

La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo

«Quisiera escribir un libro sobre nada». Silvina Ocampo, «Anotaciones», *Cornelia frente al espejo*.

¿Qué es «escribir un libro sobre nada» sino una perturbadora paradoja sobre la escritura, capaz de diluirse en el deseo de quien lee? Si es así, los libros más recientes de Silvina Ocampo, *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988)¹ constituyen, de alguna manera, la realización de aquella frase paradójica que cierra el último cuento del último contario.

Por cierto, estos dos libros gemelos cuya aparición nos sorprende cuando ya creíamos cerrado el proyecto narrativo de la autora argentina, ofrecen a la lectura la superficie porosa de un discurso lleno de hiatos, o lugares de indeterminación que convocan, más que otros textos, la participación co-creadora del lector activo. Estos cuentos trabajan en la conciencia lectora a partir de la perplejidad que produce su primera lectura. Es su manera de poner en jaque, sin escándalo, los órdenes de la realidad que aceptamos y las jerarquías que atribuimos a las cosas. Es, también, su forma de plantear una estética del límite y la quiebra de los valores convencionales, bajo la estrategia sutil de una adhesión aparente.

A partir de *Viaje olvidado* (1937)², su primer libro de cuentos, la narrativa de Silvina Ocampo ha desarrollado como impronta una tensión nunca relajada entre poeticidad y caricatura; lírico arrobamiento ante la esencial unidad de todas las creaturas y crítica indagación de sus costados más sombríos: el engaño o la máscara, la locura, los juegos del poder y la venganza y todos los modos de alienación en el automatismo. Pero éstas no son disyunciones entre términos contrarios; en la escritura de Silvina

1. Ambos fueron editados en Barcelona, por Tusquets.

2. La editorial Sur de Buenos Aires, vinculada a la revista homónima, editó este primer libro de cuentos. A pesar de ello, a la hora de evaluarlo en una reseña, Victoria Ocampo, directora de *Sur* y ya figura consular de la cultura argentina, juzgó con dureza el libro de su hermana, no tanto por razones estrictamente literarias, cuanto por un sentimiento de privacidad violada. Vid. Victoria Ocampo, nota sobre *Viaje olvidado*, en revista *Sur*. Buenos Aires, n.º 35, 1937, pp. 118-121.

Ocampo funcionan, más bien, como contradicciones en conjunción que generan las estructuras paradójicas de los relatos. Si bien es cierto que el confesado gusto de la narradora por las simetrías clásicas³ suele reflejarse en estas estructuras proclives a la inversión simétrica de un desequilibrio inicial, ninguno de los términos cuya tensión desencadena el relato puede definirse polarmente, por oposición. Los personajes son, simultáneamente, amos y esclavos, víctimas y victimarios, amantes y rivales, inocentes y criminales. Así, el orden convencional es profundamente alterado por la arbitraria síntesis de lo que cotidianamente juzgamos irreconciliable.

Esta estrategia se manifiesta preferencialmente en el ámbito del lenguaje. Por una parte, Ocampo suele hallar materia narrativa en las fascinantes ambigüedades de la palabra polisémica, en el misterio o confusión a que induce induce un significante cuando recubre una variedad de significados posibles, o en el mágico poder de los sonidos para abrir campos imaginarios a contrapelo de las convenciones del código. Así, pues, los personajes llevan sus nombres como un sello identificatorio, una marca irrenunciable que de antemano dice sus destinos⁴.

Por otra parte, el discurso de narradores y personajes está permeado por el estereotipo, por la insistente apelación a la módica enciclopedia de los saberes vulgares, congelados en un cuerpo de sentencias, refranes y clisés. Esta voz plural, este eco social portador de una moral de toma y daca es casi siempre objeto del distanciamiento irónico o la reversión paródica mediante operaciones como la exageración, la saturación por adición múltiple, la narrativización desautomatizadora de algunas de estas formas fijas. A pesar de ello, no surge del texto una voz que imponga su autoridad sobre las ruinas de la *doxa* vencida. Más bien, el discurso juega con el estereotipo para hacerlo producir, en libre confrontación con otros códigos y otras voces. No es fácil reconstruir en estos textos un discurso alternativo, el lugar ideológico o estético desde donde proviene la crítica. La ironía de los cuentos de Silvina Ocampo se podría definir, siguiendo a Wayne Booth, como ironía inestable⁵ donde, más que una sanción sobre la parcialidad de una visión del mundo, el texto demuele la absolutización de cualquier mirada.

