

**Apuntes para un derrumbe.
(Sobre los cuentos de Silvina Ocampo)**

...el exilado que no desea morir sufre, pero el exilado que busca la muerte, encuentra lo que antes no había conocido: la ausencia del dolor en un mundo ajeno. («La continuación»)

1

Los cuentos de *La furia* (cito siempre por la edición Sur, Buenos Aires, 1960) se refieren a un mundo que se derrumba. Son narraciones generalmente deshilvanadas, hechas con retazos de historias incompletas, como si la falta de Historia dejara toda relación en estado trunco. Esta incompletud parece una técnica: para narrar un mundo de costuras deshechas, que no acepta rumbos, tal vez una suerte de falla estructural que equivale a una estructura: lo deshecho aparenta estar a medio hacer. Las identidades confusas, inestables, intercambiables, apuntalan esta ausencia de puntales. Las referencias a lugares y épocas son borrosas. A veces, hay datos sueltos, la mayoría pertenecientes al orbe de la clase media cursi, observada por un ojo exterior pero interesado, que conoce las claves del buen gusto, pero que nunca las reconoce en lo que mira. Parejas o familias sin padre, escasamente dotadas de madre (siempre odiosas y desamoradas), hermanos ligados por la crueldad o un erotismo destructivo, enfatizan que se está contando un derrumbe y que todo cuento es una demolición. Lo que se refiere, se arrasa y arrasa lo que se narra. La tensión narrativa se sostiene, justamente, en una furia, un ímpetu furioso cuya complacencia estética es su propio furor.

2

Hay una dialéctica constante: el otro no existe como tal, pues se confunde con el uno, que lo niega, o se niega al reconocerlo. O, si se prefiere, la ausencia de una identidad, motivada por la ausencia de modelos (ningún niño quiere ser adulto porque no quiere identificarse con los adultos que conoce ni puede ima-

ginar una identificación alternativa) bloquea la aparición del otro, que se reduce a un objeto inanimado o mágicamente animado, o a un animal. «No queremos a las personas por lo que son sino por lo que nos obligan a ser» se lee en «La continuación».

Algunas fórmulas del amor en las parejas silvinas, son expresas:

«No aspiré a tu amistad sino para alejarte de otras. En el fondo de mi corazón se retorció una serpiente semejante a la que hizo que Adán y Eva fueran expulsados del Paraíso» («Carta perdida en un cajón»).

«Quieres que sea tuya definitivamente, como un objeto inanimado. Si te hiciera el gusto terminaría por volver al punto inicial de mi vida o por morir, o tal vez por volverme loca...» («El castigo»).

«Me dominaba: me devoró como un tigre devora un cordero. Me quería como si me tuviese en sus entrañas, y yo lo quería como si hubiese salido de ellas» («El castigo»).

En «El asco», una mujer ama o cree amar a su marido, hasta que advierte el engaño amoroso y concluye que «le había repugnado en él aquello que más la seducía».

La dudosa identidad del amante convierte las parejas silvinas, a menudo, en un triángulo. En «La casa de azúcar», el marido de Cristina averigua que Violeta, una muerta, quiere ser como Cristina. Acaba aceptando que ésta es aquélla, una mujer cuyos amantes le despiertan un delirio de persecución celotípica. En «Nosotros», Eduardo entrega a su mujer a su hermano mellizo, el narrador, quien termina admitiendo que es el otro. Cuando la mujer advierte el engaño, el triángulo se deshace y, con él, la pareja inicial. Una historia similar se lee en «La última tarde»: un hermano vive la vida de otro, le roba su dinero y sueña lo que supone que el otro sueña: que se casa con la mujer que el otro desea.

Los varones silvinos son poco viriles, acaso viragos que buscan en otro individuo del mismo sexo la concreta virilidad que les falta. Una esbozada homosexualidad, de orden fantástico, anima a estos personajes, como a la muchacha viriloide que aparece en «El castigo», tiernamente inclinada hacia las amigas de su adolescencia (tal vez, el único ejemplo de ternura silvina). Quiere suicidarse, quizá para matar a la mujer que hay en ella, ya que se muestra ante los demás haciendo «cosas de hombres».

En cualquier caso, el aprendizaje amoroso deja lecciones de crueldad. La reunión de los amantes tiene un propósito solapado, que la narración descubre y exhibe: el crimen. En «La furia», un hombre aprende de su amada a ser cruel

con un niño y acaba matándolo y reflexionando en la cárcel: «...por no provocar un escándalo fui capaz de cometer un crimen». Viceversa, en «La oración», la narradora adopta a un niño asesino y envenena al marido.

