

La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo¹

por Judith Podlubne
(Universidad Nacional de Rosario)

RESUMEN

El presente artículo sitúa la metamorfosis que sufren las voces narrativas de Silvina Ocampo, en relatos cuya fuerza ilocucionaria dominante es la de la confesión o la confidencia. Se muestra cómo, fascinadas ante lo que están contando, ellas quedan súbitamente expuestas, arrojadas fuera de sí, con una violencia festiva. Desalojada la identidad en la que se reconocen, estas voces dejan al descubierto su más imperturbable intimidad, exhiben, sin poder advertirlo, el estallido de ese afuera íntimo en que quedan retenidas. Se vuelven otras, parecidas a sí mismas; no voces completamente ajenas sino voces extrañas en su proximidad. Lo otro de ellas mismas, que no es su doble o su alter ego sino su desdoblamiento, la íntima distancia que aparece cuando toda comprensión se ha vuelto imposible, habla en los relatos y dice lo inconfesable, lo que no es posible confesar porque ya no hay quien lo reconozca como una falta, ni hay a quien atribuir su culpabilidad. La confesión, que aparece inicialmente en estos cuentos como el acto en el que una subjetividad se afirma reconociendo una falta, se transforma entonces en la afirmación absoluta de esa falta de reconocimiento en la que toda subjetividad se descamina o perece.

Los cuentos de Silvina Ocampo son a menudo la ocasión de que una voz, interesada en *revelar* sus secretos personales, *muestre* además sus inclinaciones íntimas. Una abierta disposición a hablar de sí mismas, a descubrir sus deseos, sus pasiones o sus faltas, distingue a muchas de las voces que son estos personajes. La intimidad está en ellos siempre ligada al acto de contar la vida y no se confunde con ese dominio inexpressable e intransferible, vedado a la mirada y al juicio de los demás, en el que permanecería inescrutable la verdad sobre uno mismo. Voces en conversación (no siempre advertidas de que lo están) con interlocutores a veces no identificados claramente, pero cuya presencia, explícita o indeterminada, resulta siempre insoslayable. Cualquiera sea el género en que esta conversación se realiza (la carta, el monólogo interior, el diálogo privado, la charla telefónica), ella asume con frecuencia la fuerza ilocucionaria de la confesión, o de su variante más próxima, la confidencia. “Tengo que hacerte una confesión —dice la voz narradora de “La cara en la palma”— tenía que hacértela desde hace tiempo”.² “No me confesaré con un sacerdote, sino contigo. Y toda la noche la pasaré en tu compañía”, declara Laura, la protagonista de “La oración”.³ “Detesto el teléfono” —se queja Fernando, el narrador de “Voz en el teléfono”, anticipándose a que éste es un medio inapropiado para hacer confidencias— “Sí. Ya sé que te encanta, pero a mí me hubiera gustado contarte todo en el auto, o saliendo del cine, o en la confitería. Tengo que remontarme a mis días de infancia”.⁴ En otros casos, como en “El incesto”⁵ o en “El goce y la penitencia”,⁶ la intención performativa no aparece declarada pero su efecto resulta igualmente evidente.

No sin cierta dosis de ingenuidad o de mala fe (si se piensa, por ejemplo, en la peluquera de “El asco”),⁷ se dirá que quien se confiesa, tanto como quien realiza una confidencia personal, busca ser escuchado. El confidente, se afirma en estos casos, necesita

¹ Una primera versión de este trabajo fue leída en el “Homenaje a Silvina Ocampo (1903-2003)”, organizado por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires y el Departamento de Literatura del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires”, los días 6 y 7 de agosto de 2003.

² *Las invitadas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1961, p. 90.

³ *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 200.

⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁵ *Las invitadas*, *Op. cit.*, pp. 85-89.

⁶ *La furia y otros cuentos*, *Op. cit.*, pp. 211-215.

