

(Re)cortes de infancia: *Invenciones del recuerdo* de Silvina Ocampo

Cut (outs) of Infancy: Silvina Ocampo's *Invenciones del recuerdo*

Cynthia Carggiolis Abarza
Universidad del Ruhr Bochum
Cynthia.CarggiolisAbarza@rub.de

Resumen:

Este artículo focaliza el tema de la niñez desde la metáfora de las manualidades infantiles tales como (re)cortar, calcar, trazar, dibujar y pegar para simbolizar la escritura de la infancia y el origen de la creación poética. A partir de la imagen de una textualidad cortada y p(l)egada se abordan los diversos diálogos desprendidos de las labores textiles femeninas, de la memoria y sus relaciones intra e intertextuales, determinando así una compleja estructura textil fragmentada, caracterizada por el pliego y el dobléz de la tela desde donde se narra la infancia palindrómicamente. La representación del relato autobiográfico y la construcción de la niña desde un sujeto lírico distante, separado y cortado de su niñez nos acerca a un relato lúdico lleno de simulacros del narrar la infancia.

Palabras clave: infancia, memoria, pliego, *Invenciones del recuerdo*, Silvina Ocampo.

Abstract:

This article focuses on the issue of childhood using the metaphor of child handicrafts such as cutting (out), tracing, sketching, drawing or sticking, to symbolize the writings of infancy and the origin of poetic creation. Starting from the image of a textuality that's been cut and folded (or stuck) several dialogues emerge induced by the feminine textile work, by memories and their intra and intertextual relations, which determine a fragmented and complex textile structure characterized by the sheet and the folding of the fabric from which infancy is palindromically narrated. The representation of the autobiographic narrative and the construction of the female child from the perspective of a distant poetic subject, separated and cut from her childhood, brings us closer to a ludic story full of simulacra while narrating childhood.

Keywords: Childhood, Memory, Sheet, *Invenciones del recuerdo*, Silvina Ocampo.

Preliminares

Entre la primera publicación de la escritora argentina Silvina Ocampo, en 1937, con el título *Viaje olvidado* y la publicación post mórtem de su autobiografía, *Inventiones del recuerdo*, en 2006, al cuidado de Ernesto Montequin, han pasado casi siete décadas. No obstante, hallamos cartografías comunes tales como el gusto por un lenguaje plástico y poético, los juegos de disfraz y escondite, los simulacros, los laberintos y espejismos narrativos, los bordes transgenéricos tanto desde el planteamiento poético como de la transgresión de las identidades genéricas, el tema autobiográfico y, lo que aquí especialmente atenderé, el tema de la infancia y la memoria infantil como alegoría de la escritura poética y de una niñez no recuperada. Ya en *Viaje olvidado* se esquivo vincular el tema de la infancia con una idea nostálgica; por el contrario, se muestra ajena, fragmentada y desarticulada (Podlubne 88-103). En el contexto latinoamericano, *Inventiones del recuerdo* se instala, como propone Sylvia Molloy, cerca de la propuesta estética de *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange (Molloy, “Sola, en la casa de la memoria”), no solo por el cambio lúdico de los nombres de los personajes, sino también por la presencia de un espíar infantil, que alude a una retórica del *voyeur* y, asimismo, se identifica por el manejo de la textura fragmentaria y disonante (Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* 169-81; Domínguez y Mancini 262)¹. También Molloy advierte la inevitable vinculación de *Inventiones* con *El archipiélago*, de su hermana Victoria Ocampo, a pesar de las marcadas diferencias de la reconstrucción en torno a este tema y a las disímiles estrategias poéticas aplicadas por las dos Ocampo (Molloy, “Sola, en la casa de la memoria”). El territorio autobiográfico de la niñez ocampiana ocupará, según la crítica, un lugar privilegiado en la obra; por un lado, este recuerdo se ve disfrazado por la ficción hasta transformarse en una obra lúdica de una compleja textura plegada (Deleuze, Mancini). El disfraz, por otro lado, da espacio al juego autoficcional: la invención de una “yo-Silvina” en la memoria infantil que nos plantea, constantemente, un camuflaje, un espejismo, una simulación y, del mismo modo, un desdoblamiento del recuerdo. Narrar la infancia significa partir del grado cero de la escritura. Una escritura de la infancia que entiendo como palindrómica, plegada y pegada porque se compone de un diálogo intertextual de varias voces y narraciones infantiles, muchas de contenido autobiográfico, que configuran “la voz fracturada” de la niña protagonista en *Inventiones*.

1 El diálogo literario “Ocampo-Lange” ha sido tratado por Domínguez (261-76). Sobre *Cuadernos de infancia*, cfr. Molloy (*Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* 109-84).

(Re)cortes y calcos de la memoria infantil ocampiana

Lo que falta en los recuerdos de infancia es la continuidad:
 son como tarjetas postales,
 sin fecha,
 que cambiamos caprichosamente de lugar.
 Algo se interrumpe y se corta para siempre.
 (Ocampo, *Inventiones* 111)

En *Inventiones del recuerdo*, el viaje de la memoria de la niñez significa rebobinar poética y literariamente espacios autobiográficos y ficcionales de otras voces infantiles; de este modo, el relato adquiere un sentido circular e infinito, un eterno ir y venir narrativo. Ocampo se refiere a la infancia como un espacio discontinuo, su recuerdo está lleno de intersticios. Tal vez este tipo de escritura es producto del método de trabajo de Ocampo, quien “escribía a mano, en hojas sueltas, cuadernos o libretas”, según comenta Montequin en la nota de texto de *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (283). De esta manera, el recuerdo infantil se desarrolla en espacios narrativos previos e intercalados fragmentariamente, como el Odradek kafkiano (*Inventiones* 11), que vive en las grietas de la memoria y representa un carrete de hilo casi vacío en el cual solo se enrollan pedazos de hilos cortados, viejos, anudados, de distinta clase y color. Todos estos artefactos o dispositivos harán que el recuerdo de *Inventiones* provenga tanto de lo ficticio como de lo concreto, por ejemplo, de espacios intertextuales y autobiográficos como Palermo, el Pabellón de los Lagos, o bien, el Jardín Botánico. Particularmente, lo concreto nos abre un retorno a la infancia, construido a partir de imágenes enmascaradas a modo de arquitectura archivística, de espacios concretos en los que se guarda la evocación de la infancia: “¡Para qué sirve inventar!/ Lo cierto es más raro” (11-2). Este “recuerdo simbólico-archivístico” de la infancia se puede observar por medio de la narración y enumeración de la ciudad de Buenos Aires; sin llegar a nombrarla, de manera explícita se la vincula con la casa natal, para Ocampo un “prenatal corazón” (14). Esta casa laberíntica funciona como una alegoría del recuerdo, es más, la podemos relacionar con los espacios domésticos de las escrituras de la infancia en las que los interiores de los hogares o los jardines se entienden como “lugares limítrofes, membranas de paso” (Amaro, “Juegos miméticos” 2). Las paredes como membranas de estas casas configuran en la poética de Ocampo una “memoria natal/laberíntica”, una memoria que es fragmentada, llena de espejismos y simulacros de un intento de narrar la infancia que es, como veremos aquí, “fallido y anacrónico” (Watt).

