

Complejidad de las formas narrativas en Autobiografía de Irene, de Silvina Ocampo

I. Once años después de *Viaje olvidado*, en 1948, Silvina Ocampo da a conocer su segundo libro de cuentos: *Autobiografía de Irene*¹. La demora no es inusual en una narradora tan poco preocupada por la edición y difusión de sus obras. Esta vez el largo intervalo significa en muchos sentidos, si no una ruptura, por lo menos un cambio de rumbo notable. El silencio de la autora es casi total. Sólo dos piezas narrativas, «Sábanas de tierra» y «La inauguración del monumento»², además de la producción poética, lo interrumpen.

Después de los primeros escauceos narrativos de *Viaje olvidado* —frescos en su espontaneidad, estructuralmente laxos— los cinco relatos que integran el nuevo libro impresionan por la complejidad de sus formas, la precisión y ajuste de las técnicas, la impecable trabazón entre contenido y estructuras de superficie. Todas las formas se complican. Todos los niveles del enunciado narrativo han sido sometidos a un elaborado refinamiento. Nos referimos a las narraciones con perspectiva doble, a los procesos de inversión, amplificación, incrustación, imbricación de temas, intertextualidad, alusividad y multiplicación de los códigos de referencia.

La ruptura, sin embargo, no es total. Permanecen los mismos centros de expansión significativa, la misma exploración del alma humana reveladora de

* Este artículo se integra a un trabajo mucho más amplio que estoy realizando como investigadora del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario, dentro de un proyecto dirigido por la doctora Edelweis Serra.

¹ SILVINA OCAMPO, *Autobiografía de Irene*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948. De esta edición están tomadas todas las citas textuales.

² Estos dos cuentos ya prefiguran el cambio de orientación narrativa de la autora. Tal vez es por eso que ella consintió en publicarlos, a pesar de su decisión de condenar todo el material de elaboración similar a *Viaje olvidado*. «Sábanas de tierra» apareció en *Sur*, núm. 42, marzo de 1938. «La inauguración del monumento», en el núm. 49, octubre del mismo año.

una honda preocupación ético-moral³ —aunque no moralizante—. La misma voluntad de sentido que la llevaba en *Viaje olvidado* a frecuentar los temas de la infancia, las relaciones intersubjetivas y los escenarios de la vida cotidiana (donde a menudo se incubaba lo extraordinario) la conduce en *Autobiografía de Irene* a los temas fantásticos y al exotismo que deliberadamente enturbia la referencia y multiplica las connotaciones. Por eso, adquirida ya la seguridad y la soltura, retornará en *La furia* (y en los libros que le siguen)⁴ el antiguo lenguaje de formas más desnudas, pero adensado en significación, pues el plano simbólico se hará mucho más subrepticio, mucho más desconcertante.

De cualquier manera, *Autobiografía de Irene* representa un punto de partida, un rumbo que, a pesar de que volverá a ser cambiado, constituye un imprescindible escalón en el proceso de afianzamiento y consolidación de una de las voces mayores del cuento argentino contemporáneo.

Intentaremos rescatar algunos de los rasgos estilístico-semánticos más relevantes de esta obra a través del análisis particularizado de tres cuentos: «Epitafio romano», «La red» y «Autobiografía de Irene».

II. Alusividad y verosimilitud en un cuento con desenlace trifurcado: «Epitafio romano».

El recurso estructural de proponer más de un final para una narración, aunque no inédito, es lo suficientemente insólito como para producir en el lector el desconcierto de lo inesperado. Su efecto consiste en focalizar la atención del lector sobre el proceso de enunciación y no tanto sobre el enunciado mismo. Muestra los andamiajes donde se asienta la ficción, afectando seriamente a la ilusión fictiva. El texto se autodefine como literatura, imponiendo al lector sus propias pautas de decodificación. No obstante, ese modo inusual de percepción, indicado por el texto, no contradice en nada los diferentes índices de verosimilitud expresamente insertos en sus distintos niveles, como intentaremos demostrar.