3

Este mundo descoyuntado y criminoso es el objeto de un castigo. La persecución amenaza con frecuencia a los personajes silvinos. Les corresponde el Infierno y ellos se ocultan para que el perseguidor no los encuentre. De tal forma, convierten la condena en expiación y reclaman el Purgatorio, espacio que la narración les suministra. La profetisa de «La sibila» asegura a Aurora (nombre más que alegórico) que sólo en el más allá se está seguro, y comenta: «Es difícil esconderse en la noche. Porque en la noche todos los ruidos se oyen y la luz de la luna es como la luz de la conciencia».

Ahora bien: la persecución no es aceptada como el resultado de una culpa personal. No se ha cometido una falta concreta que se asume como transgresión y espera el condigno castigo. La falta está en el mundo, es innominada y se asemeja al Pecado Original. Nadie lo ha cometido pero define a todos, y cualquiera puede ser objeto de la consiguiente sanción.

Algunas estrategias silvinas resultan útiles para eludir al perseguidor. Por ejemplo, la clásica, que consiste en confundirse con él. El animal que da título a «La liebre dorada» (un ser inaprensible, que transmigra su alma de cuerpo en cuerpo, se cree inmortal y en comunicación con Dios), perseguido por los perros, se convierte en perro. Cristina, en «La casa de azúcar», es controlada por su marido, al advertir éste que ella deja entrar en la casa a extraños inquietantes y recoge a perros abandonados. La mujer de «El sótano» vive en un subsuelo, rodeada de ratones que le traen joyas y la protegen de los policías que vienen por ella, a la vez que desaparecen cuando la visitan los clientes (quizá se trate de una prostituta). Los animales actúan como elemento contrafóbico.

En otros casos, los objetos inanimados se convierten en presencias persecutorias y establecen la persecución desde dentro. El perseguidor se ha camuflado e invade el refugio. Es el tema de la ciudad asediada desde el interior, la entropía de los lugares blindados que estallan a partir de un elemento íntimo que los sabotea. Cortázar en *Bestiario*, Martínez Estrada en *La inundación*, Mujica Láinez en *La casa* y Borges en el guion para el filme *Invasión* de Hugo Santiago, han desarrollado ficciones similares.

Son las pieles que en el sueño del profeta («El mal») se convierten en monstruos amenazantes; los dispares objetos que atemorizan a Cristina («La casa de azúcar»); el perro embalsamado que despierta las sospechas del marido

acerca del bestialismo de su mujer, descrito en una carta anónima («Mimoso»); el mismo perro que funge de hijo, o la figura pegada en un cuaderno escolar, que la mujer quiere convertir en un hijo («El cuaderno»); las cosas sobre las que razona el personaje de «Las fotografías»: «Vio que los objetos tenían caras, esas horribles caras que se les forman cuando los hemos mirado durante mucho tiempo»; el caballo Azabache, con quien conversa la mujer del cuento homónimo y del que se enamora hasta hundirse con él en un pantano y acabar los dos devorados por los cangrejos que lo pueblan; el vestido de terciopelo en el cuento de igual nombre, que mata a la mujer que se lo está probando; el animal que, objeto animado por excelencia, se apodera de la narración y narra él mismo, dotado de un lenguaje que comprendemos, en «Los sueños de Leopoldina».

4

Como se ha dicho, los cuentos silvinos pasan en lugares de escasa localización o en ambientes de clase media cursi. Por excepción, hay dos relatos donde resulta reconocible la clase alta.

En «El vástago» hay una familia de *gente bien* venida a menos, cuyos miembros jóvenes deben trabajar en tareas inferiores para sobrevivir. Un personaje llamado Labuelo los controla y les impide todo placer, imponiéndoles una moral de la producción y el trabajo penoso, indigna de su estirpe. De entre ellos surge el heredero, Angel Arturo, que recibe privilegios desde el nacimiento y acaba ocupando el lugar de Labuelo y adoptando su nombre. Todos aceptan la legalidad de su cargo y la vida del grupo sigue circularmente su desarrollo de jerarquías monótonas.

También es familia de arraigo la de «El goce y la penitencia». Lo sabemos porque se nos describe la galería de retratos de los antepasados. La mujer, no obstante, obtiene un hijo bastardo del pintor encargado de retratar a su hijo legítimo, de modo que el niño ilegal acaba por tener su retrato en la galería. Lo que importa es la serie de los retratados y la continuidad del apellido, o sea la institución.