⁷ *Ibid.*, pp. 205-209.

entregar a otro su intimidad, quiere descubrirla porque ella se le ha vuelto insostenible. Reconocidas las faltas y las culpas que atormentan su sí mismo, él sólo encontrará alivio, cuando no también absolución, sacándolas a la luz, poniéndolas a conocimiento de los demás, compartiéndolas con ellos. “La confesión —escribe Zambrano— es salida de sí en huida”⁸ y el que sale de sí lo hace para encontrar más allá de sus propios límites, en los otros, en la creencia de que los otros poseen la unidad que ellos han perdido, la esperanza de algo que los aclare y los sostenga. No es esta confianza, sin embargo, la que impulsa a los personajes de Ocampo. “[...] todo confidente, escribe el narrador de “La pluma mágica”, se vuelve enemigo del que confía sus confidencias”.⁹ Rara vez en estos cuentos, quienes se confiesan se preocupan de que sus mensajes lleguen a destino (Molloy advirtió ya que no hay intercambio simple en los textos de Silvina: los mensajes se pierden, las cartas se olvidan),¹⁰ apenas si demandan interés o comprensión a sus interlocutores y casi nunca se muestran atentos a lo poco que ellos tienen para decirles. En algunas oportunidades, como en la de “El castigo”,¹¹ parecen olvidar con quién están hablando.

No obstante, se podrá observar que no hay confesión sin confesor, ni confidencia sin confidente. La figura del otro es siempre necesaria en la medida en que es su misma presencia la que *intima* a confesar, la que vuelve necesaria y urgente la confesión, la que transforma lo ocurrido en una falta y a quien habla el pecador. “El que se confiesa (el que decide entregar su sí mismo a otro) lo hace porque está ante una presencia que le hace insoportable la compañía de sí mismo y se ve obligado a rechazarla, a expulsarla fuera de sí, porque la presencia abrumadora del otro le *intimida* y le impide guardar por más tiempo su secreto, le obliga a liberarse de su sí mismo y a ponerlo en manos de otro.”¹² Quien se confiesa, habrá que decir entonces, busca desprenderse de la intimidación que lo amenaza. Quiere hablar, antes que ser escuchado, porque no puede no responder a la acusación que recae sobre él, aunque esta acusación no siempre provenga de aquellos a los que dirige su respuesta. Sin dudas, lo que quieren los personajes de Ocampo es hablar y poco les interesa quiénes y cómo los escuchan, pero este deseo no es nunca en ellos una respuesta directa a la interpelación de los demás. Despiadada y maledicente, la voz de los otros, una voz siempre implacable en la literatura de Ocampo (basta con recordar la “voz inhumana” que culpabiliza a la nena de “El pecado mortal”),¹³ no constituye la causa determinante de sus confesiones ni de sus confidencias. Ellos no confiesan porque sienten sobre sí el imperio brutal de la palabra ajena. Sin que les sea del todo indiferente, la intimidación de los otros nunca los domina, no es ésta la fuerza que los hace confesar.

Lejos de resultar el ejercicio por el cual un sujeto debilitado (arrepentido o amedrentado) se libera de su sí mismo en busca de alivio, o lo expulsa atendiendo al apremio de los demás, la confesión aparece en los relatos de Ocampo como el acto en el que una subjetividad se fortalece afirmándose en falta. Quienes se confiesan o cuentan una confidencia que los tiene como protagonistas no reaccionan a la presión que ejerce sobre ellos un secreto que los aflige o mortifica, por el contrario, exhiben una atracción particular por lo que tienen para contar y una exaltación jubilosa se desprende del relato que esto pone en marcha. De ellos podría decirse que “están tan exaltados que parecen felices”.¹⁴ El exceso y la exageración son, como señaló Molloy,¹⁵ los atributos principales de estas voces. Dicen todo, dicen de más, dicen la ausencia de límites, se expresan con una total indiferencia hacia las convenciones. Aunque se

⁸ En Zambrano, María. *La Confesión: Género Literario*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995. p. 37.

⁹ *Las invitadas*, *Op. cit.*, p. 152.

¹⁰ En “Silvina Ocampo”, leído en “Homenaje a Silvina Ocampo (1903-2003)”, organizado por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires y el Departamento de Literatura del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires”, los días 6 y 7 de agosto de 2003. Mimeo.

¹¹ *La furia y otros cuentos*, *Op. cit.*, pp. 185-191.

¹² Pardo, José Luis. *La intimidación*, Valencia, Pretextos, 1996, p. 191.

¹³ *Las invitadas*, *Op. cit.*, pp. 138-142.

¹⁴ “La oración”, en *La furia y otros cuentos*, *Op. cit.*, p. 198.