Cabe destacar que *Inventiones* sigue la idea de una escritura palindrómica debido al manejo de una retórica de lo ambiguo y de operaciones poéticas de inversión y oxímoron. Al respecto, Ulla menciona que el palíndromo: “no deja de responder a uno de los procedimientos frecuentes en la retórica de Silvina, el de la inversión, que reúne la ambigüedad de los sentimientos y de las acciones, evitando la unidireccionalidad”

(*Inventiones a dos voces* 190). Los tópicos de este ir y venir narrativo se manifiestan aquí en las varias relaciones intertextuales, en parte de trabajos no publicados, modificados o recopilados temprana o posteriormente, como los poemas “Poema prenatal”, “Canto prenatal” y “Memoria prenatal”. Todos estos textos fueron publicados en la versión temprana de *Amarillo celeste*, según atiende Montequin (179-83). De igual modo, este ir y venir se puede constatar en la relación intertextual entre *Inventiones* y el poema “La casa natal”, en particular, determinada por el espacio hogareño adulto, la casa:

Tengo que describir la casa natal/ para dar mayor relieve a los recuerdos./ Esa casa virtualmente se componía/ de cuatro casas que se comunicaban entre ellas. / En una vivían los padres con sus hijos;/ en otra, las tías abuelas/ con una numerosa servidumbre;/ en otra vivían, pues para ella vivían, / porque allí le daban caramelos y pesitos nuevos,/ los escritorios de su padre/ con uno o dos tenedores de libros, pálidos,/ o escribanos congestionados/ que en anaqueles con biblioratos y papeles cuadriculados,/ escribían números;/ en otra, una familia de perros lanudos, con nombres (*Inventiones* 16-7)².

La laberíntica casa natal configura desde el punto de vista intertextual, por un lado, el dispositivo para narrar la infancia ocampiana, desde donde surge el recuerdo infantil, es decir, actúa como una representación de la memoria (Guerrero 4). Por otro lado, la casa, un espacio frío, especialmente de mármol, funciona como aquella “membrana espejo” entre la Argentina moderna y el mundo adulto, un mundo lleno de “libros”, “papeles cuadriculados”, “números” y un lugar vinculado con “palacios todos de hielo”, con el “invierno” o con una “estatua de mármol”, desde donde la “niña-Silvina” se siente alejada, enajenada y aislada. Una “casa autobiográfica”, según plantean Domínguez y Mancini (5)³, caracterizada además por espejos que multiplican los reflejos de esas imágenes, de las claraboyas en el techo de esta casona y de la “ciudad [también] cubierta de claraboyas,/ de avisos y de coches” (94), espacios y escenarios todos de *Viaje olvidado* (1937) (cit. en Ocampo, *Cuentos completos I*). Las casonas ocampianas son por lo general “lugares con propia vida”, como plantea Fangmann (50-1); es por eso que inician *Inventiones*, estas representan así alegóricamente el mundo del recuerdo:

¡Pensaba en aquella casa como hoy piensa en el mundo!/ La casa de los escritorios/ tenía a su vez un patio frío,/ desnudo y un poco sucio,/ el hollín bailaba en él los días de viento,/ y el cielo quedaba muy lejos,/ pero se comunicaba,/ y éste era uno de los más grandes misterios,/ con la casa de los perros y de los canarios/ por una puerta de hierro despintada (18).

En una parte de esta casa moran tres tías abuelas, las tres cantan las tristezas de sus amores: “A mí nadie me quiere, nadie me da un beso” (29). Se vinculan con espacios textiles

2 De ahora en adelante, cuando se trate de *Inventiones* solo se citará la página.

3 Tomassini menciona “la casa-bricolage” como metáfora de la casa-texto junto con una estética de la producción textual basada en un constructo intertextual (118-9).

por medio de las telas (terciopelos, encajes, cintas, delantales, brocado, seda, chiflón, entre otros géneros) y las labores (coser, bordar y tejer). Su apariencia animalesca, en particular la de Diamela, y la naturaleza de su mundo sobrenatural, por ejemplo, la mecedora de Albina que: “tenía el asiento/ y el respaldo del mismo tamaño/ (para las proporciones de un enano sobrenatural)” (22), dan lugar a un espacio femenino, extraño e insólito que se despliega hacia un imaginario de lo popular y doméstico, llegando incluso a tener una repercusión a nivel textual puesto que se desata desde allí un juego lingüístico ligado con la fantasía infantil, en especial cuando Diamela desaparece:

Durante mucho tiempo oyó decir:/ “¡Pobre Diamela, pobre Diamela!”,/ sin que la conmoviera ni siquiera el tono de las voces/ que decían esas palabras para anunciar su desaparición./ Sabía que el mundo reclamaba/ la seriedad de su casa en esos momentos./ Supo después con asombro/ que la habían bautizado con ese nombre/ mezcla de Amalia, que era su verdadero nombre, / de *día* en vez de *tía*,/ y de esa flor que siempre oía nombrar: diamela (22).

En la imaginación infantil este mundo de las tías abuelas se presenta como vivo, plástico e imbricado con la naturaleza no humana de las tías, cuyos pasos se trenzan de derecha a izquierda (Ocampo, *Inventiones* 26), conformando además este gélido mundo adulto, incodificable, estancado en el pasado. Esta perspectiva temporal del pasado se construye de modo archivístico por medio de la descripción simbólica de la casa y sus alrededores. Ulla menciona al respecto que, junto con las casitas de sirvientes y mendigos que entran y salen de ella y sus contornos, conforman el mundo referencial de Ocampo (*Inventiones a dos voces* 33). Esto constata que la poética de la infancia se vincula con espacios marginales y en tránsito ya mencionados por la crítica (Amaro, “Juegos miméticos” 3; Amaro, “Solita sola” 31; Guerrero 6-7). Asimismo, las torres, la quinta, el tanque, el molino, las claraboyas, el jardín o la glorieta, en otras palabras, las membranas espaciales, permiten entrar a esa historia “prenatal” de la memoria infantil fragmentada por el olvido.

Ahora bien, desde el paradigma del recuerdo y olvido, la falta de nitidez o precisión de aquella “tarjeta postal” simboliza el recuerdo cortado y su escritura significa pegar imágenes arbitrariamente ordenadas⁴. Lo fragmentario en *Inventiones* se vislumbra también en la tensión permanente producida por recordar y olvidar; el recuerdo de la niñez como “tarjeta postal” carece de “continuidad” porque “está lleno de desmayos,/ de pérdidas de conocimiento” (37). La segmentación se manifiesta también en el objeto poético híbrido aplicado en *Inventiones*.

Desde el punto de vista formal, el relato se caracteriza por la transgresión, por una escritura del recuerdo basada en una recopilación de imágenes de un aparente verso en prosa. Al respecto, Montequin comenta esta singularidad al citar un comentario de

4 En el poema “Memoria irremisible”, de *Espacios métricos* (1945), hallaremos esta estrecha relación de la casa como una alegoría de la memoria, a las imágenes sueltas y perdidas que se acogen en ella: “Esas solas imágenes conservadas, perdidas,/ que la vida recoge como una inmensa casa [...]” (Ocampo, *Poesía completa* 192).

Silvina en la nota al texto: “Una historia que denomino *prenatal*, escrita casi en verso, pero que no es un poema. Se trata de un libro en el que predomina mi instinto. Era verso y lo destruí. Lo hice en prosa y también lo destruí” (Ocampo, *Invenções* 181). Desde otro punto de vista, este género poético cortado se visualiza por medio de la separación de los poemas, ordenados a través de los tres asteriscos, lo que nos lleva a esa idea de los “momentos autobiográficos” ficcionalizados que menciona Paul de Man, de un “yo-Silvina” que recuerda y olvida. Asimismo, esta forma de narrar es una estrategia generadora de oposiciones, de recuerdo y olvido, de una memoria que es ladrona: “En realidad no sabe si en su recuerdo/ se ha apropiado de ese tocado/ que podría pertenecer al traje de su hermana o de su prima./ La memoria suele ser una ladrona” (141). Esta ladrona memoria se simboliza de igual modo por medio de la manualidad infantil, del articularse con el mundo desde el calco de imágenes, el original y la copia:

Un día descubrió que una hoja de papel carbónico/ podía hacer milagros./ Calcó una bailarina tan mal,/ que todo el mundo creyó/ que no la había calcado./ sino más bien que era un engendro de su imaginación./ Vio que la hoja con su desdichado dibujo/ pasaba de mano en mano./ Luego, enardecida por el éxito, calcó un caballo./ Había trazado un promontorio que parecía dos frutas/ entre las patas traseras del animal./ Fue tal vez una de sus hermanas/ la que le dijo: “No, esto no”,/ y le obligó a borrar la parte/ que empezó a parecerle vergonzosa./ Se había ruborizado./ Sabía que el rubor era la señal del pecado (44).

