

en Silvina Ocampo, el recuerdo infantil traduce la forma del relato contra las transcripciones y adaptaciones escritas que de él realizaron los primeros recopiladores de las versiones orales. En otras palabras, se podría afirmar que su literatura traduce las características del cuento tradicional contra las versiones fundadas en la letra que silenciaron las transformaciones de la voz y de la memoria del narrador tras la convención de una figura textual apenas perceptible. El relato maravilloso, afirma Rosemary Jackson, parece negar el proceso de su propia narración. El narrador se caracteriza como una voz impersonal, de mínimo compromiso emocional con lo que está narrando y provista de una certeza absoluta ante los hechos. En este sentido, *Viaje olvidado* reescribe las convenciones del cuento desarticulando por completo sus rasgos distintivos. Si a partir de Propp la morfología del cuento se define por las funciones que desempeñan los personajes, sin atender al lugar que ocupa el narrador, contrariando esta definición, los relatos de Ocampo eligen privilegiar el trabajo sobre la voz narrativa y consiguen desmembrar la economía del sistema.

Las razones que conducen este trabajo no son deliberadas ni obedecen a una premeditada actitud experimental, por otra parte siempre ausente en Ocampo; responden, según creo, al involuntario dispositivo de traducción que el recuerdo activa en estos cuentos. Así como la memoria no traspone a una lengua derivada las experiencias pasadas sino que las figura *a posteriori* manifestando en ellas una falta de sentido originaria, del mismo modo, los cuentos de *Viaje olvidado* no traducen la forma del relato a partir del reconocimiento de un código previamente establecido sino a partir de las huellas puras y sin correlato que moviliza el recuerdo de infancia⁷. Los cuentos se dan siempre en una transformación sin versión original, como variantes de un invariable que nunca estuvo presente. Para decirlo con la fórmula barthesiana de renuncia al modelo estructural, la forma es en estos cuentos «la diferencia de la que cada texto es el retorno». El *traducir contra* borgeano al que alude Molloy no descansa en el enfrentamiento, la deformación o la superación de versiones anteriores de un texto sino que propicia ese «juego infinito de las versiones» del que memoria y experiencia estética se nutren por igual.

Aunque orientadas hacia la figura del narrador, estas huellas no reconstruyen la autoridad de una voz narrativa preexistente a la historia y ordena-

ramente libre de la ilusión del significado. Pura forma, si ustedes quieren. Y al hacerlo sacan a la luz un desmembramiento, un desplazamiento del canon presente allí desde el principio». (1986, 20)

⁷ En su ensayo «Freud y la escena de la escritura», Derrida estudia el vínculo entre el tema de la huella en Freud y el de la reconstitución a posteriori del sentido de la experiencia. El mismo nos ha sido de enorme utilidad para pensar la relación entre el recuerdo y la escritura.

dora de la acción. Lo que se repite en el recuerdo no es la reposición inmediata de una imagen inspirada en la figura del lector en voz alta como origen simple del relato, sino la determinación con que en ocasiones la materialidad de las voces se impone a los avatares de la anécdota y una lógica narrativa apenas motivada, que parece recrear el devenir de una memoria oral, gana el desarrollo de las historias. Estas circunstancias advierten sobre la impresión que las diferentes inflexiones de ese lector en voz alta y las digresiones que su imaginación introdujo en el relato provocaron en la atención infantil más allá de los requerimientos de la trama. En la materialidad de sus voces narrativas –atributo en el que Benjamin ubica el carácter artesanal de las narraciones orales– y en la disposición compositiva metonímica –en la que es posible reconocer un eco de lo que denomina el memorar propio de lo musical en la narración–, los cuentos dejan ver el trabajo de traducción operado por el recuerdo. Se trata, en su mayor parte, de voces íntimas, introspectivas, en cuya lengua se cruzan rasgos característicos de una oralidad propia de los cuentos infantiles con una sintaxis oracional y narrativa compleja, más próxima a la sintaxis del sueño y del recuerdo que a la linealidad lógica e ideal del discurso comunicativo. La reconocida espontaneidad que en general se señala a propósito de la composición y el estilo de estos cuentos desatiende, la mayoría de las veces, los efectos que este cruce provoca. En el caso de las voces narrativas, se asume con demasiada celeridad que se trata o bien de voces infantiles homogéneas o bien de voces adultas con un alto grado de adhesión discursiva a la perspectiva infantil del protagonista. Y, en el caso de los aspectos compositivos, suele mencionarse la falta de competencia de Ocampo en las pautas que definen el cuento tradicional para explicar la distensión y el incabamiento de sus tramas. No obstante, antes de entrar directamente en estas cuestiones que constituyen el núcleo central de lo que merecería plantearse en otro lugar, querría detenerme un momento más en algunas de las consecuencias que este dispositivo de traducción guiado por el recuerdo provoca sobre las convenciones del género.

Los cuentos de *Viaje olvidado* se distancian de manera evidente de las narraciones funcionales mínimas, propias de los relatos infantiles, en las que un narrador enmascarado en la tercera persona ejerce pleno dominio sobre los hechos que narra. No es a esta centralidad autoritaria a la que me refería más arriba, sino a un modo de centralidad sustraída de sí misma, descentrada, cuyos efectos, a diferencia de los buscados por la impersonalidad del narrador tradicional, son altamente perceptibles en la textura de las voces narrativas y en el escaso control que ellas ejercen sobre la evolución de sus tramas. Así entendida, la centralidad que adquieren estos narra-

dores en el relato desarticula por completo la estructura canónica del cuento; muestra, para decirlo con Paul de Man, que lo que se presentaba como el modelo original estaba ya desarticulado, que una esencial desarticulación ya estaba presente en él.

