

## **Infancia y muerte en los cuentos de Silvina Ocampo**

Judith Podlubne

Universidad Nacional de Rosario - Conicet

[judithpodlubne@gmail.com](mailto:judithpodlubne@gmail.com)

### **Resumen**

A menudo los lectores especializados sitúan el rasgo distintivo de los relatos de Ocampo en la distancia que registran entre el estilo ingenuo de los narradores y la excepcionalidad o la crueldad de los sucesos narrados. La extrañeza 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: 747) o el de seres “psíquicamente perturbados” (Tomassini 1995: 27). Se trata de una lectura que atribuye el foco narrativo a subjetividades anómalas pero reconocibles mientras soslaya con esa atribución el carácter primordialmente ambiguo de estas voces. Sin embargo, no hay distancia entre el decir y lo dicho que no provenga en estos relatos del naufragio de los voces en el mar turbulento de la infancia. Contar, se sabe, pone en juego lo neutro. Explorar las formas que esa neutralidad asume en tres cuentos antológicos de Ocampo es el propósito de estas notas.

### **Abstract**

Often specialized readers locate the hallmark of Silvina Ocampo's stories in the distance between the naive style of the narrators and the exceptionality or the cruelty of the events narrated. The strangeness of the stories in this regard stems from the choice of unconventional viewpoints: that of the children, the teenagers, the adults with "some deficiency of wit" or beings "psychically disturbed". This is a reading that gives the narrative focus subjectivities ignores anomalous but recognizable as the character with that primarily ambiguous attribution of these voices. However, there is no distance between saying and said that these stories come from the wreck of the voices in the turbulent sea of children. Tell, you know, brings into play the neutral. Explore ways that neutrality assumes anthology of three Ocampo's tales is the purpose of these notes.

Habitado por niños raros y adultos añiados, 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 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: 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” (en Ulla 1982: 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 extrañeza 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: 747) o el de seres “psíquicamente perturbados” (Tomassini 1995: 27). Se trata de una lectura que atribuye el foco narrativo a subjetividades anómalas pero reconocibles mientras soslaya con esa atribución el carácter primordialmente ambiguo de estas voces. Sin embargo, no hay distancia entre el decir y lo dicho que no provenga en estos relatos del naufragio de los voces en el mar turbulento de la infancia. Contar, se sabe, pone en juego lo neutro. Explorar las formas que esa neutralidad asume en tres cuentos antológicos de Ocampo 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 cuenta no es una representación de lo ocurrido sino su origen. El recuerdo –señala Agamben (2003: 64)– no es una experiencia vivida sino todo lo contrario, su expropiación: lo que habiendo ocurrido cuando nada ni nadie pudo registrarlos actualiza el carácter perpetuo del discurso y vuelve transfigurado en escenas novelescas, en espectáculo de lenguaje. Cierta teatralidad artificiosa y extravagante caracteriza a muchos narradores de Ocampo. En “El pecado mortal”, el cuento que da nombre a su primera antología, esa teatralidad alcanza un ímpetu deslumbrante. Derivada de un más allá superyoico e ilocalizable, una segunda persona sentenciosa y despiadada recrimina a la protagonista del relato, una nena en edad de comunión, sus intercambios sensuales con el primer sirviente de la casa. 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.

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. 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: 73)

Desde el inicio los cuentos abandonan la mirada narrativa en un punto fijo. En “Cielo de claraboyas”, los ojos “hipnotizados” de la voz 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. En “El pecado mortal”, el punto de mira, lo que demora la visión estupefacta de la voz narradora, es justamente la excitación escópica de la que participan los protagonistas. La voz los mira espiarse, los ve perderse en esos intercambios, y es esa escena inescrutable la que desata el furor acusatorio de sus interpelaciones. 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: 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 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: 416). Narrado en una lengua excesiva, saturada de imágenes estafalarias 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. Se sabe que el uso de los efectos sonoros es un recurso central de la pantomima, así como también el de los efectos ópticos.

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 cuadriculados y verdes de la claraboya. Lejos de resultar un obstáculo o una superficie deformante, 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 que 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.