El dibujo infantil no es un tema que se aborde solo desde lo autobiográfico (Silvina estudió con Chirico en Francia), sino que también se lo aborda desde lo simbólico –como una metáfora del recuerdo, del escribir desde un trazo, desde un borrador–; calcar imágenes es una deformación del original que, viéndolo así, implica un ensayo de la memoria. Escribir la niñez significaría trazar la autobiografía dentro de los mecanismos de la ficción, tal como plantea *Viaje olvidado* (Podlubne). Al respecto, Domínguez y Mancini comentan que el relato iniciático de la infancia en Ocampo es una “proyección de una auto-representación” (265). De estas fuentes podemos explicarnos la constante relación entre calcar imágenes y el intento del sujeto lírico de manejar estas difusas imágenes re-dibujadas carentes de originalidad. Del mismo modo, la manualidad infantil demarcará aquel corte entre el mundo adulto e infantil: “No tuvo tanta suerte con el caballo/ como con la bailarina./ Nadie ladeó la cabeza/ y entrecerró los ojos para admirarlo./ Por el contrario,/ le pareció que se burlaban de él” (Ocampo, *Invenções* 44). Asimismo, desde el dibujo se establece aquella frontera de la articulación por medio del trazado, la aceptación o rechazo de los adultos:

Fue en aquellos días/ cuando empezó a dibujar una cara con tiza/ en el piso de la glorieta./ Se esmeraba en dibujar ese rostro./ Alguien la amonestó/ y le dijo que era de mala educación/ ensuciar con garabatos el piso de un lugar tan bonito/ como aquella glorieta/ rodeada de enredaderas,/ de madre selvas y de rosas (Ocampo, *Invenções* 133).

El corte con el mundo adulto se moverá de la misma manera en la ambigüedad: entre la articulación simbólica infantil por medio del dibujo y aquel mundo adulto de la Argentina en plena modernidad, de los vestidos almidonados, sombreros de copa y pieles que establecen aquellas fronteras dicotómicas entre el lenguaje adulto familiar e infantil. La niña ocampiana se distancia del mundo adulto por medio de las agigantadas constelaciones espaciales de aquella laberíntica casa de tres pisos, las sobredimensionadas estatuas y, sobre todo, a través de las travesuras de niña y del dibujo, medio por el cual la “niña-Silvina” se comunica con los adultos. El dibujo será, por ende, el puente entre estos dos mundos, el infantil y el adulto. Sin embargo, es a la vez un nexo fracturado:

Le regalaron un álbum de dibujo/ y una caja de lápices de colores./ [...] Quiso dibujar los botes del río,/ la iglesia, la plaza,/ el carrito del vendedor ambulante/ que vendía espejitos, peinetas y botones,/ carreteles de hilo y tijeritas,/ pero su mano trazó lentamente/ la cara de siempre (168).

La importancia del dibujo en los textos de Ocampo es evidente no solo aquí, sino también en el resto de la obra completa. Las artes y las escrituras sobre la infancia parecen tener una relevante asociación, ya que los actos creativos de sujetos infantes se traducen como formas de creación poética. La creación artística infantil, por una parte, desarticula las gramáticas del mundo adulto y, por otra, descentra los objetos y medios hegemónicos de la cultura occidental letrada: “Dibujaba con esmero/ para que todo el álbum/ fuera como un libro nuevo/ ilustrado en colores” (*Inventiones* 168). Resulta interesante observar que este “libro-dibujo” es similar a los actos artísticos/creativos de otros infantes en la literatura, en los que el “libro-infantil” aparece como un objeto cultural de una “escritura y lectura-otra”, disímil al de la cultura letrada (Amaro, “Juegos miméticos” 5).

La relación del dibujo también la podemos ver en el cuento “La lección de dibujo”, publicado en *Y así sucesivamente* (1987), que está ligado intertextualmente con *Inventiones* por su dimensión autobiográfica (*Inventiones a dos voces* 190). En “La lección de dibujo” no solo se resalta el tema del dibujo, sino que también se aborda la constelación de la niña, la temática de los dobles y del espejo desde el punto de vista de la infancia: Anis Vlis, palíndromo de Silvina, que toma clases de dibujo al igual que la narradora del cuento, descubre los dibujos de su doble, la narradora-dibujante, ambas discípulas de la misma institutriz, Miss Edwards (*Cuentos completos I* 187-96). Estos aspectos indican un tópico importante a considerar: en *Inventiones* el dibujo apunta a las varias lecturas y escrituras infantiles del mundo adulto desde los espacios intertextuales. Sin embargo, todos estos bocetos son fallidos, puesto que narrar la infancia es un acto inefable (Amaro, “Solita sola” 2; Watt) que se manifiesta, entre otros aspectos, en la mala interpretación de los bosquejos trazados por las protagonistas. De igual modo, a través de un lenguaje infantil reconstruido por el sujeto lírico, se origina un simulacro de una lengua-niña que articula una “experiencia muda” (Guerrero 7), que es la infancia. Al aplicar la gramática del dibujo, vemos que el lenguaje de estos sujetos infantiles se asemeja a un calco: al reconstruirlo se intenta trazar las líneas del original. No obstante, es un “lenguaje-otro” en

su trazado, un plagio del mismo, un mero espejismo del original. La niñez es por ende un espacio desfigurado y borroso (Guerrero 5); por tanto, al reconstruirse en su lenguaje, se sigue una estética de un trazo disonante del balbuceo, del tono y de una niñez perdida: “Le enseñaron a hablar/ de acuerdo con el *Lexicón para bebés*/ que acababa de aparecer./ [...] Después de los *u u u u u us* que pronunció,/ después de las *a a a a a ah ah ah*,/ después de los *oh oh oh oh oh*,/ de los *gue, gue, gue*, / de los *re re re* [...]” (14). Esta puesta en escena es, por ende, un intento fallido de acercarse a aquella articulación. Prima, por ello, un retorno cortado porque es “el adulto el que habla a través de/ con/ por/ para ellos. La infancia es una discontinuidad discursiva de la visión adulta, la cual es el punto de partida inexorable para acceder a ella” (Guerrero 7).

La fragmentación está también presente cuando se narra desde el tono humorístico y distante sobre objetos referenciales del mundo infantil, en este caso, por ejemplo, después de haber recibido un carrusel:

La calesita quedó de adorno en el jardín, / le creció una enredadera subrepticia;/ en cada asiento colocaron una maceta./ ¿Quién? Nunca se supo./ El invierno la cubrió de abandono y de tormentas./ Todavía creo que mora en el mismo jardín/ y es ma-
driguera de gatos (70).

Esa calesita anclada en el recuerdo de la niñez se reconstruye también desde una “idea fantasmagórica” (66) de un carrusel variopinto: “[...] hacía tiempo esperaba/ la calesita, imaginándola/ roja, verde, azul, con espirales, con rombos, con rayas” (66). Ese recuerdo aparece envuelto en “papel pegado” (67) y, al ser desenvuelto, se va enumerando la desarmada calesita pieza por pieza:

palos rectos, curvos, ruedas, tuercas, rieles,/ tornillos, clavos, bisagras, asientos/ en-
vuelto todos en tiras de papel madera/ que se fueron desenvolviendo,/ con esa gran
expectativa que inspiran los paquetes./ Uno tras otro, uno tras otro (67).