¹⁵ En “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje”, en *Sur* n° 320, sept.-oct. 1969, pp. 15-24.

trata de secretos muchas veces atroces, de faltas graves como un crimen o un encubrimiento, y no sólo de incidentes medianos y ordinarios como una infidelidad, un odio irrefrenable o un amor prohibido, ellos admiten *raramente* la responsabilidad que les cabe en los sucesos que relatan. Un reconocimiento extraño, enrarecido, que no hay que confundir con la plena falta de reconocimiento en que con frecuencia terminan perdiéndose, los lleva a confesarse autores o partícipes de hechos brutales o perturbadores con un frenesí inusitado. “Yo fui el que cerré la puerta con llave, yo fui el que saqué la llave y la guardé en el bolsillo” —declara Fernando en “Voz en el teléfono”. El entusiasmo creciente que invade su relato ilumina la mórbida satisfacción narcisista que obtiene al exponer su rol protagónico en lo sucedido. “Yo había empezado a sentirme culpable”, afirma la narradora de “El incesto”, declarándose a sí misma causa desencadenante de una situación cuya ambigüedad (la ambigüedad que su propio relato transmite) impide establecer con certeza cuál fue su participación en ella. Ser culpable, tener la culpa de la ruptura matrimonial de Horacio y Dionisia Ferrari, parece ser el único modo que ella encuentra de tener un lugar en esta historia. Un lugar que elige mantener en secreto, conservando, junto con la culpa, el beneficio que de ella extrae.

Por graves o terribles que resulten los secretos que revelan estas voces, ellos funcionan siempre como un extraño principio de individuación, como una original marca de subjetividad que los distingue del resto, de las otras voces, de las “malas lenguas”, de ese “coro de lenguas de víboras” con que se identifica siempre a los otros en los cuentos de Ocampo. Reconociendo sus faltas (aun cuando se trate de un reconocimiento peculiar, siempre trastornado), confesándolas, estos personajes no sólo se vuelven reconocibles, adquieren una pavorosa consistencia subjetiva, sino que además transmiten un especial regocijo ante la posición, muchas veces brutal, que se otorgan a sí mismos en el relato. Mientras exponen su diferencia, gozan de la firmeza que ella va adquiriendo, disfrutan de la transitoria estabilidad de un yo. “Carta perdida en un cajón”,¹⁶ el cuento lúcido en que una narradora declara su odio intacto a una antigua compañera de colegio, es leído por Molloy¹⁷ como una confesión *aparentemente catártica*, en la que se repite *ad nauseam* la repulsión y el desprecio que la protagonista experimenta por su interlocutora. La práctica activa del odio, el ejercicio asertivo del resentimiento (tan próximos al amor en este cuento y siempre en los relatos de Ocampo),¹⁸ alientan la eufórica declaración de la protagonista y la despojan de toda vocación expiatoria. Lejos de procurarse alivio alguno con el torrente de insultos e imprecaciones que prodiga, ella quiere, con un ímpetu exorbitante, prolongar el “sortilegio” en que está envuelta desde la infancia. Quiere repetir esa venenosa costumbre cultivada a través de los años y ahora expuesta con la violencia y la precisión de la que sólo el enamorado es capaz, porque de ella (de la repetición de ese hábito) extrae su diferencia personal. El odio por Alba Cristián es, como el baúl de Miss Hilton, un tesoro privado del que no quiere desprenderse, al que vuelve una y otra vez (su confesión muestra estas vueltas en acto), porque a él ha consagrado su vida entera, porque sobre él ha construido su personalidad. La fidelidad indefinida al error infantil le brindó la desventurada ocasión de poder cumplir con el mandato que se había impuesto desde un comienzo. “No hay niño desdichado que después sea feliz: adulto podrá ilusionarse en algún momento, pero es un error creer que el destino pueda cambiarlo. [...] El hombre lleva su cruz desde el principio.” p. 125). La repetición es, en su caso, un camino tan ineludible como satisfactorio. En el final de su carta, en el mismo momento en que amenaza también con el final de la vida, ella anuncia que *ha cumplido* con la infelicidad y el sufrimiento presentidos en la infancia; se ha convertido definitivamente en el “ser que más te desdeña y aborrece en el mundo”, en el “ser que te adorna con su envidia y te embellece con su odio”. Ha dominado los latidos de su corazón, los temblores, el vértigo, las náuseas; ha logrado templar su carácter.