La narración consta de tres secuencias cronológicamente ordenadas. En la primera, Claudio Emilio, caballero romano, vive atormentado por la sospecha de que su mujer lo engaña. Flavia protesta su inocencia y el esposo acaba siempre volviendo a sus brazos. En la segunda secuencia, alguna amiga delata a Flavia. Claudio Emilio protege su honor y el de sus hijos encerrándola en su granja del Tíber y urdiendo la farsa de la muerte de su esposa. Dos años más tarde la saca de su prisión y la lleva a contemplar la tumba que

³ La misma que perdura a través de toda la trayectoria narrativa de Silvina Ocampo. No se trata de la proposición de un conjunto de «reglas» o de una ideología determinada. Más bien se trata de una reflexión profunda acerca de la transgresión de esas reglas —cualesquiera sean— y del abismo que esa transgresión abre en el alma del hombre.

⁴ La trayectoria de Silvina Ocampo como narradora comprende las siguientes obras (haciendo abstracción de los libros de cuentos para niños): *Viaje olvidado*, Buenos Aires, Sur, 1937; *Autobiografía de Irene*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948; *La Furia*, Buenos Aires, Sur, 1959; *Las invitadas*, Buenos Aires, Losada, 1961, y *Los días de la noche*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

lleva su nombre y a leer los epitafios que él mismo ha escrito para ella. La secuencia tercera abre la sintaxis narrativa a tres finales opcionales. En el primero, Flavia agradece a Claudio la salvación de su honor y el de sus hijos. En el segundo, Flavia insinúa que todo lo que ocurre es un sueño. Ante la segura negativa de su esposo, responde que ella sí en realidad ha muerto y que Claudio Emilio es el único que cree lo contrario. En el último, la pasión de Claudio Emilio por Flavia se renueva al contemplarla otra vez. Lleva a su esposa al hogar y trata de justificar su presencia con explicaciones que nadie entiende. Como consecuencia, Claudio Emilio se sume en la locura.

Un narrador no representado —imagen verbal de la autora— comparte unas veces el punto de vista de Claudio Emilio, otras se aparta de él fingiendo una mayor restricción de su conocimiento acerca del mundo narrado. Por ejemplo, el *porqué* y el *cómo* de la decisión de Claudio Emilio de urdir la muerte de Flavia no están narrados sino de manera hipotética, barajando alternativas, en un narrema⁵ entero en estilo interrogativo.

La narración se vale de un recurso de verosimilitud de muy antigua data (y especialmente caro a Borges, entre los cuentistas argentinos): la fuente apócrifa. Simula transferir en segunda instancia una historia que ha recibido en forma incompleta y fragmentaria. En ese procedimiento narrativo se inscribe la llamada a pie de página que reza: «He puesto rimas a la traducción de los versos latinos», en alusión a un ficticio documento preexistente; los «epitafios» son inclusiones líricas donde Silvina Ocampo se muestra en su faz de poeta. En todo caso, la autora pone en evidencia el carácter de creación artística que ostenta su enunciado. Claudio Emilio, Flavia y todo el mundo que los rodea son hijos de la imaginación, pero la constante referencia a los cánones estéticos, éticos y en general culturales de la antigüedad latina los hace verosímiles. El mundo narrativo se inscribe en un universo de discurso determinado por su alusividad. Los índices geográficos (el Tíber, el Monte Aventino, el puente Sublicio) e histórico-culturales: la mención de divinidades mitológicas (Venus, Diana), de personalidades literarias (Virgilio, Plauto), de instituciones (el Foro), de prácticas rituales (arrojar al Tíber treinta maniqués para aplacar las aguas) apuntan a un «texto» implícito (en el sentido de Lotman)⁶: el de la cultura latina en la época de la República. La misma descripción físico-moral de Claudio Emilio está «autorizada» por cánones estéticos y éticos congruentes (es el caballero «virtuoso», escéptico, mesurado). Una justificación muy precisa de esta composición de personaje proviene de la cita de Plauto, puesta en boca del protagonista:

⁵ *Narrema* es una unidad narrativa mínima de forma-significado, cuya función consiste en conferir una determinada orientación a lo narrado. La toma de Edelweis Serra, «Narrema e isotopia en *Cien años de soledad*», en *El mensaje literario*, Rosario, 1979. En dicho estudio, la autora reelabora el neologismo propuesto por E. Dorfman, quien le da un sentido bastante diferente: episodio central de una narración épica, por oposición a los marginales.

⁶ Cf. YURI LOTMAN y BORIS USPENSKY, «On the semiotic mechanism of culture», en *New Literary History*, Virginia Univ., vol. X, núm. 1, Autumn 1978.