El ojo infantil en ese acto de armar el esperado carrusel descompone el lento procedimiento de construir. Le faltaban, para componerse en su totalidad, piezas importantes (clavos, tornillos y patas). Armar la calesita significa por eso un acto forzado, puesto que prescindía de estas piezas y de caballos:

[...] esos caballitos tan perfectos,/ algunos negros, otros blancos,/ que había esperado/ y
que seguramente aparecerían a último momento/ o al día siguiente,/ cuando colocaran
el organillo/ en el centro de la calesita” (67-8).

El corte de la ilusión infantil de tener una calesita con caballos se transforma en un recuerdo distorsionado por la ironía, puesto que al no tener caballitos será más bien un “instrumento de tortura” (68) en el que se sentaba el público a su alrededor. Una escena narrada desde una distancia caracterizada por el humor y la caricatura: “[las personas que rodeaban la calesita] eran muy gordas y grandes/ para sentarse en los asientos,/ en cambio ella era demasiado sola y pequeña./ Cuando la más gorda intentó sentarse,/ no pudo

desprenderse del asiento” (69). El manejo del humor como estrategia narrativa es una de las técnicas más usadas por Ocampo hasta llegar, incluso, a una “frialidad distanciadora” en que, en algunos casos, prima el niño sobre el narrador adulto (Aldarondo 2004).

También el tono popular de los sirvientes, un lenguaje performativamente construido en las obras ocampianas, será una técnica para disfrazar la desilusión de la niña. La voz popular es, por cierto, más viva que la infantil, ya que si esta no puede ser reconstruida, sí lo es la del “organillo de la calesita”, del “tlin, tlin” (68), del cuchicheo de la servidumbre, de las niñeras y de los sirvientes, mundo al cual la “niña-Silvina” se siente más apegada. En particular, domina, por una parte, un lenguaje lúdico de un discurso popular, de dichos y saberes populares, existentes ya en los discursos literarios desde la modernidad, como observa Sarlo. Por otra, lo popular en Ocampo acentúa la relación con el mundo marginal de la servidumbre, de los bordes y márgenes de los sujetos infantiles, dado que este tono se articula en “el valor de la oralidad y ciertas formas de habla (no hegemónicas) como discursos portadores de la autenticidad, en contra de las ‘gramáticas’ del mundo letrado”, como sostiene Amaro para la narrativa brunetiana (“Juegos miméticos” 8).

Desde el punto de vista intratextual, la oralidad popular se mimetiza en la poética ocampiana con el juego especular hilográfico. Así podemos leer que la niña “[...] esperó sin perder las esperanzas/ porque *la esperanza es lo último que se pierde*, así le habían dicho el jardinero y el casero/ que fueron armando la calesita” (67); y más adelante se nos indica: “Con esa demora/ le quedaba la esperanza/ de que llegaran los caballitos, el organillo” (69). Ocampo enmascara así la desilusión que le provoca a esa niña “demasiado sola y pequeña” (69) el hecho de tener una calesita incompleta y crujiente sin caballitos:

¡Mejor hubiera sido tener un solo caballito o el organillo!.../ –Una calesita es para toda la vida –dijo alguien./ Toda la vida había sido ya para ella aquel día./ Pero siguió la vida./ A veces ella se sentaba en alguno de los asientos,/ el asiento impostor,/ soñando con los caballitos (69).

El narrar aglutinado y redundante, con el cruce de los hilos del verbo (“una calesita es para toda la vida”; “Toda la vida había sido ya para ella aquel día”; “Pero siguió la vida”), es esa “tortícolis sintáctica” que critica su hermana Victoria Ocampo en el comentario crítico de *Viaje olvidado* publicado en la revista *Sur* (Domínguez y Mancini 16); asimismo, es la torsión gramatical de la palabra que caracteriza los gestos poéticos de la obra ocampiana:

La crítica ha señalado la dificultad de fijar un sentido unívoco a sus textos, ha marcado el desplazamiento simultáneo de los planos de representación real y fantástico, ha argumentado con justeza que sus textos se repiten *ad nauseam* lo que se sabe desde el comienzo y, también y con la misma justeza, que en esos textos, todo está sugerido, no dicho. Se ha subrayado la anomalía, la transgresión, la remisión y la negación de los referentes, la “promiscuidad” deíctica, la agramaticalidad, la “tortícolis” de la sintaxis, la transmutación, la saturación de cursilería, la corrosión de opuestos, la ilegalidad planteada como obediencia a la norma (Mancini 41).

Siguiendo esta lectura, la escritura de Ocampo se articula en movimientos textuales que llegan incluso a transgredir, doblar y multiplicar las formas de un texto, en otras palabras, nos lleva a estar ante una compleja estructura plegada, en la que *Invenções* también se inscribe desde el corte, el calco y el trazado.

El texto p(l)egado, las estrategias lúdicas e hilográficas

Del episodio de la calesita Ocampo nos muestra variadas características del (des)armar el recuerdo de infancia desde un objeto referencial de la niñez, pero expresa además un ejemplo de pliegos, de un texto biombo o pliego textual barroco que menciona Mancini en *Escalas de pasión*:

En la obra de Silvina Ocampo, un cuento indica otro cuento; en muchos casos, un fragmento condensa los temas principales de su narrativa; forma y materia se amalgaman y responden a la configuración barroca del plegado infinito. [...] La inquietante sensación de encontrar la totalidad plegada en una pieza, la tarea de acotar el análisis de textos que remiten indefinidamente a otros cuentos y, fundamentalmente, la dificultad de identificar voces narrativas que se emiten desde múltiples puntos de vista, o se metamorfosean sin prevenir [...] (42).

En esta estructura infinita podemos situar el episodio de la calesita, como tantos otros episodios de *Invenções*, puesto que el relato “La calesita”, publicado en *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (14-8), está compuesto por esta construcción autobiográfica de *Invenções*, según se nos indica en la nota de texto de *Las repeticiones*. Ulla sostiene, por una parte, que esta repetición textual se desprende de la escritura palindrómica, del concepto del texto bisagra, como también del gusto por el engaño y la copia (Ulla, *Invenções a dos voces* 32-3; Barthes, *El placer del texto*). Mancini, por otra, propone la idea del pliego o el texto plegado para indicarnos precisamente esta desbordada estructura textual en la obra de Ocampo. El pliego nos indica además una vinculación con las estructuras laberínticas o especulares, intra e intertextuales⁵ que surgen del pliego barroco (Deleuze). El texto plegado conforma la idea de un libro biombo que abre y cierra sus plegaduras textuales por medio de estrategias narrativas como la acumulación, el aglutinamiento, la enumeración, la ambigüedad, una estética del horror, el humor y la ironía, aspectos utilizados por Ocampo más valorados por la crítica (Ulla, *Invenções a dos voces*; Mancini; Espinoza-Vera; Domínguez y Mancini).