¹⁶ *La furia y otros cuentos*, *Op. cit.*, pp. 123-128.

¹⁷ En “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje”, *Op. cit.*, p. 16-17.

¹⁸ Cf. al respecto, Mancini, Adriana, “Otras historias de amor”, en *Escalas de pasión*, Buenos Aires, Editorial Norma, pp. 120-177. (Especialmente, el parágrafo titulado “Odi et amo”).

Con un lenguaje algo menos excesivo que el de la narradora de “Carta perdida en un cajón”, entrenado en los vaivenes de la hipocresía, la confesión de Laura, la protagonista de “La oración”, presenta también ese tono colmado y enardecido con que afirman su falta las subjetividades ocampianas. “No me explico bien por qué motivo me siento tan feliz”, dice Laura mientras revela que esconde en su casa a Claudio Herrera, un niño de ocho años que asesinó a un amigo durante una pelea por un barrilete, y a quien todo el barrio está buscando para linchar. Ese secreto, que ella sólo pudo confiar a su doctora, porque siempre la aconseja, y a Dios, ante quien se está confesando en esta oportunidad, compromete móviles oscuros que su declaración expone bajo la forma del implícito y que permiten, de algún modo, explicar la exaltación que ostenta su relato. En la lengua eufemística y denegatoria de la hipocresía, Laura, que no duda en declararse una mentirosa, dice, queriéndolo ocultar, su deseo de matar al marido y la intención de utilizar al niño para tal fin. Los esfuerzos repetidos por esconder su propósito, transformando en una “buena acción” un hecho delictivo o en un “acto de confianza” la consecución de los medios para un asesinato, subrayan el ocultamiento de sus planes, dejándolos al descubierto. Su discurso está saturado de enunciados que, al tiempo que esconden un sentido contrario al que transmiten, exhiben el ocultamiento y revelan lo que buscan reprimir. Entre lo que cuenta (la infelicidad de su matrimonio, sus encuentros furtivos con un “albañil rubio”, la protección brindada a un niño criminal) y lo que calla (las ganas de terminar con su marido, su idea de que el niño cumpla con ese propósito), Laura despliega, con una claridad asombrosa, sus ambiciones más entrañables. El juego de lo dicho y lo silenciado, ese juego de doble fondo en que se trama su confesión, contribuye menos a disimular el horror de su deseo que a transmitir el placer con que ella se acerca a su realización.¹⁹

Pero es sólo a condición de preservar no aclarado el salto decisivo en el que su confesión se hunde, justo en el momento en que está contando la escena del crimen, que la claridad de sus intenciones y la transparencia de su deseo pueden seguir afirmándose con tanta severidad. En ese momento central, Laura *revive* sin distancia, sin la distancia manifiesta que impone siempre una narradora hipócrita, la fascinación con la que asiste a la pelea entre niños que terminó con el asesinato perpetrado por Claudio Herrera. “*Distraídamente* los vi en el barro, en el borde del zanjón, como si se tratara de *niños irreales*” (p. 197). Prescindiendo de todos sus recursos, de las justificaciones y excusas sobre las que gira en falso toda su declaración, su relato *repite* sin reparos la ineludible atracción experimentada en esa oportunidad. Cuenta, con la misma negligencia y la misma irresponsabilidad con que presencia la pelea, cómo la escena se impone a su mirada distraída, la roza sin deliberación alguna de su parte y la arrastra en un movimiento en el que el sentido de lo que está viendo se descompone hasta suspenderse. Por unos minutos, que “a veces parecen muy largos y a veces muy cortos”, ella mira sin saber qué ve, como ahora confiesa (su responsabilidad por no haber evitado la muerte de Amancio Aráoz) sin saber que lo está haciendo:

Dos de ellos reñían: uno le había arrancado al otro un barrilete amarillo y celeste que apretaba en su pecho. El otro lo tomó del cuello (lo hizo rodar por la zanja) y le metió la cabeza en el agua. Se debatieron un rato: uno por hundir la cabeza al otro, el otro por sacarla. Algunas burbujas aparecieron en el agua barrosa, como cuando sumergimos una botella vacía y hace glu glu glu. Sin soltar la cabeza, el niño seguía aferrado a su presa, que ya no tenía fuerza para defenderse. Los compañeros de juego aplaudían. Los minutos parecen a veces muy largos o muy cortos. [...] Cuando el niño soltó la cabeza de su adversario, éste se hundió en el barro silencioso. Hubo entonces una desbandada, los niños huyeron. Comprendí que había asistido a un crimen, a un crimen en medio de esos juegos que parecían inocentes. (p. 197)

¹⁹ Para una caracterización rigurosa de la voz de Laura como narradora hipócrita, cf. Tomasini, Graciela. “Ironía y proceso de enunciación” (especialmente el párrafo titulado “Simulatio”), en *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1995, pp. 62-66.