El cuento de Silvina Ocampo se mueve permanentemente entre la evocación nostálgica y el grotesco, entre la «literatura» y el estereotipo, logrando entre ambos universos del discurso más que un balance, una extraña y

3. Señalado reiteradamente por Matilde Sánchez en sus notas a la antología de Silvina Ocampo: *Las reglas del secreto*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

4. Cfr. Matilde Sánchez, nota a la «Serie de las metamorfosis» en la antología citada, p. 153.

5. Más específicamente, el tipo de ironía «inestable-encubierta-manifiesta» que Wayne Booth distingue en el cap. 9, «Inestabilidades infinitas», de su *Retórica de la ironía* (versión española de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito), Madrid, Taurus, 1986, pp. 324 y ss.

original fusión, donde el peso de los modelos estéticos vigentes en la cultura de su medio ha tenido una relativa —por no decir limitada— influencia.

Este proyecto estético *sui generis* no sólo se enriquece con los dos cuentos recientemente publicados en España, sino propone nuevos caminos al cuento en tanto género textual al radicalizar modalidades compositivas ya avanzadas por la autora en libros anteriores⁶. Su escritura, cada vez más desentendida de los sistemas y modas literarias establecidos, cuanto más sensible a la dinámica transformación de la cultura, ha abandonado la concepción del cuento como esfera acabada, o como corola con sus pétalos cercando apretadamente un centro generador. Aquí funciona, más bien, como una máquina de imaginar —metamórfica, caprichosa— que no se limita a desestructurar los esquemas del pensamiento racional a través de procedimientos ya asimilados al verosímil genérico: súbito cambio de voz narradora sin marcas textuales de cesión del discurso, ironía inestable, inversiones paradójicas y reversiones paródicas, accesibilidad entre mundos posibles que la lógica o la experiencia separan taxativamente. Aquí se pone en crisis la propia unidad funcional entre historia y discurso, es decir, la principal y última entre las constricciones propias del género. *La consecuencia es la creación de un nuevo tipo de cuento donde el discurso, proclive a la digresión, al catálogo, a la disparatada acumulación de sentencias incongruentes en las que se diluye la voz narradora, resulta generalmente excéntrico o desproporcionado respecto de las tramas mínimas o sumamente laxas.*

En esto se parecen los cuentos de esta última etapa a los textos primerizos de *Viaje olvidado*. Como en aquellos, el suceso está aquí subordinado a la visión poética y desconvencionalizada de las cosas. El tema de la memoria perdida que se reinventa y se transmuta en arte, axial en *Viaje*, vuelve a aparecer una y otra vez en estos cuentos de madurez. Es más: aparecen hoy reelaborados materiales provenientes del primer libro, o vinculados con su escritura. «Miren cómo se aman» (*Cornelia*) es una nueva versión de «Paisaje de trapecios» (*Viaje*), donde se ha cambiado el final original, melodramático, por un desenlace farsesco, que parodia el motivo tradicional de la bella y la bestia. «La nave» (*Cornelia*) rescata elementos de «El