El texto ocampiano es binariamente plegado y también, como sostengo aquí, pegado, puesto que, si seguimos la idea de Ocampo en relación con las tarjetas postales

5 Estas relaciones intertextuales se pueden relacionar con la gramática del texto tejido propuesta por Barthes (*El placer del texto y lección inaugural; S/Z*) o con la del texto sobrehilado (Derrida), ambas nociones aplicadas en el modelo de análisis del texto-textil o tejido por Carggiolis (“Tejidos y anudados poéticos en la obra de Cecilia Vicuña”; “El texto tejido en *La Amortajada* de María Luisa Bombal”).

sin continuidad, el lector tiene que pegar y así reconstruir la escritura de la infancia propuesta en *Inventiones*. Estas tarjetas tienen que unirse una con otra para dar cuerpo al relato, son tarjetas-imágenes, fragmentariamente unidas desde la manualidad infantil de pegar retratos recortados por los intersticios del recuerdo. Ahora bien, el texto plegado se caracteriza, según Mancini, por la presencia de la acumulación no solo desde lo textual con sus relaciones intra e intertextuales, sino también desde el lenguaje. Esto se observa principalmente en el envío al mundo de las niñeras, vinculado con lo popular, lo melodramático, con los cotilleos y cuchicheos, con las costuras, delantales, cintas, agujas, terciopelos o botoncitos de nácar, otro mundo de los objetos referentes y redundantes en la obra ocampiana (Ulla, *Inventiones a dos voces* 33; Mancini). A partir de allí se reconstruirá en el nivel discursivo una oralidad performativa del murmullo, por ejemplo, a través de juegos lingüísticos de palabras como: “Rita, la intrusa”, en que la palabra “intrusa” esconde el nombre de “Rita”, la nana más querida por la niña. También dentro de estas plegaduras textuales de lo popular hallamos la paronomasia, la acumulación de elementos análogos, o bien, la parástasis textual. Ocampo recurre a estas técnicas en toda su obra como si siguiera el canto popular infantil del personal de servicio, en este caso de la sirvienta Hermitas de Tabaco:

Esa sirvienta,/ que siempre guiñaba un ojo al chuparse un diente,/ se llamaba Hermitas de Tabaco./ A ella jamás la quiso,/ por más que la llamara muñeca o muñequita;/ aunque le cantara, dando vuelta la mano sobre la mesa,/ tantas veces como la golpeaba con la otra:/ “Este panaderito que está en la esquina, que está en la esquina,/ todo el pan que vende es de buena harina, es de buena harina”,/ o bien: “Por ser aplicadita, por ser aplicadita,/ me ha dado mi mamá, me ha dado mi mamá, ocho duros en oro, ocho duros en oro,/ los quiero gastar, los quiero gastar” (52-3).

Este tono popular acentúa la repetición y el encadenamiento de estructuras (“que está en la esquina”, “es de buena harina”, “por ser aplicadita”, “me ha dado mi mamá”, o bien, “ocho duros en oro”) que marcará la forma plegada del texto ocampiano y de un narrar *ad nauseam* (Mancini 41). Como se ve, el tono infantil no vendrá del recuerdo directo de la protagonista, sino del mundo popular, del mundo del doblez de la tela, del brocado, porque de Hermitas de Tabaco se advierte que: “Sus manos parecían rellenas de algodón/ y *capitonnés* como los sillones de la sala” (53). Así, el plegado del texto está precisamente en este pliego textil, de la tela sobre la tela, de lo arácnido, del ritmo de “araña-niñera” que cose la tela desde el dobladillo. El vínculo con aquellos bordados, encajes, telas y terciopelos también se encuentra en el mundo marginal y predilecto de Ocampo, el de los mendigos:

–Niña, ¿no tenés? –se distrajo un momento./ –Niña, ¿no tenés retazos de brocado?/ –¿Bro qué? –interrogó./ –Brocatos. En tu casa, niña, tiene que haber./ –¿Bro qué, bro qué?/ Corrió y le trajo pan,/ muy triste porque pensaba que pedía/ bocados de carne o de albóndigas,/ comidas extrañas que recordaba (58).

El juego del dobladillo *brocato*, “bro qué”, “pan”, “bocado” apunta a una escritura multidireccional y especular de la palabra “brocato”, que nos indicaría una tela material irregularmente bordada. Esta tela irregular y la mala interpretación de la niña (le lleva pan, bocados para comer en vez de brocato) representa precisamente la idea del pliego barroco que nos plantea Mancini (43-4). Un procedimiento que Ocampo aplicará, como se ha visto aquí, en el texto mismo por medio de la narración palindrómica, el manejo de la ambigüedad y de los ecos intertextuales de las niñas ocampianas. La escritura plegada o multidireccional se expresa igualmente en un procedimiento lúdico con la materia poética siguiendo un juego de hilos:

El jardín estaría sobre las barrancas de Punta Chica/ contemplando el río,/ jardineros
pacientes lo regarían:/ jardineros con raíces y herramientas de jardinería en los dedos,/
arrodillados entre flores sedientas,/ amarillas, fragantes de beber agua (53).

Este juego de hilos (jardín, jardineros, jardinería) vive de una rima hilada y unida por el gusto de repetir, de aglutinar y de coser el verso con aguja e hilo (brillaría, iría, abría, estaría, regarían, jardinería). El efecto hilográfico se da también a nivel intratextual: el recuerdo cortado permite que el lector lo pegue, fragmento por fragmento, que entrehile esta arbitraria forma de narrar la infancia; así encontraremos escenas fragmentadas/cortadas/relatadas desordenadamente, como se nos indica en la descripción de la visita del doctor Peritonitis:

El doctor Peritonitis vino a verla./ En su bolsillo convivían los microbios,/ las llaves
y los caramelos;/ ese día no le ofreció ninguno./ Después de llamar/ al doctor Castro
en consulta/ se detuvo en la puerta/ y le habló a la muñeca más grande/ que reinaba
en el cuarto:/ –Tu mamita tiene que quedarse en cama,/ Se comió todas las cerezas
del cerezo./ Se quitó los anteojos de oro,/ los limpió con un pañuelo grande como
una sábana/ y se los volvió a colocar,/ en la punta de la nariz./ –Esto pasa por hacer
travesuras./ Entonces tocó el tambor/ y el piano sobre la barriga destapada./ –Dila-
tación –masculló–, inflamación del colon./ Epigástrico anatomizado./ ¿De qué color
son las deposiciones? –interrogó a nadie–./ ¿Pálidas?, ¿amarillas?, ¿negras?/ ¿duras,
blandas, acuosas? Guárdenlas./ ¿De qué color la orina? ¿Amarilla de oro?/ ¿Ámbar
pálido, anaranjada? No la tiren./ Misteriosamente trajeron los valiosos excrementos
dorados,/ el ámbar pálido de la orina./ –Todo normal y, sin embargo,/ el peritoneo
quiere hacernos una mala jugada./ ¿No es cierto, muñeca? –le susurró a la muñeca,
poniéndole las gafas (100-1).

La gramática textil, del pliego, toma forma cuando esta escena se retoma unas páginas más adelante: “Durante dos meses de un verano,/ en el campo,/ sufrió de apen-
dicitis aguda,/ después de haber comido todas las cerezas de un árbol” (126). Como aquí
podemos comprobar, el recuerdo cortado se vuelve a retomar, el lector se verá obligado
a pegar y zurcir estas tarjetas del recuerdo. El humor, la caricatura, el simulacro, lo gro-
tesco y lo aglutinado de las descripciones se aplican aquí como técnicas narrativas del
distante sujeto lírico, en especial durante el juego del doctor cuando revisa a la enferma y

en el diálogo que este dirige a la muñeca. Por medio de la manipulación del nombre del médico, el doctor Peritonitis, se relata el gusto por lo popular, por la invención, o bien, simplemente, la molestia de: “[...] no saber el nombre de algo,/ o saberlo sin descubrir lo que nombra” (30). Por ende, este lenguaje es producto de un anaforismo barroco e, igualmente, es una articulación con el mundo de la servidumbre y lo popular que prima ante el espacio materno, puesto que las niñeras están más cerca que la madre, a quien ve ausente, distanciada y separada por los almidones de los vestidos y los guantes blancos acordes con la época (48-9): “Yo la descubrí a mi mamá después de que quise a varias niñeras”, como afirmará Silvina a Ulla en una entrevista (Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo* 65).