Despacito fue *dibujándose* en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde *florezcan 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: 19)

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 y el estallido de la jarra de loza; la distancia que se extiende 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, 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 pensar entonces que la historia presenta una “reconstrucción subjetiva” (Tomassini 1995: 33) de lo que la narradora vio y no la visión exasperada que le dicta su propia enajenación? De un modo unánime, tal vez sugestionados por ese otro narrador que aparece en el epílogo del cuento, 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 del sentido, que su neutralidad. Lo neutro, enseña Barthes (2002: 95), esquivando la naturaleza asertiva de la lengua, es ese desvío del paradigma sí/no, que nos preserva de la afirmación directa. 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” es esa 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 “florezcan” entre moños: la alteridad de lo dicho, *eso* impredecible que se filtra en lo narrado y sin contradecirlo vuelve indeterminable su significación. ¿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? Como 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, da lugar al retorno de un resto perdido de infancia, deja que ese resto se escuche en el silencio 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” (1998: 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; voltié una silla trenzada del color del alba. Nadie me oyó. (1998: 87-88)

Apelando a imágenes estereotipadas y 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. ¿Qué pasó aquella tarde entre esa nena y ese hombre? ¿Qué entredicen los detalles perturbadores de un despertador que suena y “una respiración blanda de sueño” invadiendo el silencio y la quietud del cuarto después de lo sucedido? ¿Qué le ocurre a esta narradora en el presente del recuerdo para que lo que su relato anuncia en principio como un juego de seducción inocente se torne, pocos enunciados después, una escena pesadillesca de la que no puede sustraerse? La forma del secreto –

señalan Deleuze y Guattari (1988: 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 sentido cierto, la crítica coincide en leer en este episodio un acto de abuso sexual, una violación de la que la nena intenta preservarse imaginariamente al recluirse en el espacio cerrado de sus manos.<sup>1</sup> No sólo porque cuando se afirma que lo logra se le atribuye a la fantasía ocampiana una función reparadora o consolatoria ajena a los impulsos de esta literatura, sino principalmente porque suscribir a la idea de que la anécdota de este relato es “simple y horrorosa” (Macini 2003: 256) ensordece por completo la agitación desorbitada de la voz que narra, suspender las certezas del sentido en torno a lo ocurrido, dejarse atraer por lo que retumba en las articulaciones narrativas, es permanecer *a la escucha* de ese secreto a voces que a menudo transmiten los narradores y personajes ocampianos. Escuchar –afirma Nancy– es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible (2002: 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 fondo 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: 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 expanden a destinos imprevistos. La situación eclosiona cuando la narradora advierte repentinamente que el niño ya es un hombre. En ese momento, señalado por su desconcierto absoluto –“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 esa voz, cuyo vértigo reduplica el que sufre la voz narradora, reafirma el interrogante sobre lo que 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

<sup>1</sup> Consultar sobre este aspecto Tomassini (1995), Mancini (2003) y Meehan (1982).

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... (1998: 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 principal 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”–, aprieto 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” (1998: 90). La coincidencia no resulta fortuita si se atiende justamente a que es esa pérdida del sentido, la caída en una ambigüedad 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: 15). Nadie advirtió como ella el peligro que entrañaba la claridad ocampiana.

La ambigüedad de Silvina Ocampo –dijo, cuando gran parte de la obra aún estaba en ciernes– se acuerda con su facultad de transponer un hecho posible 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: 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 complejas. Mirar sin ver, con una mirada desposeída, muerta, es dejarse

cautivar por el espectáculo sin fondo que se despliega ante los ojos de quienes, extraviados en sí mismos, quedan retenidos en el medio indeterminado de la infancia y hacen visibles las pasiones que lo habitan. En “El pecado mortal” –un relato emparentado en algunos aspectos con “La calle Sarandí”, en ambos se narra la descarnada y voluptuosa iniciación sexual de una niña con un adulto– la muerte acecha desde el título. “Alguien murió, no recuerdo quien”, cuenta la narradora, el día en el que Chango y la Muñeca celebran su “arcana representación” (1961: 141). “Cómplice y esclava”, la voz alcanza en este relato una ambigüedad extrema. Al mismo tiempo que censura con una furia implacable los detalles de esa representación, transmite con intensidad el “goce inexplicable” que ella y la protagonista (si puede establecerse esta distinción) experimentan ante lo ocurrido. Una convicción central a toda la narrativa de Ocampo se hace presente en su relato: la idea inapelable de que las fiestas y las muertes siempre se parecen.

### Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- Balderston, Daniel. “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, 2004.
- Blanchot, Maurice. “La soledad esencial”. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós, 1992, pp. 15-28.
- Cozarinsky, Edgardo “Introducción”. *Informe del Cielo y el Infierno*. Caracas: Monte Ávila, 1970, pp. 7-13.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. “1874. Tres novelas cortas, o ¿Qué ha pasado?”. *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos, 1988.
- Mancini, Adriana: *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- Meehan, Thomas “Los niños perversos en los cuentos de Silvina Ocampo”. *Essays on Argentine narrators*. Valencia, Albatros, Hispanofilia, 1982, pp. 31-44.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- Ocampo, Silvina. *Las invitadas*. Buenos Aires: Losada, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- Pizarnik, Alejandra. “Dominios ilícitos”. Piña, Cristina (ed.), *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: Plus Ultra, 1995.
- Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Belgrano, 1982.