6. Especialmente, en los libros posteriores a *Autobiografía de Irene* (Buenos Aires, Sur, 1948): *La Furia*, Buenos Aires, Sur, 1959; *Las invitadas*, Buenos Aires, Losada, 1961, y *Los días de la noche*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970. Dentro de la escasa bibliografía que se ha publicado acerca de la cuentística de esta autora (reconocida, sin embargo, como uno de los aportes más importantes y originales al género en Hispanoamérica), mencionaremos: Cozarinsky, Edgardo: Introducción a *Informe de la tierra y el cielo* (antología), Caracas, Monte Ávila, 1970; Molloy, Silvia: «Silvina Ocampo: La exageración como lenguaje», en *Sur*, n.º 320, septiembre-octubre de 1969; Pezzoni, Enrique: Estudio preliminar a *Páginas de Silvina Ocampo* seleccionadas por la autora (antología de cuentos y poemas), Buenos Aires, Celtia, 1984; Ulla, Noemí: *Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981; Tomassini, Graciela: «Complejidad de las formas narrativas en *Autobiografía de Irene*, de Silvina Ocampo», en *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 12, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1983.

pasaporte perdido» (*Viaje*), creando un intertexto que combina los temas de la identidad perdida y la muerte, cuyo símbolo es la nave. Los personajes infantiles, tan frecuentes en las ficciones de Ocampo, actantes de un «saber» que burla la percepción convencional de los mayores, regresan aquí como fantasmas, o como «dobles». Además, en *Y así sucesivamente* se incluyen por primera vez en un libro dos cuentos originalmente publicados en la revista *Sur*, en fechas próximas a la edición de *Viaje*: «La inauguración del monumento» y «Sábana de tierra»⁷.

La impresión de incoherencia que el lector recibe en su primer contacto con los cuentos de la serie *Y así-Cornelia* obedece a la vigencia de ciertos rasgos textuales. En primer lugar, a la permanente fluctuación de la isotopía discursiva, a causa de la proliferación de tópicos locales cuasiconectados que comunican al relato propiedades del discurso oral: digresión, fluctuación temática, elipsis de frases transicionales. Detengámonos, por ejemplo, en «El piano incendiado» (*Cornelia*, pp. 89-92):

La primera secuencia, enmarcadora, presenta al narrador-protagonista en situación de contemplar viejas fotografías. El discurso se detiene reflexivamente para considerar el contraste entre la imagen retenida en la memoria y la imagen congelada en la foto, transformada por el tiempo y por el cambio operado en la mirada del contemplador. El tema de la secuencia podría enunciarse como «irrecuperabilidad del mundo pasado».

La secuencia subsiguiente —que forma el núcleo propiamente narrativo del texto— está relacionada por contigüidad con la primera: el narrador encuentra la fotografía de Herminia que justifica la narración retrospectiva. Ni la historia (el protagonista, correferencial con el narrador, incendia por celos el piano mientras Herminia toca para un joven), ni los comentarios del narrador acerca de sus ambiguos sentimientos hacia el personaje femenino parecen tener conexión con el tema planteado en el marco introductorio que resulta a este punto, al menos deceptivo.

La última secuencia, epilógica, íntegramente constituida por el discurso reflexivo del narrador, comprende una serie acumulativa de tópicos conectados por una presuposición francamente contradictoria respecto de la historia narrada (vg., la ignorancia del narrador-protagonista sobre la verdadera causa del incendio). Se especula sobre la posibilidad, mencionada por Herminia y aceptada por otros, de que la pasión puesta en la interpretación haya inflamado las notas hasta quemar el instrumento. El comentario del narrador deriva hacia apreciaciones sobre la irrecuperabilidad de la experiencia estética original, transformada en una huella mnemónica personal e intransferible, donde goce y dolor son dos aspectos inseparables de la fruición artística. Existe una débil vinculación de contigüidad temáti-

7. «Sábanas de tierra», en revista *Sur*, Buenos Aires, n.º 42, 1938; «La inauguración del monumento», revista *Sur*, Buenos Aires, n.º 49, 1938.

ca entre las distintas partes del cuento: el tema de la primera secuencia (irrecuperabilidad del pasado) se relaciona metonímicamente con el del epílogo (irrecuperabilidad de la experiencia estética original). A su vez, la ambigüedad de sentimientos del protagonista hacia Herminia sugiere la misma ambivalencia de goce y dolor que se atribuye al acto de interpretación artística. Por otra parte, la transmutación de esta experiencia en la memoria reitera un motivo presente en la cuentística de Silvina Ocampo desde *Viaje olvidado*: todo recuerdo es reinención. El piano incendiado, símbolo central, es la cifra de todos estos temas que el texto disemina, librando al lector la tarea de reconstruir las condiciones de derivabilidad entre unos y otros, ya que el discurso escamotea tanto las conexiones cuanto las presuposiciones necesarias para ello. De hecho, el desborde verbal que caracteriza al discurso ofrece a cada paso nuevas y diferentes opciones de sentido.

