

El recuerdo del cuento infantil

Judith Podlubne

«El canto es el recuerdo de las canciones cantadas»

BERKLEY PEABODY

citado por Walter Ong en *Oralidad y escritura*

«El cuento que se ha desprendido de la tradición oral (...) ya no permite esa lenta acumulación de capas finísimas y transparentes que es la metáfora más adecuada para referirse al modo en que la narración perfecta aparece como estratificación de los relatos de muchas noches»

WALTER BENJAMIN «El narrador»

Los relatos de *Viaje olvidado* encuentran en el recuerdo de la forma primitiva del cuento tradicional el punto de partida para desarrollar sus historias¹. Gracias a la conocida reseña que Victoria Ocampo le dedica en las páginas de *Sur*², se sabe que gran parte de los personajes y anécdotas que pueblan estas historias participan de las memorias de infancia de su autora. De no haber mediado esta temprana indiscreción de hermana mayor, hubiese resultado difícil establecer –al menos con certeza– alguna vinculación directa entre los mismos y la infancia de Silvina.

¹ De una manera convencional y genérica, se denomina «cuento tradicional» al enfoque científico recibido por el relato folklórico o popular a partir del período romántico. En este sentido, la forma del cuento tradicional es el resultado de un proceso de traducción y sistematización de los rasgos fundamentales del relato popular, operado con el paso del mismo a la escritura. «Si bien no se ha podido unificar definitivamente las diversas presunciones sobre el origen del cuento, el enfoque científico del relato folklórico ha logrado, en cambio, sistematizar las características del género, a través de una minuciosa exploración descriptiva del ámbito estudiado; mediante este procedimiento, se ha conseguido enunciar los rasgos generales de la estructura narrativa y clasificar las anécdotas particulares expuestas en innumerables relatos tradicionales, procedentes de regiones y culturas muy variadas. Tan significativas conquistas son el producto de una fecunda labor erudita, desarrollada en el curso del último siglo y medio, a partir de los intentos que realizaron los románticos para asentar por escrito las historias populares, las leyendas locales y la multitud de aventuras prodigiosas, en cuyo supuesto desenvolvimiento participaron las hadas u otros seres de índole fabulosa o real. El punto de partida de este ordenamiento de materiales ha sido fijado, por común y casi indiscutido acuerdo, en la famosísima y difundida compilación de «cuentos infantiles y hogareños» que publicaron en Alemania los hermanos Grimm» (Rest 1971, 64)

² Me refiero a «Viaje olvidado», *Sur* año VII, agosto 1937, pp. 118-121.

Los cuentos evitan todo sesgo autobiográfico, rehusando cualquier decisión de otorgar forma de expresión a la materia vivida. El recuerdo se muestra en ellos como una construcción narrativa originaria dispuesta a suplir la falta de sentido de la experiencia pasada. La memoria no es nunca el camino de recuperación de un pasado acontecido sino una vía abierta hacia la imaginación del mismo³. Los cuentos descubren en la naturaleza narrativa del recuerdo la ley de la ficción⁴ y hacen del pasado menos un material narrativo previo y disponible que el resultado de sus propias elaboraciones. De allí entonces que el retorno de esa forma primera del cuento que es el relato de infancia (conocido, también, como cuento azul, cuento de nodriza o, de un modo más corriente, como cuento de hadas) no implique el rescate de un modelo aprendido de una vez y para siempre en el pasado, sino la transformación posterior que el recuerdo impuso a los restos de un contacto olvidado con estos relatos. La forma del cuento infantil presenta en Silvina Ocampo las deformaciones que la repetición incesante de un pasado que no deja de ocurrir opera sobre las convenciones del género. Esta forma vuelve a su literatura como índice de la actualidad que conserva el tiempo de la infancia, como huella siempre activa de los efectos que sus primeras lecturas provocaron en quien no estaba allí para registrarlos. Sólo pensado de este modo es posible afirmar, entonces, que el cuento tradicional constituye una marca en el origen de su escritura y también su principal condición de engendramiento.

En una de las pocas entrevistas que concedió a lo largo de su carrera, Silvina Ocampo experimenta una vez más el recuerdo de sus primeros contactos con los cuentos infantiles. Cuando se le pregunta quiénes le leían, ella responde: «Me leía Angélica, mi hermana, especialmente ella porque le gustaba leer. Yo le leía a mi madre porque imitaba a Angélica leyéndo-

³ Esta sensación es la que experimenta, con algún dramatismo, la protagonista del relato que da nombre al volumen, cuando se siente impelida a figurar su nacimiento. La misma es compartida por otros personajes en los que la irrupción del recuerdo dispara las virtualidades del relato.