Para ignorar el amor, para tenerlo apartado, para abstenerse de él, todos los procedimientos son buenos. Amor, nunca seas mi amigo. Sin embargo, hay desdichados a quienes maltratas y que son tus víctimas. Pero yo he decidido consagrarme a la virtud (p. 8).

En efecto, Claudio Emilio resuelve «apartar» a su esposa urdiendo la parodia de su muerte y organizando un simulacro de funeral a fin de preservar aquella imperturbabilidad, aquella aristocrática serenidad que constituye en el mundo de las apariencias la medida de la «virtud».

De manera similar, la propuesta de tres finales no es arbitraria, sino orientada por la norma implícita en el texto. Según advierte el narrador, «La antigüedad nos propone tres finales para esta historia», y aún se permite orientar la elección del lector comentando el superior grado de verosimilitud de la primera solución. Según cada uno de los finales propuestos, hay tres posibles y distintas articulaciones entre el espacio textual configurado por la alusividad y el nivel sintáctico del texto. Según el *final 1*, el «canon» establecido queda confirmado. La apariencia triunfa sobre la realidad. La medida y la armonía ocultan un fondo de mezquinas pasiones, pero no se quiebran.

Según el *final 2*, los fundamentos de ese mundo signado por el celo del honor y la preservación de las apariencias se conmueven ante la subrepticia amenaza de una posibilidad aterradora: la de su irrealidad o su nada. Flavia propone: *a)* o que todo es un sueño, *b)* o que su *aparente* muerte es la verdad que Claudio Emilio se niega a asumir.

El *final 3* (el más radical, generado por *inversión* del primero) subvierte los cánones propios del universo implícito en el discurso. Claudio cede a la pasión e intenta restituir a su esposa a la existencia. Pero ha fraguado tan bien la trama de la *apariencia* que ya la verdad no puede prevalecer sobre ella. Claudio Emilio ha caído en su propia trampa: su locura es el *boomerang* que él mismo arrojó con su conducta abyecta. Son obvias las implicaciones éticas de este último final, por supuesto el más denso en connotaciones y el más coherente con el proyecto general del libro.

III. Convergencia de dos unidades temáticas en una estructura narrativa unitaria: «La red».

En «La red», una estructura profunda de base ético-moral se eleva al plano metafórico en la urdimbre de una trama que conjuga y asimila dos de las unidades temáticas de orden fantástico más desarrolladas en la narrativa de Silvina Ocampo. Estas son:

- a)* la escritura simbólica
- b)* la metamorfosis.

En tanto unidades temáticas orientadoras del proceso de construcción textual y estructurantes del nivel semántico, ambas se constituyen como operadores de desrealización. Cimentan la edificación de un universo cuya ley intrínseca reside en la presencia contrastiva de dos órdenes de la realidad,

el «ordinario» y el «extraordinario»⁷. Proponen, dentro de este último, la manifestación de una suprarrealidad cuyo sentido metafórico intentaremos desentrañar a través de la descripción estructural y funcional de algunos aspectos del universo del discurso y la posterior interpretación del texto en tanto práctica significativa.

Una gramática profunda de factura simple y tradicional subyace a esta estructura narrativa. Es el universal esquema de *transgresión-castigo*, completamente redimensionado a través de las innumerables transformaciones que se cumplen en el proceso de producción textual. Dichas transformaciones implican la creación del texto como sistema expresivo y significativo, toda vez que la manipulación del lenguaje con intención literaria moviliza contextos y códigos culturales, convoca y dinamiza formas heredadas e inventa otras nuevas y les confiere la organización peculiar que singulariza la obra. Por eso, el desnudo esquema de *transgresión-castigo* no revela nada acerca de la sintaxis narrativa en tanto forma generadora del semantismo.

La organización secuencial del discurso podría esquematizarse de la siguiente manera:

Sec. 1: Kêng-Su comete un acto de crueldad con una mariposa que penetra por la ventana de su habitación. Intenta apoderarse de ella atravesando el cuerpo del lepidóptero con un alfiler de oro que luego fija a la tapa de una caja de jabones. Sin embargo, la mariposa desaparece misteriosamente.

Sec. 2: Kêng-Su reconoce la dimensión criminal de su acto al encontrar, en sucesivas ocasiones, distintos párrafos del «Libro de las Recompensas y de las Penas» subrayados con líneas de puntos perforados. Las máximas y ejemplos canónicos expresados allí le sirven de reproche y le hacen prever un merecido castigo.