La subordinación de la anécdota a la narración en palimpsesto de una acción interior es frecuente en estos cuentos, que muestran su íntimo parentesco con el poema. No en vano aparecen, en ambos contarios, auténticos cuentos espacialmente dispuestos en líneas poéticas irregulares, aunque obedientes al ritmo interior de la sintaxis. «La fiesta de hielo» (*Y así*); «Arácnidos» y «Los enemigos de los mendigos» (*Cornelia*), cuento-poemas, guardan esa desproporción entre anécdota y discurso que transfiere a otro nivel textual el eje narrativo significativamente válido.

La proliferación de digresiones de carácter sentencioso o epigramático es otra de las operaciones textuales responsables por la aparente dispersión de los textos. En muchos cuentos, el ir y venir de una conciencia reflexiva por «saberes» y opiniones acerca de la vida, la muerte, la vejez y la juventud, la memoria, el olvido, la escritura, etc., prevalecen sobre el elemento propiamente narrativo y parecen subordinarlo. Largos párrafos digresivos introducen el suceso en «Y así sucesivamente», en «Los retratos apócrifos», en «Del color de los vidrios». Estas introducciones, donde el tono sentencioso se mezcla con el casual, no se ajustan a una macroestructura⁸ determinada, como sería de esperar. Por lo contrario, se instalan varios tópicos, cuyo orden jerárquico es difícil de establecer. Tampoco hay relaciones directas, sino oblicuas, entre cualquiera de estos tópicos y el suceso. El lector encuentra en aquella sucesión de «sentencias» algunas claves para leer la historia (adjudicarle un sentido). Pero cada tópico del discurso reflexivo induce a la reconstrucción de una isotopía narrativa distinta, aunque complementaria de otras posibles. Por ejemplo, en «Los retratos apócrifos» las afirmaciones epigramáticas sobre la memoria y el

8. Empleamos la categoría en el sentido que le adjudica Teun Van Dijk. Cfr. *La ciencia del texto* (traducción de Sibila Hunzinger), Barcelona, Paidós, 1978, p. 54 y ss.; *Some Aspects of Text Grammar*, La Haya, Mouton, 1972; *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra, 1980.

olvido nos inducen a leer la historia como una metáfora narrativa de la constitución de la conciencia a partir de recuerdos fragmentarios, transfigurados por la imaginación. Por otra parte, las reflexiones acerca de la naturaleza de la obra artística y su recepción posibilitan una lectura de la anécdota en esa clave. Pero aquí más que nunca es cierto que, como lectores, nosotros solemos encontrar aquello que buscamos; es decir, hacemos funcionar la trama, suficientemente ambigua, en relación con una selección y jerarquización muy personales del material epigramático entretejido en el discurso del narrador. Es notable cómo hasta esta modalidad de lectura está prevista por el mecanismo textual: «De la casualidad surge lo mejor de nuestra vida: buscar. Sólo se encuentra lo que se busca, cuando se ha olvidado lo que se busca», reza el cuento (p. 116).

La digresión suele estar al servicio de la recreación burlesca o el *pastiche* de otra escritura⁹. Por ejemplo, en «El para otra» el *pastiche* satírico exagera el estilo ampuloso y falsamente «literario» de los melodramas modernos: el desarrollo dinámico de una metáfora clisé interpone una distancia inverosímil entre tenor y vehículo, hasta que éste adquiere una cómica independencia:

...aquella voz sin fondo, una voz que la comunicaba con el desierto o con algunas ramificaciones de un río que corre entre las piedras sin llegar jamás a su desembocadura, un río cuyo nacimiento, entre las más altas montañas, atraía a los pumas o a los fotógrafos que venían desde muy lejos a ver esas maravillas (p. 134, *Cornelia*).