⁴ En un trabajo anterior, titulado «Juego de escondite: la narración de la infancia en Viaje olvidado» (Boletín/7 Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 1999), intenté describir los términos en que se presenta en estos relatos la relación entre recuerdo y narración. En esa oportunidad, a partir de un análisis detallado de la reseña de Victoria aparecida en Sur, mi propósito fue mostrar cómo el pasado infantil constituía el «material narrativo» de estos cuentos de un modo que no resentía la completa exterioridad que los ligaba a la vida de su autora queriendo transformarlos en la «reinvención» de sucesos autobiográficos. En este sentido, señalé que era en la naturaleza narrativa del recuerdo (esto es, en la relación de impropiedad que el narrador del recuerdo experimenta ante lo recordado) donde estos cuentos encontraban la ley de la ficción. Sintetizo ahora rápidamente estas conclusiones porque considero que las mismas constituyen el punto de partida de lo que querría desarrollar en adelante.

me a mí, pero un día, mientras yo le leía, mi mamá se quedó dormida. Yo no me di cuenta enseguida y le preguntaba «¿te gusta?»; ella movió la cabeza un poco y yo decía para mí «sí, cómo le gusta», y seguía leyendo, y cuando me di cuenta de que dormía y que no había oído nada de lo que más me gustaba tuve una desilusión. Lloré, lloré, lloré hasta que llegó la noche. Yo me decía «yo no entiendo cómo mamá no me ha oído leer» y yo había leído como nunca, con expresión, de un modo distinto... Claro que esos cuentos para chicos de aquella época eran muy pesados, uno de los que me gustaban hoy no se pueden leer de lo pesados que son». (Ulla 1982, 52)

Los cuentos a los que se refiere, aclara seguidamente, son los de Andersen, mucho más descriptivos e intrincados que los de los hermanos Grimm, otros de sus preferidos. La escena resulta interesante en varias direcciones: en principio, porque confirma de paso la tradición de circulación femenina que suelen tener los cuentos infantiles. Es conocido que históricamente fueron las mujeres de la casa las encargadas de conservar y transmitir estos relatos de generación en generación. En este caso, es la hermana doce años mayor quien le cuenta cuentos a la más pequeña. Este circuito registra sin embargo una interferencia particular con la irrupción repentina del recuerdo que completa la respuesta y en el que ella aparece leyendo cuentos a su madre. Este recuerdo altera la tradición en uno de sus sentidos: si bien no contradice la vía de transmisión femenina perturba no obstante el orden de las generaciones. Ya no es un adulto quien cuenta cuentos a un niño, como prevén la mayoría de los relatos infantiles, sino que es una niña, imitando la voz de los mayores, quien asume a su cargo la tarea. Tal vez resulte oportuno señalar que varias de las voces narrativas de *Viaje olvidado* son voces infantiles: en algunas ocasiones es un niño quien cuenta directamente lo ocurrido y, en otras, la voz del narrador parece fundirse con la del personaje infantil protagonista del relato. No obstante, si advierto sobre esta perturbación en el circuito no es porque considere que haya que apresurarse a inferir que es el recuerdo de esa voz de infancia la que se recupera en estos cuentos (no es tan unívoca, creo, la marca de origen que regresa a los relatos), sino porque la aparición de esta escena descubre el interés que despierta en Ocampo el ritual de la lectura en voz alta. La forma del cuento aparece en ella siempre ligada al ritmo y la expresión de un narrador oral.

A pesar del tiempo transcurrido, Ocampo recuerda —con una suerte de memoria auditiva del episodio— que en aquella ocasión su lectura había sido diferente a la de otras oportunidades («yo había leído como nunca, con expresión, de un modo distinto...»). Se sabe que un rasgo sobresaliente de los primeros cuentos recibidos en la infancia es el de participar de una forma colectiva de «lectura oral», muy distinta de la lectura silenciosa del

adulto y muy próxima a la tradición que preside los orígenes del relato. Un tipo de lectura para ser escuchada, que crea entre niños y adultos una ceremonia compartida que aquellos tienden a imitar apenas se inician en el proceso y que, de alguna manera, remeda la situación de los primeros narradores orales. Así como la narración es el resultado de la acción recíproca entre el relator, los recuerdos de los relatos oídos y ya contados, y el público, la lectura en voz alta propicia la colaboración estrecha entre sus participantes y descuenta la improvisación de su narrador. Con frecuencia el lector de estos cuentos dramatiza las palabras del texto de un modo no pausado en la escritura. El primer y verdadero narrador, apunta Benjamin, es el relator de cuentos infantiles. Con el advenimiento de la cultura letrada, ese lugar parece haberse desplazado hacia el lector que, en voz alta y con escasa sujeción a la letra, encarna además la función de relator. Durante un extenso período de la niñez, el ritual de la lectura consiste para los niños en escuchar el relato («contame un cuento» significa muchas veces en rigor «leeme un cuento») y lo escrito es sólo el punto de partida de una puesta en escena que tiene la voz y la imaginación del relator como principales protagonistas. En un cuento emblemático, como es «El Evangelio según San Marcos» de Borges, uno de los analfabetos que asiste a la lectura colectiva organizada por Espinosa, le pide a éste que repita la lectura del día anterior. Ante el pedido, el narrador borgeano comenta como al pasar: «Espinosa sintió que eran como niños, a quienes la repetición les agrada más que la variación o la novedad». El comentario simplifica el ánimo infantil fijando el placer de la lectura en el gusto por lo conocido: por un lado, ignora que la repetición de las acciones entreaña (destaca) las variaciones de la voz narrativa y que son esas diversas inflexiones de lo conocido las que atrapan la atención del que escucha⁵ y, por otro, olvida que, heredero directo del narrador oral, el lector en voz alta se muestra por lo general poco constreñido a respetar las restricciones que la letra le impone. En la lectura colectiva, el texto funciona casi como un guión al que ni la voz ni la memoria del que relata terminan de subordinarse completamente. Se interpreta lo que se lee, traduciéndolo a la experiencia propia y actuándolo en relación con el espectador. Si algo manifiesta el recuerdo de Silvina Ocampo, si algo justifica la actualidad de su retorno, es precisamente la