Sec. 3: El castigo toma la forma de vindicta. La mariposa, ahora convertida en implacable fantasma dotado de una faz atterradoramente humana, persigue y finalmente ultima a Kêng-Su.

Dos narradoras intervienen en el proceso de enunciación: la protagonista, Kêng-Su, y una testigo, que aparece como interlocutora de aquélla y enmarca su narración. La linealidad temporal del cuento se distribuye en dos etapas: la primera corresponde a la narración de Kêng-Su (secuencias 1 y 2, y parte de la 3). La segunda, a la narración de la testigo. Los breves narremas integrados por diálogos incrustados en la primera de estas etapas hacen que ésta quede inscripta en una situación de diálogo sostenido entre la protagonista Kêng-Su y su interlocutora. De tal manera, hay un tiempo del relato cronológicamente anterior a este diálogo (la parte de la historia narrada por Kêng-Su) y un tiempo del relato posterior al diálogo y al trágico desenlace, contado desde la perspectiva de la testigo.

⁷ Según la tipología de las categorías fantásticas propuesta por Edelweis Serra en el capítulo V. El cuento «fantástico», de su obra *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa, 1978.

Contrasta el uso de los tiempos verbales: entre ambas narraciones. En la de Kêng-Su predomina francamente la puntualidad del indefinido, destinado a marcar la sucesión cronológica de los acontecimientos. En la narración de la testigo, en cambio, aparece con mayor densidad de frecuencia el imperfecto; su matiz continuo distiende el ritmo, contribuyendo a crear la atmósfera propicia, el ambiente de clama aparente en medio del cual ocurrirá el desenlace. La venganza de la mariposa —su asedio y su ataque mortífero a Kêng-Su— es sólo sugerida por una narradora-testigo que únicamente puede contemplar a la víctima tratando de zafarse de un enemigo invisible. En este punto, la elección del aspecto imperfectivo de los verbos contribuye a que el relato cobre la apariencia de una trágica fantasmagoría en cámara lenta:

En la dorada claridad de la luna, Kêng-Su hundía la cabeza en el agua y se alejaba de la costa...

que contrasta con el anticlímax abrupto, lacónico:

Cuando pienso en Kêng-Su, me parece que la conocí en un sueño (p. 24).

El espacio textual como construcción estética se despliega en torno de dos figuras del discurso: 1) inversión, y 2) gradación.

1) Inversión:

Los actuantes sujetos (Kêng-Su) y objeto (mariposa) sufren durante el proceso de la narración una *inversión de roles*, desde que la victimaria (Kêng-Su) se convierte en víctima y viceversa, la mariposa cambia su papel de víctima por el de vengadora. La inversión de roles, siendo como es una figura narrativa, una *dispositio* diseñada según una estructura del pensamiento, genera en su dimensión semántica el espacio textual que habrá de ser fecundado por el símbolo. En efecto, la *metamorfosis* de la mariposa en «pequeño monstruo» con cara humana funciona en el nivel sintáctico como uno de los términos de la inversión, precisamente el que incorpora un elemento suprarreal en la ficción narrativa:

Kêng-Su —> muerte de la mariposa
mariposa —> muerte de Kêng-SU

verificándose la misma según la siguiente proporción:

A : b :: B : A

donde la metamorfosis del insecto en ser sobrenatural está representada por la B mayúscula. De otra parte, el mismo elemento (metamorfosis) se semantiza como símbolo de raigambre mítica sobre cuyo sentido volveremos más adelante.

2) Gradación:

Los párrafos del «Libro de las Recompensas y de las Penas» subrayados por la mariposa insinúan y luego anuncian de manera más explícita el castigo

infligido a Kêng-Su. Paralelamente, en el ánimo de la joven, la inquietud cede paso a la obsesión y al terror. La gradación intensificadora culmina con el paso de la palabra escrita (citas del libro canónico apócrifo) hacia la actualización del castigo. Dice el «Libro»:

Caminando de pie, sentada o acostada, si ves un insecto pereciendo trata de liberarlo, y de conservarle la vida; si lo matas, con tus propias manos, ¡qué destino te esperará! (p. 17).

Esta relación entre la palabra escrita y el acto redunda en el nivel semántico como despliegue del símbolo en la misma estructura narrativa, de tal manera que el cuento, con todos los niveles de su composición, se despliega en lecturas y sentidos posibles.