El cuento, uno de los mejores logros de la escritura cómico-seria de la autora, narra la historia de dos amantes que cultivan su amor a la distancia, evitando a toda costa los encuentros. Al final, la tan temida y anhelada unión llega, pero la ambigüedad del texto impide determinar si los protagonistas de la unión son ya otros, o los mismos pero transformados por la consumación del deseo.

El discurso estereotipado e hiperbólico de los vendedores callejeros, cuyo poder persuasivo descansa sobre la exaltación de los atributos del producto en relación con pseudonecesidades del público, es parodiado en «Algo inolvidable». Sólo que aquí no se trata de un charlatán de feria desplegando las artimañas de su oficio, sino de una escritora, a la sazón víctima de un asalto, intentando convencer al intruso para que éste «haga algo inolvidable» capaz de rescatarla de la soledad y la esterilidad artística.

Diga algo inolvidable o haga algo inolvidable. Lo repito porque usted parece no escuchar. Si me obedece, quedará su imagen impresa para la eternidad en

9. Para una consideración precisa acerca del *pastiche* (y especialmente, del *pastiche* de género), hemos recurrido a la obra de Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (traducción de Celia Fernández Prieto), Madrid, Taurus, 1989, pp. 157 y ss.

un papel, no diría de la mejor calidad, pero tan difundida que llegaría hasta Chivilcoy, hasta el Valle de la Luna, a Misiones, al norte de España, al sur de Francia, a Japón, a África, no puedo detallar el nombre de cada sitio porque soy ignorante en materia de geografía, pero hasta los polos están incluidos en esta lista exclusivamente destinada a despertar su curiosidad. Usted quiere perdurar no en hijos ni dominios terrenales, usted quiere perdurar en la historia del mundo, como los helechos (p. 141, *Y así*).

El cuento se lee como una sátira de la literatura «realista», donde Silvina Ocampo no pierde oportunidad de insertar ciertos comentarios autoriales:

Al demostrar que la realidad puede ser fantástica, desperté el odio de los que se habían dedicado a las obras de ficción. Revéleme esta nueva realidad (p. 143).

El «Pier», una de las piezas más extravagantes y disparatadas de la serie *Y así sucesivamente*, una historia trivial —la relación entre un perro y un trapo que de pronto se animiza y se convierte en la «Trapa»— sirve de pretexto a una serie de digresiones semánticamente inconexas aunque dotadas de una fuerte estructuración retórica. El discurso, plagado de alusiones eruditas, sentencias y reflexiones pseudofilosóficas, se organiza en series paralelísticas, con un ritmo reforzado por reiteraciones anafóricas y cláusulas rítmicas. La enumeración —otro recurso frecuente— guarda una gradación rítmica impecable, pero es semánticamente caótica.

¿Qué hacen las perras en la calle ladrando? Ante todo olfatean el ineludible excremento, el homenaje del orín todo el tiempo, es interesante, pero no basta. Existe el alma. *Señor* la conoció. Sufriría al ver en el espejo de Cornelio Agripa esa luz, esa angustia, esa inmaterial tortura que priva hasta del apetito, cuando está en las entrañas del que la padece.

¿Qué hacen las hembras soberbias que comen los mismos huesos, la misma carne? ¿Qué hacen las piernas voluptuosas debajo de las mesas, a la hora de las comidas? ¿Qué hace la voz, el silbido, el crujir de las puertas que gimen, los asaltantes, las mandíbulas que mastican, los monumentos, los muros, los árboles mingitorios, el agua de la lluvia, bestia del jardín de noche que se ilumina de relámpagos y de truenos inexplicables? ¿Qué hace el orín repulsivo del gato, el del perro gratificado, los detritos humanos? Todo es interesante. Pero la inquietud corroe (pp. 135-136).