Lo que ocurre (el crimen, el relato del crimen) se apodera de Laura con la potencia de una imagen y la deja sin capacidad de discernimiento alguno.²⁰ “Yo miraba la escena como en el cinematógrafo, sin pensar que hubiera podido intervenir” (p. 197). Su estupefacción es absoluta. No actúa, no finge no poder actuar, porque ya no es ella misma quien está frente a lo que ocurre y porque, sin poder dejar de mirar (como ahora sin poder dejar de contar), disponiendo sólo del poder impotente de la mirada, no puede explicarse qué es lo que está viendo, no comprende, si no siempre tarde, qué es lo que hacen esos “niños irreales”. Alguien que está fascinado, escribe Blanchot, no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación. Medio absoluto donde lo que se ve se apodera de la vista y la hace interminable.²¹ Capturada por la escena del crimen, Laura no puede dejar de contar, porque no puede dejar de mirar, lo que hace veinte días (“veinte días que parecen eternos”) está viendo. Su relato no es entonces la confesión de algo que ha ocurrido casi un mes atrás o de algo que aún está por ocurrir, sino el retorno de un acontecimiento que no deja de pasar, que todavía está pasando ante sus ojos y que resulta, desde su punto de vista, inconfesable.

La misma despreocupación, el mismo abandono, impulsa también el tramo más álgido de la confidencia de Fernando en “Voz en el teléfono”. “La historia de los fósforos” es, antes que el cuento de cómo asesinó a su madre y a sus amigas, encerrándolas en una habitación a la que él y otros niños le prendieron fuego durante su fiesta de cumpleaños, el encuentro en el relato con una visión a la que él no se puede sustraer, de la que no puede desprenderse, porque algo en ella lo tiene radicalmente prendado. “Los recuerdos de mis cuatro años, dice, tiemblan iluminados por fósforos” (p. 177) y ese temblor, un temblor ligado a la conmoción del goce antes que al susto o al espanto, es el mismo que agita sus palabras hacia el final de su confidencia. Igual que Laura, Fernando *repite* lo que no puede dejar de ver con la misma indolencia gozosa con la que asiste cada vez a la escena del incendio. Sin escrúpulos ni remordimientos, con una impavidez única, su relato registra el rumbo inesperado hacia el que, de una vez y para siempre, fue atraída su mirada en ese momento:

Al principio el fuego chisporroteaba apenas, luego estalló, creció como un gigante, con lengua de gigante. Lamía el mueble más valioso de la casa, un mueble chino con muchos cajoncitos, decorado con millones de figuras que atravesaban puentes, que asomaban a las puertas, que paseaban a la orilla de un río. Millones y millones de pesos le habían ofrecido a mi madre por ese mueble y nunca lo quiso vender a ningún precio. (p. 184)

La fascinación que le provoca (a él, que posee un apego manifiesto por los objetos) el fuego devorando “el mueble más valioso de la casa” le permite no ver, no verla antes ni ahora, la tragedia que está ocurriendo ante sus ojos. Obnubilada por las llamas, su mirada lo aparta, con un vértigo definitivo, de la brutalidad de lo que acontece. No sabe qué es lo que está pasando, el sentido de la situación aparece distorsionado por completo ante su vista: ya no se trata del incendio que él ha provocado, del fuego calculado y *previsto* para la salita íntima de las madres. Desprendida de lo acontecido, librada a la inadecuación extrema que vincula el ver y el contar, la escena adquiere, en su alejamiento, en la distancia que siempre impone el relato, una densidad propia, una luminosidad enceguedora. Deslumbrante e inasible, encandila la visión de Fernando y lo desorienta, ya no es él, que decidió que los fósforos lujosos no se desperdiciaran en niñeras, que estuvo especialmente interesado en que ellos se usaran en la

²⁰ “La mirada es peligrosa — escribe Balderston, a propósito de “La oración” — porque enlaza al que ve con lo que ha visto”, en “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, *Revista Iberoamericana*, n° 125, oct.-dic. 1983, p. 750.