Ya anticipamos al comienzo de esta exposición que el carácter fantástico del cuento «La red» surge de dos operadores sintáctico-semánticos en estrecha interacción: *a)* la escritura simbólica, y *b)* la metamorfosis. Una definición más precisa de estos operadores sería la de *imágenes fantásticas*, desde que su funcionalidad textual no se agota en el plano literal —aunque la historia podría leerse sin trascender ese plano—; antes bien se siente la necesidad de trascenderlo y se advierte que el universo representado según las leyes de la fantasía rezuma una realidad-otra asequible a través de las pautas codificadas como indicios en el texto. Analizaremos a continuación estos dos grandes núcleos generadores de sentido desde un punto de vista estilístico-semántico:

a) La escritura simbólica.

«El Libro de las Recompensas y de las Penas» es un texto apócrifo inserto como clave textual que sostiene el sentido del cuento. Su función es intratextual aunque los párrafos que pretendidamente se extraen del mismo aparezcan destacados por grafemas de extrañamiento —comillas— como si se tratara de citas de otro texto preexistente. Estas «sentencias» que se supone escogidas y subrayadas por un ser sobrenatural —el fantasma de la mariposa— proponen un código ético-moral cuyo ámbito exclusivo de vigencia es el universo creado por el cuento: su entidad es tan ficticia como el contexto en que se inserta, aunque por determinadas técnicas de verosimilitud se simule su existencia autónoma. Entre dichas técnicas se pueden mencionar: la señal gráfica de extrañamiento ya apuntada, la inclusión del «Libro» en una lista en la cual por lo menos dos son libros reales («El libro de Mencius» y «Höei-Lan-Ki, Historia del círculo de tiza») ⁸ y, en tercer lugar, la verosimilitud de sus postulados, emanados de un sub-texto cultural identificable con el pensamiento ético de Oriente en lo que atañe al respeto por toda forma de vida, aun las más pequeñas y rudimentarias, en tanto elementos de un todo indivisible.

⁸ *Meng Tze Shu* o el *Libro de Mencio*, parece ser una constancia auténtica de las enseñanzas del filósofo chino (373-288 a.C.). La *Historia del círculo de tiza* es una obra teatral del autor chino Li Hsing-Tao (s. XIII d.C.).

El código interno al texto y la transgresión efectuada por Kêng-Su constituyen —desde el punto de vista semiótico— el núcleo cuya expansión genera el discurso narrativo. Desde el punto de vista semántico, el «código» se erige en «escritura simbólica» en cuyos rasgos se cifran las máximas generales que deben regir la conducta humana y también los reproches y advertencias dirigidos en particular a la agonista en razón de su conducta abyecta:

Song-Kiao, que vivió bajo la dinastía de los Song, un día construyó un puente con pequeñas cañas para que unas hormigas cruzaran un arroyo, y obtuvo el primer grado de Tchoang-Youen (primer doctor entre los doctores). Kêng-Su, ¿qué obtendrás por tu oscuro crimen? (pp. 17-18).

Aunque la protagonista no parece tomar en serio —al menos en el comienzo— a los «cuatro o cinco libros que siempre lleva a veranear consigo», pues no los considera sino como un «entretenimiento» que ni siquiera figura entre sus favoritos, los textos del «Libro de las Recompensas y de las Penas» se imponen a ella. La palabra escrita pierde su pasividad, deja de depender de la voluntad de Kêng-Su para actualizarse y se interpola en la vida de la niña: el libro aparece abierto cuando fue dejado cerrado, emerge de los escondites a los que Kêng-Su lo condenó para escapar de sus reproches. Los párrafos subrayados la esperan y la llaman, pues el «Libro» se ha convertido en una conciencia imposible de acallar.

De esta manera, la creación literaria invierte el símbolo tradicional de la «Escritura» cifra de un destino inapelable para presentarse como símbolo de la naturaleza esencialmente libre del alma humana que, conociendo el bien y el mal, y disponiendo de razón para discernir uno u otro, es constructora de su propio destino.

No existe un camino determinado que los conduzca (a los hombres) a una u otra parte. Depende todo del hombre, que tiene el poder de atraer el bien o el mal, con su conducta. Si el hombre obra rectamente, obtiene la felicidad, si obra perversamente, recibe la desdicha. Son rigurosas las medidas de la dicha y de la aflicción, y proporcionadas a las virtudes y a la gravedad de los crímenes (p. 18).