Las dos familias difieren en que la primera ha sido degradada por los reveses de la fortuna, y repite sus ritos jerárquicos cuando ya carecen de contenido, y son *anómicos*, como suelen decir los sociólogos. La segunda, en cambio, conserva su estatuto de buena sociedad, bastardía incluida.

5

En «El vestido de terciopelo», la narradora, una nena risueña, exclama, cuando muere un personaje, víctima del fatídico vestido negro donde se agita un dragón de lentejuelas: «¡Qué risa!» La propongo como una clave fuerte para

ubicar el punto de vista desde donde se dice la narrativa silvina. Es un niño (o una niña) que se ríe de alegría o de miedo (risa histérica) ante el mundo luctuoso de los mayores. La muerte le da risa, no la asume como tal, no le corresponde. Vive en la aldea feliz donde nadie muere, como la inmortal liebre dorada cuyos saltos abren el libro.

Las chicas y los chicos silvinos (y los más crecidos que asumen su perspectiva) suelen marcar esta distancia respecto al mundo adulto con algunas maniobras crueles y destructivas que propenden a destrozarse las expectativas de la sociabilidad de los mayores, los usos y costumbres de una determinada sociedad. En «La casa de los relojes» se trata de planchar la giba de un contrahcho, que muere en el intento; en «La boda», de introducir una araña venenosa en el rodete (el moño) de la novia, que cae muerta en plena ceremonia nupcial; en «Voz en el teléfono», un chico encierra a su madre y sus amigas en una sala e incendia la casa en plena fiesta; en «Los amigos», Cornelio, un niño que tiene una ambigua fama de santo y endemoniado, interviene con sus poderes mentales para provocar la enfermedad y la muerte de los demás.

A pesar de todas estas maldades, cuando Silvina describe el Cielo, lo hace como un cuarto de juegos para niños, donde éstos llegan al «centro de la vida», el lugar donde «moran sus preferencias». No es el más allá que premia la virtud, sino el Paraíso del deseo no sometido a regla ninguna, es decir la utopía del deseo inocente, que es pura espontaneidad deseante y no preferencia respecto a una ley que se acata o se transgrede. En tal Cielo, las partes del universo, hechas en miniatura, sirven de juguetes, son manejables y no provocan temor: el mar en una esfera de cristal, el león de peluche, el sol de cartulina, son cosas inocuas que el niño eterno somete a su elección.

Una suerte de gueto infantil, poblado por niños que no crecen ni conviven con sus padres, se nos describe en «La raza inextinguible». Si acaso las personas mayores quisieran ocuparlo, los niños lo destruirían. Una visión diminuta, emanada de este suburbio de la inmortalidad pueril, es «más íntima y más humana»: acaso, el punto de vista del arte.

Desde luego, este colectivo de niños que no llegarán nunca a adultos e ignoran la muerte, es un colectivo sin identidad personal. Los niños que no crecen no pueden contar su historia ni pueden, en consecuencia, decir quiénes son. Quien no asume su propia muerte tampoco puede proyectarse en el mundo de lo finito y lo escaso, que es, justamente, la historia.

Con ello pretendo completar la parábola abierta al principio de estas páginas, y situar al narrador del mundo silvino, un narrador ubicuo e impersonal,

que asume posiciones y máscaras fugaces, como invitado indeseable a la fiesta de los adultos, que trata de sabotear y convertir en masacre. En juego de masacre, si se prefiere. La destrucción de las expectativas institucionales (la fiesta, el matrimonio, la convivencia familiar, la educación) resulta perversamente bella, si entendemos por perversión esa plenitud que niega sus carencias, esa inocente perfección del crimen sin culpa. El artista dirige su atenta mirada a estas escenas disolventes y les da una forma igualmente disoluta, descoyuntada. Mejor decirlo con un argentinismo: *descangallada*.

6

Después de muerto, el ladronzuelo ultimado a tiros se convierte en el narrador de «La sibila». Es la voz de la víctima, pero que no enrostra el crimen a los demás, En el mundo silvino, el otro es inalcanzable o prescindible. Las culpas, cuando aparecen, no son interpelaciones ni reproches. Se dan como confesiones emitidas en la soledad del texto y ante un Dios que no responde. Vale la pena comparar esta actitud narrativa —el relato como confesión, el cuento como exutorio de una culpa que no habrá quien perdone, ni sacerdote ni prójimo— con la adoptada frecuentemente por Juan Rulfo en los cuentos de *El llano en llamas*. También, si se quiere (copio una sagaz observación de Octavio Paz) porque la referencia mayor, en el mundo silvino y en *Pedro Páramo*, es el Purgatorio, donde los pecadores aguardan oscuramente a un innominado regulador de castigos que declare el fin de la condena, la persecución y la amenaza. La recuperación de un Paraíso anterior a la Ley.