²¹ “La soledad esencial”, en *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1982, p. 26. (Cfr. también, en el mismo libro, “Las dos versiones de lo imaginario”, pp. 243-252).

salita donde los había encontrado, quien está hablando. Como le ocurre mientras espía el juego en el que participan la madre y sus amigas, un juego al que asiste como si se tratase de una representación teatral (“Las voces resonaban como en un teatro”), Fernando se olvida de sí mismo, de sus decisiones y de sus deseos, absorbido por la intensidad de lo que no deja de presentarse ante sus ojos. “*Naturalmente*, las señoras se asomaron a la ventana, pero estábamos tan interesados en el incendio que apenas las vimos” (p. 184). La naturalidad de la situación es tal, sigue siendo tal más allá del tiempo transcurrido, sólo para su mirada desnaturalizada, salida de foco frente el incesante espectáculo de la casa en llamas. “La última visión que tengo de mi madre es de su cara inclinada hacia abajo, apoyada sobre un balaustre del balcón” (p. 184). Una imagen fragmentaria, parcial, que se abisma en un profundo punto ciego, en una rotunda falta de sentido, y que resulta del todo congruente con la felicidad que le produce que el mueble chino se haya salvado de las llamas. Su confidencia ya no busca exponer las secretas y desmesuradas razones por las que las fiestas infantiles lo entristecen, ni intenta explicar por qué los fósforos lo impresionan tanto que es incapaz de encender un cigarrillo; ya no tiene nada que confiar ni nadie a quien confiárselo (en este punto, su interlocutora está tan cautivada como él por el relato). Igual que la confesión de Laura, la confidencia de Fernando se extravía en las vueltas de una escena que la mirada anonadada (una mirada impropia e inapropiada, que sin embargo es imposible dejar de referirles) ha vuelto inagotable e infinita.

Una inocencia soberana, la misma con que el niño de “La casa de los relojes”²² le cuenta a su maestra, sin terminar de entenderlo él mismo, que ha presenciado un homicidio, la misma con que la voz narradora de “Cielo de claraboyas”,²³ una voz extrañamente infantil, describe atónita la muerte que está ocurriendo ante sus ojos, domina estas confesiones y las transfigura. Ellas dejan de ser la ocasión en que una subjetividad se afirma reconociendo una falta, para convertirse en la afirmación absoluta de esa falta de reconocimiento en la que toda subjetividad se descamina o, como en “El castigo”, perece. La metamorfosis imperceptible pero decisiva que sufren estas voces hace que, mientras exponen lo que están contando, mientras revelan sus secretos personales, ellas queden súbitamente *expuestas*, arrojadas fuera de sí, con una violencia festiva, esa violencia arrebatada que provoca que las fiestas y los funerales siempre se confundan en la literatura de Ocampo. Desalojada la identidad en la que se reconocen, no siendo todavía ellas mismas, estas voces dejan al descubierto su más imperturbable intimidad, exhiben, sin poder advertirlo, porque han sido desposeídas de toda posibilidad, el estallido de ese afuera íntimo en que quedan retenidas. No salen de su asombro, y el asombro, ese espasmo repentino en el que la conciencia se oscurece por abundancia de luz (“Lo miraba ya sin verlo y lo veía sin mirarlo”, dice la voz encandilada de la narradora de “El incesto”), ilumina, en ellas, el fondo *íntimamente impersonal* (posiblemente, lo que Cozarinsky²⁴ denomina la “tara secreta” de los narradores de Ocampo) en el que la subjetividad declina (se inclina, muestra inclinaciones) y las situaciones y las cosas pierden su definición. Extraviadas en sí, estas voces se vuelven otras, parecidas a sí mismas (*Volverse otra*, descubrió Panesi, es la consigna especular de los relatos de Ocampo),²⁵ otras y todavía ellas, como “la extraña voz en el eco” que perturba al personaje de “La vida clandestina”.²⁶ No voces completamente ajenas sino voces extrañas en su proximidad, *lo otro de ellas mismas*, que no es su doble o su alter ego sino su desdoblamiento, la íntima distancia que aparece cuando toda comprensión se ha vuelto imposible. En este punto de embotamiento general, en el que los personajes de Ocampo se ahogan a menudo (hay que notar la importancia que alcanzan las imágenes de naufragio), cada vez que experimentan como extranjeros la propia voz o el propio cuerpo, quien habla ya no confiesa, no puede confesar, porque ha sido destituido de sí mismo (ya no es nadie) y otro, lo otro de sí que le impide ser él,

²² *La furia y otros cuentos*, *Op. cit.*, pp. 59-64.

