Jorge Luis Borges, “Prólogo”, Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (Buenos Aires: Emecé, 1968), p. 12.

Las combinaciones que practica Silvina Ocampo —como el *plaqué* en términos musicales: la coincidencia de notas diversas tocadas en un solo tiempo para producir un solo sonido— no son fáciles ni tranquilizadoras. Sugieren un vértigo —al que no es ajeno ningún texto de Silvina Ocampo— que hará que se sucedan y se superpongan sin fin reducciones, correcciones, desvíos: *plaqué* sobre *plaqué*. Una sola palabra puede acusar —en un mismo relato, en un mismo enunciado— un texto y su contratexto explícito. Lo sabe la narradora de “El sótano” que recupera en una sola y única declaración, el derrumbe y la victoria:

El techo se está desmoronando, caen hojitas de pasto: será la demolición que empieza. Oigo gritos y ninguno contiene mi nombre. Los ratones tienen miedo. ¡Pobrecitos! No saben, no comprenden lo que es el mundo. No conocen la felicidad de la venganza. Me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda (F, 76).

La imagen indescifrable que dicta los cuentos de Silvina Ocampo, esquivada como la figura de “La vida clandestina” que sabrá lo que nosotros nunca sabremos, es aludida constantemente, jamás declarada. Resulta curioso que esta escritura que lo dice todo, proponiendo fortuitos encuentros de técnicas, de situaciones, de personajes, de palabras, y llevándolos a sus últimas consecuencias, sea al mismo tiempo tan silenciosa, tan sola. Más que el horror, más que la risa, más que el desconcierto, proponen estos relatos una sabia —y sabida— soledad. Con ironía acuden a menudo al diálogo o a su ilusión: en “Voz en el teléfono” un yo convoca un tú desdibujado y pasivo; en “La casa de los relojes” un chico escribe a una maestra que, claramente, nunca responderá; en “La liebre dorada” se apela a un Jacinto que quizás escuche la historia, que no volverá a aparecer en ella; en “El pecado mortal” un yo impreciso se dirige a la protagonista para describirle con morosidad un hecho de su propia vida, justificando si se quiere un desdoblamiento psicológico, revelando, más que otra cosa, una suerte de *voyeurisme* gramatical.

Nuevo modo de hacer que lo aceptado estalle, acudiendo a una convención para luego desdeñarla, estos diálogos fallidos —que no son simples monólogos puesto que necesitan y hasta crean un oyente (la oreja dibujada de “La vida clandestina”)— tal vez revelen algo más. La protagonista de “El pecado mortal” muy pronto aprende a distinguir el orden establecido, donde pierden sentido los ritos —“había fiestas o muertes (se parecían mucho)” (I, 139)—, de un orden o rito elemental, significativo y fatalmente privado, que instaura la “pánica soledad” (I, 138). Esa pánica soledad dicta pudores, cortesías, falsas entregas: las

del solitario que acepta una “representación, impuesta por circunstancias imprevisibles” sabiendo que culminará en “la imposible violación de [su] soledad” (*I*,141).

En esta declaración, sancionada ritualmente en “El pecado mortal” por una primera comunión, coinciden la mayoría de los relatos de Silvina Ocampo. Las voces que hablan no sólo acusan su unicidad por falta de un interlocutor explícito. Declaran ellas mismas, con deliberación, lo singular y lo aislado: lo que es, finalmente, de todos. Un cuento en particular —“Magush”— ejemplifica cabalmente esa práctica de la soledad: de una soledad compartida pero no fácilmente intercambiable. Como la escritura de Silvina Ocampo, el arte de Magush, adivino de catorce años, es de métodos misteriosos que “sólo dan cabida a una relativa explicación” (*F*, 83). Magush lee el destino de otros en las ventanas de un edificio vacío: de igual modo convoca Silvina Ocampo destinos de otros —a menudo impensables— en un espacio literario en general deshabitado. Los dos —narrador y ser narrado— aceptan (y cultivan) a la vez una realidad pobre y la imaginación ilimitada que puede —aunque sea levemente— alterarla. No otra cosa es la tentadora miseria de la literatura: “seguir contemplando las ventanas de esa casa y regalar a otros nuestro destino, mientras no nos parezca extraordinario” (*F*, 87).