Por otra parte, mediante una dialéctica del reflejo, como en los juegos de máscaras, el pliegue y lo lúdico apuntan desde otra perspectiva a lo autobiográfico: la narración sobre la muerte de una de las hermanas de Silvina. En *Inventiones* se relata bajo el signo de la escritura transgenérica, bastante usual en la poética ocampiana, ya que no es su hermana Clara quien muere, sino un hermano llamado Gabriel. Estos son solo algunos de los dobleces y plegaduras de *Inventiones*, un espacio demarcado por los saberes del cuchicheo de niñeras costureras que enseñan a la niña las técnicas del plegado y el doblez, del enhebrar la aguja, un espacio femenino por antonomasia⁶.

Dibujos y trazos de las varias “niñas-Silvina” y el corte de la niñez

Podré olvidar muchas experiencias de la vida, pero no las de la infancia. Siempre recuerdo aquel verso que dice: “*Oh, infancia! ¡Oh, mi amiga!*” Y lo que importa en él es lo que no se dice. Nuestra infancia es ciertamente nuestra amiga, pero nosotros no fuimos amigos de nuestra infancia porque entonces no existíamos como somos ahora. Aquel ser desvalido que fuimos a veces nos conmueve porque nadie pudo comprenderlo del todo, salvo nosotros... que todavía no estábamos a su lado (cit. en Ocampo, *Las repeticiones* 181)⁷.

Como se ve, la infancia para Ocampo significa un espacio desprendido y cortado del mundo adulto, no solo porque nos presenta en *Inventiones* a una niña desvalida y solitaria, alienada, sino también porque el núcleo familiar es distante, lejano y separado emocionalmente de ella. No cabe duda de que a lo largo de las obras ocampianas la niñez llevará el sello de aquel “nos-otros” con una demarcada alteridad: una separación del yo (“nos-”) ante el objeto referente, la niña (“-otros”), un corte de identificación y unidad

6 El imaginario textil porteño de las costureras se enmarca en la tradición literaria de la vanguardia, por ejemplo, en “La costurerita que dio aquel mal paso”, de Evaristo Carriego, y la transgresión de estos mismos espacios por Alfonsina Storni (Salomone).

7 Entrevista con Luis Mazas, *Clarín*, 22 de noviembre de 1979.

(“nosotros”) de quien pudo haber sido en la infancia. Por ello, Molloy (*Acto de presencia*) habla de un sujeto gramaticalmente alienado, inadaptado e incómodo, anclado en un juego pronominal voyeurístico cortado “yo-ella”: “Cuando recuerdo su infancia (yo la asocio a esos árboles oscuros/ porque son más misteriosos que los otros: [...] la veo en Palermo” (35). La unidad de la subjetividad de un “yo-infante” que propone el Romanticismo, se ve fracturada en *Inventiones*, puesto que transgrede así la idea de la *Bildungsroman* y se inscribe desde este corte de una subjetividad (pos)moderna de las escrituras del “yo”, en este caso particular, también desprendido de esa jerarquizante primera persona, tan común en los discursos de Occidente. Por ello, el sujeto lírico, en primer término, describe: “Tengo que describir la casa natal/ para dar mayor relieve a los recuerdos” (16) hasta llegar a distanciarse totalmente de ese sujeto-niña, de una “ella-niña-Silvina”:

Recuerda los vidrios coloreados, como un caleidoscopio,/ de las mamparas del hotel de París,/ cuando volví./ [...] Recuerda bocas, ojos,/ orejas, narices griegas,/ que sus hermanas copiaban de otros dibujos/ hechos sobre láminas limpias, blancas (40).

Por otra parte, ese “yo” se apropiará muy sutilmente del discurso como cuando se describe el abandono de la calesita sin caballitos en el jardín de la casona de los Ocampo: “El invierno la cubrió de abandono y de tormentas./ Todavía creo que mora en el mismo jardín/ y es madriguera de gatos” (70). Así, pareciera ser que este “distante-yo” lleva de la mano a esa “ella-niña” por los meandros del recuerdo de una infancia ajena, como se nos anuncia en “A mi infancia”, publicado en *Amarillo celeste*:

Si pudiera llevarte de la mano/ a ese lugar que más te ha ensombrecido/ verías la alegría que ha existido/ y lo maravilloso de antemano// Si pudiera llevarte a ese lejano/ lugar, donde sufriendo has aprendido,/ te enseñaría aquello que has perdido/ en temer, en mentir, en huir en vano.// Mas si no he de llevarte a sitio alguno/ ni darte nada iré adonde tú quieras/ me mostrarás tus juegos uno a uno.// tu persistente crimen, tus quimeras,/ el precoz nacimiento de tus celos,/ el incestuoso amor, en mis desvelos (Ocampo, *Poesía completa II* 161).

Esta idea de una ajena niñez, de “una-otra-infancia”, está elaborada desde una tensión lúdica pronominal (Pezzoni, cit. en Mackintosh 71), aquí entre “yo-tú”, que prima desde una melancolía adulta, desde la nostalgia, que se siente por un mundo hermético e inefable del pasado que se proyecta hacia el futuro (“has aprendido”; “iré”); por ello se nos indica: “Si pudiera llevarte de la mano”. En *Inventiones* este juego se presenta como un desdoblamiento o un reflejo de esa niña-Silvina y del recuerdo de la niñez:

Sentado en el vestíbulo frente al comedor de servicio,/ junto a la Venus de Milo de mármol negro,/ miraba el piso como si de las baldosas/ fuese a surgir la solución del problema de su vida./ Yo lo recuerdo así,/ pero ella lo recuerda como el fantasma de una pesadilla,/ como el símbolo del infierno,/ aun cuando le ofrecía chocolates/ que tanto le gustaban/ o caramelos que robaba del armario de su padre,/ de un precioso frasco/ o de una bombonera redonda de plata (117).

Un “yo” que (des)aparece y nos recuerda que narra la niñez del “otro”, un otro que es solo producto de un desfase del recuerdo distante y objetivo del sirviente Chango, quien por los días de la Primera Comunión inicia sexualmente a la niña; por ello, está sentado junto a la “Venus de Milo de mármol negro”; por otro lado, desde la perspectiva de la infante, este será el “fantasma de una pesadilla”. Tal desprendimiento lo encontramos en la puesta en escena de un supuesto diálogo entre el yo-lírico y la niña. Después de haber narrado todas las formas que tenía Chango de seducir a niña, el sujeto lírico nos indica:

Y ahora hago un paréntesis/ para citar sus palabras actuales:/ Cuando estuve muy enamorada o cuando tuve un accidente/ o cuando fui despojada de algo muy querido/ o sobre todo cuando estuve muy enferma, conocí ese otro mundo que ahora recordaré: el mundo de las preciencias,/ de todo aquello que lo circunda,/ ese mundo que ha penetrado en mí/ con relámpagos de sabiduría./ Recordando las vicisitudes de la vida,/ me dijo un día,/ he llegado a la conclusión de que todos los momentos/ pueden aprovecharse/ [...] Ya la vida,/ a mi juicio,/ la había despojado de algo muy preciado:/ la inocencia./ En la vida de todos los niños/ llega el momento en que sienten que han perdido la inocencia./ A unos les duele más que a otros,/ y algunos la pierden con más desdicha que otros./ La desvelaban sus pecados: eran monstruos indescifrables/ que nadie podía vencer (122-3).