⁵ En este sentido, llama la atención que lo que se dice de los niños para ilustrar el temperamento de los analfabetos empobrece las razones que conducen el fatal desenlace del relato. Si algo registra el cuento con decisión son las escenas en que Espinosa actúa de un modo ritual la lectura del Evangelio: «Recordó las clases de elocución en Ramos Mejía y se ponía de pie para predicar las parábolas». La fuerza performativa de las mismas se impone a la repetición de lo conocido en la lectura y esto es en buena parte lo que orienta el sentido del final.

perdurable gravitación que poseen para la imaginación infantil las voces que cuentan el relato.

En este sentido, pensar la herencia del cuento tradicional como una marca en el origen de su literatura, como una rúbrica en el nacimiento de su escritura, supone acercar la forma del relato a sus raíces populares para encontrar en la figura textual de los narradores de sus cuentos los primeros acentos de un irrecuperable relato oral y las múltiples derivaciones que la «memoria breve de ese narrador» ocasiona al desarrollo de sus historias. Se trata no sólo de reconocer la influencia que tienen en Ocampo los temas de la niñez sino también de percibir la centralidad que su recuerdo otorga al lector en voz alta en tanto narrador de esos cuentos infantiles. Esta centralidad del narrador —y no tal o cual voz proveniente del pasado— es la que recuperan los cuentos de *Viaje olvidado* y muchos de sus relatos posteriores. Para valorar en ellos la incidencia del cuento tradicional en estos relatos hay que atender tanto al legado temático del género (al particular tratamiento que el mismo recibe en estos cuentos), como a la variación radical que se desarrolla sobre la instancia narrativa, y a las consecuencias que esta variación impone sobre el elemento formal del mismo. Es fundamentalmente esta vuelta sobre la forma del cuento tradicional la que transforma la marca en el origen de su escritura en condición de engendramiento de nuevas posibilidades del relato, en principio multiplicador de las virtualidades narrativas.

De acuerdo con el modo de la traducción que Sylvia Molloy encuentra en Borges y que caracteriza como *traducir contra*⁶, es posible proponer que,

⁶ Partiendo del ensayo «Los traductores de Las 1001 noches», Molloy encuentra que la traducción se presenta para Borges como un «ejercicio violento»: que no se trata simplemente de traducir, de trasladar un sentido o una forma de una lengua a otra, de una cultura a otra, sino de traducir contra. La fuerza de la contravención reside no en el atentado a una supuesta jerarquía del original —idea que como se señala es completamente ajena al planteo borgeano— sino en la apelación al carácter emblemático de toda escritura y de toda lectura que la traducción reúne. Imposible no recordar que para Borges, como para Benjamin, la traducción está llamada a ilustrar la discusión estética y que por ende ambos se distancian de la concepción tradicional que encuentra en la reproducción del sentido literal el propósito de la tarea. En los términos de Borges, traducir es diferir; en los de Benjamin, es permitir que la lengua extranjera nos sacuda con violencia. «La traducción —agrega Molloy— despedaza, sólo puede ser fragmentaria». Del Quijote completo, Menard sólo reproduce dos fragmentos del texto de Cervantes; en «La búsqueda de Averroes» el relato interrumpe la tarea del traductor e incluso lo hace desaparecer. Pero, como la propia Molloy advierte, es Paul de Man leyendo a Benjamin, quien llega más lejos en el reconocimiento de la violencia que toda traducción encierra. Las traducciones, expone Paul de Man, «desarticulan, deshacen el original: muestran que el original estaba ya desarticulado. Revelan que sus propios fallos, aparentemente debidos al hecho de que son secundarios en relación con el original, muestran a su vez un fallo esencial, una esencial desarticulación presente ya en el original: matan al original al descubrir que ya estaba muerto. Leen el original desde la perspectiva del lenguaje puro, (reine Sprache), un lenguaje que estaría ente-