En este punto puede inscribirse una pequeña teoría silvina de la invención (cf. el cuento «La creación»: la voz que narra declara que «la obra más importante de la vida se produce en horas de inconsciencia»). El sujeto narrante es una voz impersonal, una suerte de música —Brahms, Schumann y Vivaldi son los ejemplos— que aparece como extraña y toda la ciudad acaba aceptando como propia, universal. Una música, no una palabra, que se compone «a punto de morir». Forma que viene con la cercanía de la muerte, formalización agónica de una vida sin estructura, cuya única posibilidad de darse es, precisamente, la limitación por excelencia, la muerte.

7

Las claves para descifrar este mundo desarticulado son, como siempre, varias. Puede verse en esta narrativa una fragmentaria alegoría social. Una sociedad empantanada en un marasmo histórico es descrita como esa familia sin padre, de infrecuentes madres inaceptables, cuyos vástagos se hechizan en una infancia que carece de secuencia. Es frecuente, en la narrativa argentina de la

época, esta imagería de un conjunto humano desprovisto de historia, a veces refugiado en un pasado que idealiza la elegía.

En Silvina Ocampo, por el contrario, no hay, como en otros narradores coetáneos, complacencias melancólicas con un pasado de esplendor, para siempre desaparecido, o cuya pacotilla es descubierta por los herederos. Borges y Mallea, por un lado, Mujica Láinez y Onetti, por el otro el desarraigo de la historia es más radical: no hay pasado, no hay ancestros heroicos o magníficos, no hay nada perdido que enaltecer o vindicar, ni siquiera trapalones disfrazados de próceres que desenmascarar. De nuevo: porque no hay pasado, no hay Historia.

Ampliando el horizonte de lectura, podría pensarse en la entropía, la segunda ley de la termodinámica: todo orden tiende al desorden. Algunos ensayistas, como Vintila Horia, cifran en este elemento la clave para entender el arte contemporáneo, arte de la intermitencia fragmentaria, el desvarío y el caos.

Si, por el contrario, se angosta el código, puede leerse el mundo silvino como la transposición estética de una crónica familiar. La vida de los Ocampo ha sido documentada por algunos de sus miembros. Una familia de la alta burguesía tradicional, fundadora del país, aguarda la llegada del heredero varón que perpetúe el apellido. En su lugar, nacen seis mujeres. Una muere de pequeña, y queda como el fantasma ejemplar de la niña que no llega a la adultez. Las tres Ocampo vinculadas a las letras —Victoria, Angélica y Silvina— no tienen hijos y sí los tienen las dos que caen del lado de la fecundidad iletrada, Pancha y Rosa.

Silvina es la hija menor, la última tentativa de que nazca el varón de los Ocampo. Se frustra el intento, y la identidad de la benjamina queda en un lugar de indefinición sexual, que hace a la fantasía de los narradores silvinos, seres de escasa sexuación, niños en su mayoría, o sea individuos anteriores a la maduración del sexo.

Esterilidad y literatura: la mujer que no es madre es escritora o, al menos, letrada. La primogénita, Victoria, asume el papel masculino de la conducción: funda una revista y dirige a un conjunto de varones ilustres, a cuya tertulia acuden contadas mujeres sin hijos, como María Rosa Oliver o la propia Silvina. Victoria es padre de padres y su conflicto con la figura paterna, descrito suficientemente en su *Autobiografía*, se resuelve incorporando ese rol, también paterno, de la orientación: el *Sur* de la revista y la editorial homónimas es, por fin, un signo ordenador. Pero Victoria sólo aceptará como hermana a Angélica, y Silvina, rodeada por las figuras masculinas inmediatas —Bioy Casares, el marido que tendrá una hija con otra mujer, y Borges, el mentor del marido y su

pareja en el *mariage blanc* de la escritura—, Silvina queda a las puertas de la casa, como la nena terrible que convierte la fiesta en incendio y holocausto. Un fin de raza cultural, si se quiere, el niño excepcional o monstruoso que corta abruptamente la crónica, como les pasa a los Buendía de *Cien años de soledad* o a los Cemí de *Paradiso*. El Paraíso es vacua promesa, rescatada por la fábula y no por el mundo. El mundo de la Historia congelada es, de nuevo, un Purgatorio.