Kêng-Su se ha condenado irremisiblemente, pues ha usado su libertad para anular la de otro. Este es el sentido moral que subyace al texto, alimentado por el desarrollo de un símbolo axial: el de la «escritura». Este símbolo inscribe en su campo de expansión a otro: el de la metamorfosis.

b) La metamorfosis.

Un fundamento mítico y tradicional parece sustentar el sentido del símbolo poético de la mariposa y su terrible transfiguración. En las culturas más antiguas, la mariposa era «emblema del alma y de la atracción hacia lo luminoso»⁹. Entre los gnósticos, simbolizaba a la vida misma. Ambas

⁹ Cf. CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, Labor, 1981, pp. 298-9.

tradiciones convergen con las manifestaciones literarias del símbolo, entre ellas el cuento de Maurice Renard «La mariposa de la muerte», que sin duda puede considerarse como la fuente más inmediata del presente cuento.

Como elemento fantástico, la metamorfosis de la mariposa admite una lectura literal, pero de su convergencia con el símbolo de la «escritura» surge la polisemia suscitadora de su sentido simbólico. El texto incluye algunos indicios ciertamente orientadores para una aproximación interpretativa. Keng-Su, describiendo al monstruo o fantasma que la acosa, detalla los terroríficos rasgos de su cara asombrosamente humana, la cual aparece por momentos confundida con la de la joven en el espejo:

A veces, al mirarme en el espejo, veía sus ojos sobrepuestos a los míos (p. 22).

En coincidencia, los ojos de Kêng-Su, desmesuradamente abiertos por el pánico, semejan «los ojos de un animal». La correspondencia sugiere una identificación entre la protagonista y la terrible sombra de su víctima. La inversión de roles, figura sintáctica dominante, acude en confirmación de esta hipótesis. Si la escritura se proyectaba simbólicamente como imagen de una conciencia suprapersonal admonitoria, esta mariposa fantasmal sólo visible para Keng-Su simboliza la culpa, el alma ensombrecida por el pecado que se vuelve contra sí misma en busca de una expiación. Así cobra sentido el último mensaje sentencioso del «Libro»: «Como la sombra sigue los cuerpos...» que, ambiguo y trunco, crea una figura de sustentación que será interpretada retroactivamente desde el desenlace trágico de la historia.

El texto entero podría leerse como lugar de convergencia de dos grandes símbolos desarrollados cuyo plano real está explicitado en el mismo seno del discurso y pertenece al gran «Libro» imaginario donde se cifran los límites de la libertad humana.

IV. Escritura que se vuelve sobre sí misma y paradoja.

El texto literario es un objeto cultural que se integra al mundo cotidiano, real, y cuya función es la de instaurar un mundo autosuficiente cuya entidad depende de la actualización del proceso de comunicación a través de la lectura. Pero cuando el texto mismo —o su imagen— se integra en las objetividades representadas por su mismo discurso, como ocurre en «Autobiografía de Irene», se borran los límites entre lo fictivo y lo real, ambas dimensiones se impregnan mutuamente, queda entre ambas una puerta solapadamente abierta que conmueve los fundamentos del «orden natural» y de nuestra manera habitual de percibir la realidad. En el cuento que mencionamos —el que da nombre al libro— una narradora-protagonista evoca, al filo de la muerte, su existencia marcada por la perturbadora e involuntaria facultad de la presciencia: la constante anticipación del futuro ocupa todo el ámbito de su conciencia, impidiéndole recordar el pasado. Ningún acontecimiento, ningún objeto es nuevo para Irene: a todos los ha contemplado ya en sus imperiosas visiones. Intuye que sólo la muerte será

capaz de devolverle los recuerdos, la continuidad de la memoria donde reside la unidad de la conciencia y aún la identidad. Claro que, paradójicamente, ese recuerdo final se produce en la última premonición: la visión del texto de su «Autobiografía» según lo escribiría un personaje anónimo que aparece en la secuencia final. Así, la postrera anticipación del futuro se identifica con el pasado, recobrado por Irene a través de la insólita facultad opuesta: la presciencia.