El diálogo nos entrega un mensaje moralizante de “un-otro-adulto” en el que el yo-lírico comenta el corte de la niñez: la pérdida de la inocencia. En este caso, el lector ordena este episodio junto con el que narra la iniciación sexual, que se insinúa ambigüamente con “sus pecados” como “monstruos indescifrables”; sin embargo, más adelante nos enteramos de que uno de los modos de esta pérdida de la inocencia será una consecuencia de que la niña es testigo de un accidente de tráfico en el cual muere un niño. Así estamos, por un lado, ante un juego de simulacro producido por una narración fragmentada y, por otro, el lector, de nuevo, se ve obligado a pegar las “tarjetas del recuerdo” porque, tras relatar el accidente en la calle y otros episodios fragmentados, se retoma y apunta a la violación de la niña. Esta experiencia no se relatará de modo explícito, sino más bien llena de elementos simbólicos que transitan esta iniciación sexual; aparecen, igualmente, disfrazados por binomios semánticos tales como el Cielo y el Infierno, ascensos y descensos, lo bueno y lo malo, lo frío y lo caliente, combinados con tópicos como el pecado y el mirar o espiar. Estos complementan la vivencia que corta la niñez de la protagonista, y acentúan su enajenación en un mundo frío y desolado, al cual el mucamo Chango también pertenece sentado como una “Venus de Milo de mármol negro”. Desde la perspectiva del distante sujeto lírico, la figura de mármol se adscribe a aquellas categorías del mundo adulto letrado, de lo bueno y lo malo, del Cielo y del Infierno, siguiendo las lógicas de la educación católica. Por eso, en los textos de Ocampo llama la atención la inversión que se le da a estos paradigmas. Al respecto observamos un quiasmo semántico del binomio frío/caliente:

El frío de las baldosas que le subía por las rodillas/ hasta las entrañas/ le hizo pensar que,/ contrariamente a la enseñanza de la Iglesia,/ el infierno era de hielo y no de fuego,/ porque el fuego contenía aquel fulgor de felicidad/ que contenían las fogatas,/ el sol,/ la taza hirviendo de café con leche,/ el brasero en que se cocinaba el dulce de leche/ o la ambrosía,/ y el frío de ese mortal desamparo/ en que la dejaba la enseñanza religiosa/ en el interior helado de una iglesia,/ donde todo era de mármol,/ la bolsa de hielo sobre la frente afebrada,/ la conciencia de escalofríos,/ los peces de fuente que alguien le traía del río,/ que al día siguiente estaban perforados/ por un enemigo maligno,/ muertos de una muerte fría en la mano./ “Que vengan del infierno”,/ se le antojaba que oraba,/ “que vengan a purificarme y me abriguen,/ o que me quemem como a los santos,/ pues no hay peor frío/ que ese frío del infierno que yo sola conozco” (140).

En este frío del mundo adulto se inscriben representaciones espaciales como la casa natal, también de mármol; igualmente, París se instala en este paradigma del hegemónico mundo adulto, ya que la fría ciudad simboliza un alejamiento del acogedor y cálido mundo argentino de las niñeras. Lo gélido se representa en las reglas de la Iglesia que la niña tiene que obedecer, asimismo, en una caricia del tío Arturo cuando este llega desde París: “Hacia mucho frío ese día/ los vidrios de la ventana estaban empañados” (4). En esa ocasión, el tío Arturo admira los dibujos infantiles:

[moviendo] la cabeza con admiración/ y felicitándola le acarició la pierna/ casi hasta la nalga, exclamando: “Pero esta niña.../ Pensó que iba a proseguir con ‘es una maravilla’/ o ‘es horrible’/ o ‘es preciosa’/ porque cualquier cosa podía esperarse de un hombre,/ pero agregó severamente:/ ... está desabrigada”./ Sintió un escalofrío (45).

A través de la decodificación ambigua de ese gélido y hegemónico mundo adulto, la protagonista desarrollará una “conciencia de escalofríos” que se contrapone con el inocente bosquejo del “caballo con el promontorio” que traza en sus primeros calcos y que le obligan a borrar por razones morales. Una “conciencia de escalofrío” que surge también por una caricia del padre en la pierna de la niña: “Se estremeció:/ no era de frío. / Sintió repulsión./ ¿Tal vez el primer sentimiento de repulsión/ data de aquel día?/ ¿Por su padre? ¡Qué horror!” (45). La evidente ambigüedad con que se relata este episodio deja un intersticio de duda; lo que sí nos pone de manifiesto sería la distancia y separación de la infante con este frío universo.

Resulta además interesante mencionar que el quiasmo frío/calor se presenta en la figura de Chango, que por un lado, desde la perspectiva del sujeto lírico, es una estatua de mármol negro. Por otro, está nominalmente relacionado con el dios yoruba afroamericano *Shangó* –dios de los rayos, del fuego, de la pasión– y en el texto se le adjetiva durante el relato como “diablillo”. Chango, que “era como su sombra”, primero la seduce con chocolates, caramelos luminosos o bombones, y después a través de juegos con un pañuelo: “Con el pañuelo doblado en las manos,/ fingía acariciar el perro entre las piernas,/ imitando los quejidos del animal./ No le gustaba a ella el juego/ y trataba de mirar para otro lado” (118). El

sirviente entra a la casa de los perros de la familia y así llama la atención de la niña, hasta que una vez la invita a ver por la cerradura de la puerta –“como un vidrio de aumento” (134)– cuando este se masturba: “No vio nada al principio,/ luego vio algo que desearía no haber visto./ Entre los pliegues blancos de una camisa, tal vez,/ un perro recién nacido, tal vez./ Inmediatamente dejó de mirar” (134). El tópico de frío/calor se acentúa en el relato después del acto sexual: la niña sufre de fiebre entre las frías sábanas. El pecado se relaciona por ello con ese “piso de linóleoum” (138) del cuarto y el fatídico día donde y cuando se consuma el acto sexual. El corte de la niñez representa el punto de referencia del descubrimiento del placer del orgasmo (138). A partir de aquí hallaremos un punto nodal que conecta esta escena con la escritura plegada o palindrómica, expuesta aquí con anterioridad, porque se vincula con los relatos autobiográficos “El pecado mortal”, en donde se narra el episodio entre la niña y Chango, y en “Tales eran sus rostros”, ambos cuentos publicados en *Las invitadas* (1961).

De este modo van dibujadas y trazadas las varias niñas ocampianas, todas videntes, tísicas, alienadas (Araújo), todas un *alter ego* de esa “niña-Silvina”. Es menester mencionar además que esta experiencia sexual significa una iniciación artística y creativa porque por estos días es cuando se le regala el libro-álbum en el que comienza a dibujar. Con el tiempo los bosquejos de la protagonista se perfeccionan y por esta vía sabemos que cada trazo la lleva siempre a dibujar un solo rostro, una cara desconocida que:

[...] su mano trazó lentamente/ la cara de siempre/ con ojos alargados y pelo lacio./ ¿No sería Jesús, el Niño Jesús?/ No, porque tenía cara de grande./ La boca tomaba una forma decididamente masculina;/ el mentón, la curva inconfundible./ No dijo a nadie que había querido dibujar una iglesia./ La cara se puso muy seria,/ el cuello se alargó, / para dulcificarlo le agregó collares,/ un sombrero./ Le dijeron:/ –Los hombres no usan collares./ –Sombrero, sí –dijo./ –¿Pero es una mujer o un hombre? –le preguntaron./ –Un poquito mujer, un poquito hombre –contestó./ Pero sintió que nadie admiraba su dibujo./ Se puso triste porque había malogrado el álbum./ Lo llenó de perfiles, esta vez sin restricciones./ –¿Éste es el cura? –le preguntaron de uno de sus perfiles,/ más atrevido que los otros./ La ofensa le dolió tanto/ que resolvió llenar las hojas de números,/ pero detrás de los números aparecía siempre el perfil,/ ese perfil que a veces tenía ojos/ o la mitad de la cara de frente o la boca entera/ con las comisuras bien marcadas (168-9).