La desproporción entre tema y estilo, entre historia (mínima) y discurso (que se expande en múltiples direcciones, en incontenible fruición verbal) es máxima en este texto. El lenguaje gana una insólita autonomía, liberándose de las constricciones temáticas y de género. Este cuento es el que más se acerca a la expresión de deseo con que termina «Anotaciones», último texto de *Cornelia*: «Quisiera escribir un libro sobre nada». Narrar la nada, hablar de nada, liberar los significantes a un juego autónomo en realidad

imposible es la última paradoja del lenguaje en un mundo de palabras desvirtuadas y discursos vacíos.

Por detrás de un discurso dudosamente conectado y ramificado en digresiones absurdas, la lectura del conjunto de estos cuentos deja la impresión de una extraña sistematicidad. Su coherencia global es la de un rompecabezas donde cada pieza reproduce, como un cosmos en miniatura, la imagen del todo. Esta recurrencia, perceptible en los motivos y procedimientos, proyecta un texto sobre los otros y otorga a cada uno la unidad de un modelo de mundo; su estatuto de cuento.

En esta etapa Silvina Ocampo vuelve a narrativizar los motivos ya clásicos de su cuentística: el doble, las metamorfosis, el objeto que transita por mundos posibles sin accesibilidad, el disfraz y la máscara. Estos cuadros intertextuales convocan, además de los contextos de la tradición literaria de la que proceden, la propia reelaboración ya sufrida en los libros anteriores de la autora, donde el fantástico se hundía en el prosaico corazón de la sociedad pequeño-burguesa para exponer sus grotescas contradicciones, sus paradojas crueles e inocentes o la insospechada poesía que surge del espectáculo de las relaciones humanas. En los cuentos de esta etapa se opera todavía otra vuelta de tuerca: aquí los motivos se muestran desde el comienzo como artificio y disfraz, como herramienta que se usa o se desecha para construir una obra o la memoria de una vida. Son, por así decirlo, piezas de un *bricolage* que se integran con otros «libretos» sociales: la sentencia, el refrán, la cita de autoridad, el cotilleo; armándose y desarmándose para mostrar su precariedad frente a las dos mayores preguntas irresueltas: el amor y la muerte.

El motivo del doble, de larga tradición en la literatura fantástica, constituye el recurso narrativo que permite a la autora enfrentar a un personaje con sus distintos rostros, es decir, con la multiplicidad de voces que lo constituyen. En «Cornelia frente al espejo», «El cerrajero», el diálogo con el o los dobles dramatiza así el diálogo interior. Pero, contrariando los modos de representación de la tradición romántica, el motivo se introduce aquí desprovisto de misterio. Más bien, su condición de artificio está marcada por señales inequívocas. Por ejemplo, en «La lección de dibujo» el diálogo de dobles enfrenta no sólo dos etapas de la vida de la protagonista —el fin de la infancia y el comienzo de la vejez— sino también dos concepciones de la creación artística. La niña fantasma, actante de un «saber-hacer» olvidado por la artista adulta se llama «Ani Vlis», inversión anagramática del nombre de la autora.

El motivo de la máscara o el disfraz, presentados como más fascinantes que el propio rostro, está relacionado con el motivo del doble en la cuentística de Silvina Ocampo y, en general, se ordena en una doble isotopía: moral (verdad vs. engaño) y estética (ficción vs. realidad). En esta etapa, reelaborado en clave burlesca, el motivo reaparece en «La máscara», «El banquete», «Los celosos» (*Cornelia*) y «El sombrero metamórfico» (*Y así*).

Las metamorfosis, casi una obsesión permanente en la escritura ocam-

piana, se asocian aquí con la problemática de la recepción artística, transmutadora de la obra original en cada experiencia intersubjetiva de acuerdo con variables históricas, lingüísticas y culturales. En «El bosque de Tarcos» los personajes del grabado de Durero *El Caballero, la Muerte y el Diablo* cobran vida y se interpolan en el mundo de un supuesto contemplador argentino y actual. La imagen del grabado, convocada intertextualmente, se dinamiza y libera de sus sobredeterminaciones alegóricas para tematizar, en una paródica transposición de las artes, la historicidad de toda lectura.