Como se ve, la estructura del cuento responde a una retórica de la paradoja: la presciencia niega el recuerdo pero lo convoca por medio de un texto previsto, cuyo final en tanto enunciado representa el inicio del proceso de enunciación. La estructura circular del texto hace imposible su clausura porque instaura la posibilidad de un eterno recommenzo. Es, al mismo tiempo, un espacio fictivo cerrado —gracias a su diseño circular, que evoca el «círculo vicioso» de la paradoja clásica— y una metáfora del infinito propuesta a través de la apertura del texto a infinitas repeticiones. Dicha retórica de la paradoja atraviesa todos los niveles de la construcción narrativa:

En el estrato del narrador salta a primera vista el desdoblamiento entre *a*) la narradora-protagonista (Irene) y *b*) la imagen de la autora real proyectada sobre esa escribiente que pondrá sobre el papel el relato previsto por aquélla. Sin embargo, el examen de un narrema introductorio, de clara función indicial, puede llevarnos a conclusiones diferentes:

La improbable persona que lea estas páginas se preguntará:

...para quién narro esta historia. Tal vez el temor de no morir me obligue a hacerlo. Tal vez sea para mí que la escribo: para volver a leerla, si por alguna maldición siguiera viviendo. Necesito un testimonio (p. 103).

1. La intercambiabilidad de los lexemas «narro» y «escribo» suponen la identificación de ambas, narradora y escribiente.

2. En este experimento narrativo no sólo se confunden las imágenes de narradora-protagonista y escritora, sino también la del lector, pues el mensaje tiene un destinatario primero, figurado, que es Irene misma.

Ya hemos visto cómo el tiempo circular del relato se modeliza como metáfora del infinito. En realidad, el constante enfrentamiento verbal entre pasado y presente previsto produce un disloque de la temporalidad lineal, a despecho de la narración cronológica de la «autobiografía». A esto apunta la ambigüedad radical de ciertas expresiones como «Hoy estoy muriéndome con el mismo rostro que veía en los espejos de mi infancia», cuyo sentido indicial sólo puede captarse a través de una lectura retroactiva.

El núcleo temático del cuento expresado así:

Comprendí, entonces, que perder el don de recordar es una de las mayores desdichas, pues los acontecimientos, que pueden ser infinitos en el recuerdo de los seres normales, son brevísimos y casi inexistentes para quien los prevé y solamente los vive (p. 111).

genera una gramática narrativa cuyo operador fundamental es la contradicción. Sobre este esquema, que podría formularse según el algoritmo $A \longrightarrow \bar{A}$, se construye una serie amplificativa de narremas episódicos incrustados:

facilidad para aprender	\longrightarrow	facilidad para olvidar
luto anticipado	\longrightarrow	olvido instantáneo
prever el amor	\longrightarrow	prever la separación (etc.).

La figura sintáctica predominante es, congruentemente, la de *inversión*, ya que recordar es prever, morir es recobrar el tiempo perdido, lo nuevo es lo conocido, etc.

A través de estas *inversiones*, así como también de esa *retórica de la paradoja*, se manifiesta un tema de índole fantástica, insinuado ya en uno de los cuentos más logrados de *Viaje olvidado*: «La cabeza pegada al vidrio». Nos referimos al tema de la presciencia, como atributo o capacidad extraordinaria, cuya conflictiva manifestación en el mundo de lo «ordinario» escinde la realidad representada en dos órdenes coexistentes y antagónicos: lo «ordinario» frente a lo «extraordinario».

La figura de inversión afecta el plano semántico a través de toda una reflexión acerca del destino propuesta por el texto. Es posible que la forma del contenido esté trabajada en este cuento en torno a la inversión de un arquetipo cultural, v. g., el «Destino» simbolizado como una escritura inexorable. «Está escrito», reza una sentencia del acervo popular cuya raigambre remonta las hondas napas del pensamiento fatalista pre-cristiano, particularmente helénico. Si bien aquí el destino «nunca defrauda», en tanto previsto por la protagonista, la escritura es una forma de conjurarlo rescatando el pasado; es un antídoto contra el olvido, lo mismo que nuestros documentos, nuestros archivos, la copia inmensa de textos que atesoran nuestras bibliotecas, callada memoria colectiva sobre la que se asienta nuestra identidad común.

V. Los dos principios de cohesión textual.

Autobiografía de Irene, como todos los libros de relatos de Silvina Ocampo, es una *unidad orgánica*. Dos principios de cohesión —podríamos llamarlos *invariantes*— rigen el universo del discurso en todas las piezas narrativas que lo componen. Uno, de naturaleza semántica; el otro, estrechamente ligado al primero, de naturaleza estilística.

a) Invariante semántica.