Leído desde las transformaciones operadas por la traducción en estos relatos, el cuento tradicional deja de representar la leyenda de los orígenes, como creyeron los románticos, para revelar una vez más que la sistematización de sus rasgos estructurales no resulta de un contacto directo con la castidad de la forma y el sentido preservada en los cuentos populares, sino de un arduo trabajo de interpretación realizado por los primeros eruditos. Lo tradicional del cuento se hace presente no como una cualidad enraizada en su naturaleza, sino en la tradición que reproduce, como originarios, rasgos que se desprenden de una interpretación marcada histórica y culturalmente. El núcleo de esta interpretación, especialmente interesada en catalogar las principales características del género, requiere del total alejamiento del sujeto que, según el ritmo y el contrapunto de una variación libre, emprende la sediciosa tarea de transmitir el relato. De este modo, sus resultados imponen una forma regular básicamente definida como *predictiva*⁸: un vasto mecanismo de secuencias, encadenadas por una lógica alternativa y de tensión ascendente, va ramificando los posibles del relato hasta una secuencia final en la que el mismo alcanza su desenlace. El imperativo moderno de una trama perfecta –defendido por Borges durante estos años con más énfasis que convicción– desplaza las últimas señas del narrador oral en favor del «rigor intrínseco» de la composición. El relato se ordena de un modo racional y ajedrecístico que, aún cuando no abandona el interés por recrear una entonación verbal, sacrifica las demoras e imprevistos que la memoria oral impone al desarrollo de los relatos populares. La idea de una trama lineal severamente construida es ajena a cualquier composición de este tipo: ningún narrador oral puede organizar ni la narración más breve de la manera climática implacable y elaborada que los lectores de la literatura de los últimos doscientos años han aprendido a desear cada vez más y, en décadas recientes, a despreciar tímidamente (Walter Ong, 140). Como Borges sabía mejor que nadie, el relato de trama rigurosa alcanza su forma plena con las historias policiales; no es casual que Poe, considerado el padre del género policial, haya sido también uno de los primeros en definir los rasgos característicos del cuento moderno. Por tanto, así como resulta inapropiado describir el relato oral como variante de una organización

⁸ Cfr. Barthes, Roland (1987): «El efecto de realidad», *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, p. 181.

que desconoce y que le hubiese resultado imposible concebir, es un error, según creo, considerar que los cuentos de *Viaje olvidado* constituyen una versión malograda, o superadora, del modelo canónico del cuento tradicional. La forma del cuento ingresa en la narrativa de Ocampo por el camino impreciso y diferido del recuerdo y no a través del reconocimiento y la aplicación reflexionada de pautas aprendidas.

Paradójicamente, es el comentario interesado de Victoria Ocampo el que más acierta a la hora de caracterizar los cuentos de *Viaje olvidado*: estos son «recuerdos enmascarados de sueños», escribe Victoria. La máscara tiene acá la consistencia de aquello que delata lo que busca ocultar, y sueños y recuerdos comparten el carácter singular de una configuración sin correlato. Las fallas de composición que ella reconoce (y no puede apreciar) en la gramática de *Viaje olvidado* señalan menos defectos de construcción en la sintaxis gramatical y narrativa de los cuentos que la falta de modelo a seguir en el desarrollo de los mismos. No hay «negligencia» ni «pereza»⁹ en el primer libro de Silvina Ocampo (es conocida, por otra parte, la exhaustividad con que corregía cada uno de sus escritos), hay sí, los rastros de una escritura puesta a tratar con formas esquivas e intratables: las que provienen de los recuerdos de la infancia, y apenas se dejan rescatar por las convenciones narrativas. De esta circunstancia, tan azarosa como central, más que de la mentada inexperiencia literaria de Ocampo, procede la diferencia que resuena en la organización de sus cuentos.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter (1986): «El narrador», *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, pp. 189-211
- (1971): «La tarea del traductor», *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa, pp. 127-143.
- DE MAN, Paul (1986): «Conclusiones acerca de «La tarea del traductor» de Walter Benjamin», *Diario de poesía* 10, Bs. As., 1986, pp. 17-22. (Traducción Nora Catelli).

⁹ Los términos entrecomillados corresponden al comentario de Victoria Ocampo. «(...) todo eso está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y de desaciertos que molestan, lleno de imágenes felices —que parecen entonces naturales— y lleno de imágenes no logradas —que parecen entonces atacadas de tortícolis. ¿No serán posibles las unas sino gracias a las otras? ¿Es necesaria esa desigualdad? Corrigiéndose de unas, ¿se corregiría Silvina Ocampo de las otras? Es ese un riesgo que a mi juicio debe afrontar. Antes de renunciar a la destreza, es preciso que se haya tomado el trabajo de investigar qué porcentaje de negligencia entra en la composición de sus defectos y qué pereza la lleva a no ser más exigente consigo misma cuando todo nos demuestra que puede serlo» (1936, 120)

- DE MAN, Paul (1986): «Conclusiones acerca de «La tarea del traductor» de Walter Benjamin», *Diario de poesía* 10, Bs. As., pp. 17-22. (Traducción de Nora Catelli).
- DERRIDA, Jacques (1989): «Freud y la escena de la escritura», *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- JACKSON, Rosemary (1986): *Fantasy*, Bs. As., Catálogos editora
- MOLLOY, Sylvia: «El arte de matar con palabras», *Cultura y nación*, *Clarín* 22/08/99.
- ONG, Walter J. (1993): *Oralidad y escritura*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica.
- REST, Jaime (1971): *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*, Bs. As., Centro Editor de América Latina.
- ULLA, Noemí (1982): *Encuentros con Silvina Ocampo*, Bs. As., Editorial de Belgrano.