²³ *Viaje olvidado*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1998, pp. 17-24.

²⁴ En “Introducción” a Ocampo, Silvina, *Informe del cielo y del infierno*, Caracas, Monte Avila Editores, 1970, p. 12.

²⁵ “El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo”, en este mismo dossier.

²⁶ *Las invitadas*, *Op. cit.*, pp. 99-100.

presencia neutra que cada cual debe silenciar para llegar ser alguien, habla en su lugar y dice lo inconfesable, lo que no es posible confesar porque escapa a toda revelación, porque no hay quien lo reconozca como una falta, como un pecado, ni hay tampoco a quien atribuirle su culpabilidad. “Algunos —escriben Deleuze y Guattari— pueden hablar sin ocultar nada, sin mentir: son secretos por transparencia, impenetrables como el agua, incomprensibles en verdad”.²⁷ Secretos inocentes, inconfesables e inconfesados en su extrema puerilidad.

Con demasiada frecuencia y de acuerdo sin dudas a un efecto que ellos propician de modo evidente, en los cuentos de Silvina Ocampo, el mundo infantil es considerado al margen del mundo adulto.²⁸ En reiteradas ocasiones, los niños resultan brutalmente marginados por los mayores, son expuestos a sus abusos y arbitrariedades y, en otras tantas oportunidades, ellos reaccionan a esos abusos con una ferocidad simétrica. Enfrentados en combates domésticos tan atroces como irreconciliables, estos mundos muestran, junto a la exacerbada rivalidad que los une, una pretensión de autosuficiencia (la que creen alcanzar los niños de “La raza inextinguible”,²⁹ con la construcción de un universo a su medida) que los mismos cuentos, los mejores cuentos de Ocampo, desdichan en sus mejores momentos, cuando hablan sus voces más inquietantes. Porque la infancia no es en esta literatura un territorio exclusivo y excluyente de la cantidad de niños que la habitan, sino que es, para decirlo con la precisión con que Ocampo la define, “una imagen indescifrable, que perdura”,³⁰ lo que a ella, a todos, a muchos de sus personajes, no deja de ocurrirles. “No tenía ninguna edad —señala la voz narrativa de “El vestido verde aceituna”— y uno creía sorprender en ella un gesto de infancia justo en el momento en que se acentuaban las arrugas más profundas de la cara y la blancura de las trenzas”.³¹ Tiempo absoluto de la fascinación, la infancia, es ese momento del que quedamos expropiados cada vez que, hablando (respondiendo, confesando), nos afirmamos como sujetos de una enunciación y al que, sin haber estado nunca, volvemos cuando, también hablando (pero ya absueltos de tener que confesar), nuestra subjetividad naufraga en las aguas exteriores de lo íntimo. En ese tiempo, fuera del tiempo, las cosas se niegan obstinadamente a confesar, se enemistan con el sentido que las hizo cosas y adquieren caras propias, “esas horribles caras que se les forman cuando las hemos mirado durante mucho tiempo”.³² Sólo en ese momento de íntima neutralidad, las burbujas que hace un niño ahogándose pueden confundirse con las que produce “una botella vacía, que hace glu glu glu” y el fuego de un incendio puede convertirse en “la lengua de un gigante”.

²⁷ En “Devenir—intenso, devenir—animal, devenir—imperceptible”, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1988, p. 291.

²⁸ Cf. al respecto, el artículo paradigmático de Blas Matamoro, “La nena terrible”, en *Oligarquía y literatura*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1975, pp. 193-221.

²⁹ *La furia y otros cuentos*, *Op. cit.*, pp. 227-229.

³⁰ En “Silvina Ocampo”, Grondona, Ángela, *¿Por qué escribimos?*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1969, p. 175.

³¹ *Viaje olvidado*, *Op. cit.*, p. 25.

³² “Los objetos”, *La furia y otros cuentos*, *Op. cit.*, p. 108.