Un gran tema central se perfila como *invariante semántica* generadora de las *unidades temáticas* fundamentales (o *variantes*) intervinientes en la estructura del contenido de cada cuento en particular. La invariante está representada por la relación de oposición entre los términos *destino* y *libertad*. La orientación de caminos, siendo posibles dos sentidos:

1. LIBERTAD	\longrightarrow	(neg.) DESTINO	↑ oposición ↓
2. DESTINO	\longrightarrow	(neg.) LIBERTAD	

Es decir, si se postula la libertad del hombre, dueño de su albedrío, cae la noción fatalista del destino. La felicidad dependerá entonces —como en «La red»— de la justicia de los actos, o de su ajuste a una determinada axiología. Si se propone, en cambio, la idea de un destino predeterminado, toda libertad humana es imposible. Según prevalezca una u otra orientación, se generan dos tipos de estructura de contenido. Al primer tipo (1) corresponde «La red»; al segundo (2), «Autobiografía de Irene», «El impostor» y «Fragmentos del Libro Invisible». En cuanto a «Epitafio romano», de final trifurcado, los dos primeros desenlaces (cada uno a su manera) siguen el esquema (2); el último está diseñado a partir de (1).

Las unidades temáticas variables generadas por la invariante semántica son:

1. Apariencia vs. realidad
2. Interpolación del sueño en la vigilia
3. Escritura simbólica
4. Presciencia (memoria vs. presciencia)
5. El doble.

La primera ocupa un lugar jerárquico en la estructura del contenido de «Epitafio romano». Claudio Emilio se arroga la facultad de dictar un destino para su esposa adúltera. Su designio se cumple en los dos primeros finales; en el último, la realidad triunfa sobre la apariencia: no hay destino. Claudio Emilio aparece como víctima de sus propia desmesura.

La segunda de estas unidades temáticas es el tema central en «Fragmentos del Libro Invisible». Es posible interpolar objetos de naturaleza onírica en el mundo real, así como es posible transponerlos al infierno o al paraíso porque todo —sueño y vigilia, pasado y futuro— está inscripto en el gran Libro Invisible o, quizá, en el gran sueño de Dios, quien —como dice el narrador-protagonista— «me verá como yo vi las imágenes en la oscuridad. No me distinguirá de las otras imágenes» (p. 101).

Examinamos ya en el análisis de «La red» el sentido de la «escritura» como símbolo de la libertad humana, y luego, en «Autobiografía de Irene», su imagen opuesta, la presciencia.

Por último, en «El impostor», el tema de la interpenetración entre el sueño y la vigilia se combina con el del doble en la creación de una metáfora del destino.

b) Invariante estilística.

Las distintas unidades temáticas se entretajan en cada uno de los cuentos, y todas están presentes aunque prevalezca una u otra como tema central en cada caso en particular. Por ejemplo, la interpenetración entre el sueño y la vigilia está presente en «La red», pues tanto la narradora-protagonista como la testigo manifiestan en algún momento su impresión de que todo lo contado no sea más que un sueño. El doble se insinúa en «Autobiografía de Irene», en las dos imágenes del narrador —la protagonista y la escribiente—.

La escritura simbólica juega un papel de tanta importancia que podría tomarse no sólo como unidad temática, sino también como símbolo hegemónico en este libro. Aparece, desde «Epitafio romano» hasta «Autobiografía de Irene» de distintas maneras y con sentidos diferentes cuyo solo estudio podría ser objeto de un trabajo que excede los marcos impuestos al presente.

De otra parte, ciertas figuras narrativas se repiten en todos los relatos, con distinto valor jerárquico en cada estructura particular, imbricándose con las otras. Por ejemplo, esa *retórica de la paradoja* que caracteriza al enunciado narrativo en «Autobiografía de Irene» asoma en los otros relatos: en los finales 2 y 3 de «Epitafio romano», en «La red», donde un crimen paga por otro, etc.

Este principio de composición puede designarse como *imbricación*. Rige el ordenamiento de las unidades temáticas en tanto variantes de una invariante semántica, así como también los procedimientos o figuras narrativas que las asumen en la estructura de superficie. La *imbricación* es, pues, la marca específica o invariante estilística que de manera más ostensible define la singularidad del enunciado narrativo en *Autobiografía de Irene*.

Graciela TOMASSINI
Universidad Nacional de Rosario
(Argentina)