Por otra parte, «La música de la lluvia» ofrece una visión humorística, deliciosamente irónica, de la libertad interpretativa. El virtuosismo del pianista Octavio Griber obedece a la excentricidad de sus técnicas, entre ellas, envolver los martillos del instrumento con papeles de seda, tocar con los dedos gordos de los pies, desafinar cuidadosamente el piano antes de cada interpretación.

El motivo de la caja o cuarto cerrado, indiscretamente abiertos por un curioso a quien la contemplación del secreto le cuesta la vida —obviamente, recreación del cuento de Barba Azul— se desarrolla como metáfora narrativa de la experiencia del poema o, alternativamente, de la relación amorosa en «El cerrajero» y en «Jardín de infierno» (este último, en clave paródica). «Del color de los vidrios» propone, en cambio, una suerte de alegoría simbólica de la escritura literaria vista como *collage* o constructo obtenido por ensamblamiento de trozos de otros textos, como la casa que el protagonista construye con los vidrios multicolores de las botellas que encuentra o compa. (Como clave alegórica, una de las botellas lleva cuello una etiqueta con el nombre «Kafka»: al estrellarse suelta un perfume tan fascinante como efímero). Podría decirse que este cuento tematiza su procedimiento: la metáfora del castillo de Barba Azul estalla y sus fragmentos se recombinan con otros de diversa procedencia para constituir esta alegoría irónica de la producción textual.

La casa de paredes transparentes, símbolo central en «Del color de los vidrios» aparece en otro texto, «La fiesta de hielo», formando parte de un discurso simbólico enigmático, abierto a múltiples posibilidades interpretativas. Si bien la casa (o templo) de hielo es aquí uno de los elementos de un mundo posible alternativo (el sueño), su primera connotación no es de índole estética (mundo de la ficción). Más bien activa en la lectura la idea de muerte, por mediación de un cuadro intertextual (pienso, entre las referencias posibles, en «La Reina de las Nieves», de Andersen) y de cuadros referenciales comunes, donde el hielo se asocia a la suspensión de lo vital. En otros cuentos de esta etapa, «El sillón de nieve», «La pista de hielo y fuego», el hielo también funciona simbólicamente en este sentido.

El motivo del viaje marítimo es, también, recurrente en la cuentística de Ocampo y casi siempre inviste el tema de la crisis de identidad. «El pasaporte perdido», en *Viaje olvidado*, es paradigmático al respecto. Precisamente, «La nave» alude a aquel cuento de juventud a tal punto que podría

tomarse como una reescritura del mismo. Pero mientras el cuento de *Viaje* evocaba simbólicamente la crisis de adolescencia, «La nave» narrativiza un tránsito final que culmina en metamorfosis y olvido.

Todo lector familiarizado con la obra cuentística de Silvina Ocampo reconoce, a partir de las expectativas creadas por sus libros anteriores, las vinculaciones entre *olvido* (o reinención de la memoria) y *escritura*; entre *máscara* (estereotipo) y *lenguaje*. Estos dos nuevos libros pueden leerse, en efecto, como exploración de las estrategias del olvido; es decir, de los procesos y naturaleza de la escritura artística. Pero su pluralidad no se agota en esta lectura. Es apenas una clave, una puerta de entrada al laberinto múltiple, lleno de recovecos y súbitas estancias iluminadas, que forma este desconcertante mundo. Lo cierto es que estos cuentos, enigmáticos en su ambigüedad, disparatados y poéticos, farsescos o nostálgicos, sacuden la costumbre de mirar el mundo de una misma y única manera y nos imponen su propio juego paradójico, su forma sutil y serio-cómica de disolver de pronto todas nuestras precarias seguridades.

GRACIELA TOMASSINI
Universidad Nacional de Rosario
(Argentina)