Esa cara transgénica, ni mujer ni hombre, es al principio indefinida; aparentemente es la misma cara que dibujará en la glorieta, una cara que puede ser la de Chango, según interpretamos al principio, pero luego nos enteramos de que es la de un joven que aparecerá en el portón, que por lo visto le hace la misma invitación que Chango para “ver” qué hace este en el árbol. Por ello, el deseo creador acompaña a este recuerdo del “pecado mortal”, del “haber mirado” y del “pecado secreto”, en otras palabras, del despertar sexual, que será el subterfugio de la escritura: “[...] aquel pecado mortal/ que iba perfeccionando/ a medida que pasaba el tiempo,/ con infinitos subterfugios” (148).

Reflexiones finales

Como hemos podido constatar a través de una lectura de *Invenciones*, la infancia es motivo referencial no tan solo en la autobiografía sino que en toda la obra de Ocampo; de ella se desprenden otros ejes temáticos recurrentes, tales como la casa, la presencia de los sirvientes y nodrizas, el mundo de las labores y manualidades femeninas, esbozos de cantos populares, la música y, entre otros, el dibujo. En todos estos espacios referenciales descubrimos un cuidado permanente de la narración repetida, aglutinada y redundante, que la crítica ha denominado palindrómica o plegada, sin embargo, desde la perspectiva de las manualidades podemos adjuntar a estos términos una poética del trazado (dibujo, calco o bosquejo) y del corte y pegado, terminologías todas que pueden ajustarse a una propia dialéctica de la puesta en escena ocampiana, la de la niñez. No obstante, esta temática estará sujeta a un desfase entre el acto de narrar y de recordar; el recuerdo de la infancia es solo parcial, desmayado, fracturado y cortado, puesto que la memoria del sujeto lírico se simboliza como un relato deshilachado, que puede ser narrado solo parcialmente bajo el signo de la multiplicidad de imágenes infantiles, un espejismo de esa “niña-Silvina”, lo que se refleja no solo en la incomodidad del hablante poético ante el escribir la infancia, sino también en los diversos intentos de retomar ese lenguaje que solo se puede reproducir como un reflejo o espejismo del habla de la servidumbre, de las niñeras, de las canciones y dichos populares, elementos todos anclados en lo doméstico, en las labores femeninas, como he planteado aquí, a modo de protolenguaje materno.

El acercamiento ocampiano a la infancia está demarcado asimismo por el corte de la materialidad poética, porque existe una contaminación entre el verso y la prosa, una poesía-prosa o prosa-poesía. Tal hibridez genérica es en este sentido el lenguaje de la época, de un tiempo caracterizado por el corte y la fractura, así como por el p(l)egado y un narrar la infancia de yo-cortado como materia temática: la infancia va de la mano llevada por un adulto que intenta entrever esos recuerdos desmayados, del querer y no poder recordar, de contrarios opuestos. Así lo vemos en *Invenciones del recuerdo*, que surge estéticamente del oxímoron, como se puede ver en el título de la autobiografía, donde se retomará un tema romántico, el de la infancia, desde una propuesta igualmente romántica. Lo inefable, no obstante, no seguirá la ilusión de una infancia feliz, sino que representa el quiebre o corte de la misma, como podemos observar en las escenas de la iniciación sexual.

Por último, me queda agregar que el tema de la niñez no solo es un eje referencial en la obra de Silvina Ocampo. Ella escribe también libros para niños como *El cofre volante*, *El tobogán*, *El caballo alado*, *La naranja maravillosa*, *La torre sin fin*, por mencionar algunos: todas estas narraciones podrían ser estudiadas en diálogo textual con la obra gruesa para desarrollar así una arquitectura de esas “niñas-varias-Silvinas” desde otras gramáticas.

Referencias

- Aldarondo, Hiram. *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos, 2004. Medio impreso.
- Amaro, Lorena. "Juegos miméticos: la invención de las niñas (lectura de dos cuentos de Marta Brunet)". *Orbis Tertius* 17 (2011). <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-17/articulos/05-castro>>. Fecha de ingreso: 29 de marzo de 2013. Sitio web.
- . "Solita sola: rebeldías de infancia en la narrativa brunetiana". *Grifo* 23 (2011). <http://issuu.com/pixelpoema/docs/grifo_23__infancia_y_literatura>. Fecha de ingreso: 29 de marzo de 2013. Sitio web.
- Araújo, Helena. *La Scherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989. Medio impreso.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. Medio impreso.
- . S/Z. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009. Medio impreso.
- Carggiolis, Cynthia. "Tejidos y anudados poéticos en la obra de Cecilia Vicuña". Ed. D. H. Restrepo. *Memorias JALLA 2012*. Cali: Universidad del Valle, 2012. 614-28. CD-ROM. Medio digital.
- . "El texto tejido en *La Amortajada* de María Luisa Bombal". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 30 (2012). 181-93. Medio impreso.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue*. Barcelona: Paidós, 1989. Medio impreso.
- De Man, Paul. "Autobiography as De-facement". *Modern Language Notes* 94 (1979). 919-30. Medio impreso.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Espiral/Fundamentos, 2007. Medio impreso.
- Domínguez, Nora y Adriana Mancini, comp. *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009. Medio impreso.
- Espinoza-Vera, Marcia. *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos, 2003. Medio impreso.
- Fangmann, Cristina I. "Ese infinito recinto impenetrable. Memoria, olvido y auto-imagen en Silvina Ocampo". *IPOTESI-Revista de estudios literarios* 11 (2007). 47-60. Medio impreso.
- Guerrero, Claudio. "La infancia, ¿un lugar posible?". *Grifo* 23 (2011). 4-8. <http://issuu.com/pixelpoema/docs/grifo_23__infancia_y_literatura>. Fecha de ingreso: 29 de marzo de 2013. Sitio web.
- Mackintosh, Fiona. *Childhood in the work of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge: Tamesis, 2003. Medio impreso.
- Mancini, Adriana. *Silvina Ocampo. Escalas de la pasión*. Buenos Aires: Norma, 2003. Medio impreso.

- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D.F.: Colegio de México/FCE, 1996. Medio impreso.
- . "Sola, en la casa de la memoria". *La Nación*. <<http://www.lanacion.com.ar/827115-sola-en-la-casa-de-la-memoria>>. Fecha de ingreso: 18 de junio de 2008. Sitio web.
- Ocampo, Silvina. *Poesía completa I*. Buenos Aires: Emecé, 2003. Medio impreso.
- . *Poesía completa II*. Buenos Aires: Emecé, 2003. Medio impreso.
- . *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé, 2006. Medio impreso.
- . *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé, 2006. Medio impreso.
- . *Inventiones del recuerdo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006. Medio impreso.
- . *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006. Medio impreso.
- Podlubne, Judith. "Juego de escondite. La narración de la infancia en *Viaje olvidado*". *Boletín 7* (1999). 88-103. Medio impreso.
- Salomone, Alicia, Gilda Luongo, Natalia Cisterna, Darcie Doll y Graciela Queirolo, eds. *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004. Medio impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999. Medio impreso.
- Tomassini, Graciela. *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1995. Medio impreso.
- Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Belgrano, 1982. Medio impreso.
- . *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Ed. del Valle, 2000. Medio impreso.
- Watt, Verónica. "Infancia y sospecha". *Grifo 23* (2011). <http://issuu.com/pixelpoema/docs/grifo_23__infancia_y_literatura>. Fecha de ingreso: 29 de marzo de 2013. Sitio web.