

Borges y Silvina: ecos y bifurcaciones de un proyecto literario

Gustavo Quintero Vera

En alguna ocasión Juan Rodolfo Wilcock se refirió a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo como la “trinidad divina” (Mancini 15). Hoy por hoy resulta indiscutible la posición privilegiada que estos tres autores ocupan en el panorama de la producción literaria argentina del siglo XX. Tanto en proyectos colectivos como en sus creaciones individuales, la “trinidad” establece modelos de escritura y lectura que marcan profundamente el campo literario argentino. A pesar de entablar varios proyectos de creación grupal como la *Antología de la literatura fantástica* (1940, 1965) y la *Antología poética argentina* (1941), la crítica, con mucha razón, se ha enfocado casi exclusivamente en las colaboraciones emprendidas por Borges y Bioy Casares. Ya sea bajo los seudónimos de H. Bustos Domecq, Benito Suarez Lynch o en guiones cinematográficos como *Los orilleros* (1955), *El paraíso de los creyentes* (1955) y *La invasión* (1969), la escritura a cuatro manos de “Borges” –como los denomina Emir Rodríguez Monegal– opaca tanto en número como en repercusión al resto de la creación colectiva. Lo mismo se puede afirmar cuando se analizan las

redes de influencia que ejerce Borges sobre la pareja: a menudo, la crítica resalta cómo el modelo de escritura desarrollado por él durante la década del 30 deja su marca indeleble en la escritura posterior de Bioy. Resulta, sin embargo, mucho más difícil establecer relaciones de influencia *directas* entre la escritura de Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. Continuando un impulso similar al de Nicolás Lucero en el ensayo “Irene e Ireneo”, en el presente artículo trataremos de indagar algunas de las afinidades ignoradas entre Silvina y Borges; nos interesa, particularmente, trazar las huellas estilísticas y temáticas que de una manera u otra persisten en la escritura de Silvina por causa del contacto próximo y sostenido con un Borges en pleno apogeo creativo.

La amistad entre Borges, Bioy y Ocampo da sus primeros pasos durante los años de la creación de la revista *Sur*, por mediación de Victoria Ocampo. En *Borges*, Bioy Casares relata cómo conoce al famoso escritor que se convertirá en su colaborador por excelencia: “Creo que mi amistad con Borges procede de una primera conversación, ocurrida en 1931 o 1932, en el trayecto entre San Isidro y Buenos Aires. Borges era entonces uno de nuestros jóvenes escritores de mayor renombre y yo un muchacho con un libro publicado en secreto” (27). Por su parte, al recordar los primeros encuentros con Borges, Silvina mantiene la ambigüedad temporal de la descripción de Bioy e incluso la exagera: “No sé cuándo ni dónde lo conocí. Me parece que lo conozco desde siempre, como pasa con todo el que uno ama” (“Image de Borges” 26, traducción mía). Lo cierto es que con el pasar de los años se va estrechando una entrañable amistad que, como todas, pasa por momentos difíciles y tensos. Los lazos de complicidad se fortalecen especialmente desde 1938, año de la muerte del padre de Borges. A partir de esta fecha, el escritor frecuenta casi todas las noches la casa de la pareja para cenar; estas tertulias funcionan como un laboratorio donde comparten y critican sus narraciones en proceso, además de ser el lugar donde toman forma sus proyectos en conjunto. Refiriéndose al ritual de la cena y al efecto que éste tiene sobre su amistad, Silvina menciona: “Compartir la cena con Borges es una de las costumbres más dulces de mi vida. Esto me permite creer que conozco a Borges mejor que mis otros amigos, porque la hora de la cena es, sobretodo, la hora de la conversación” (27, traducción mía). La intimidad también se constata en el hecho de que en

1940 Borges, Enrique Drago Mitre y Oscar Pardo son los testigos del casamiento entre Bioy Casares y Ocampo.

Más allá de la relación personal que los une, al principio de la década del 40, el grupo desarrolla un proyecto para validar su producción más reciente y para sentar las bases de las exploraciones estéticas que emprenderán en los próximos años: la *Antología de la literatura fantástica*. Coordinada por Borges, Bioy y Ocampo, la antología se considera un verdadero “hito de la literatura argentina” por “el carácter didáctico –hasta evangélico–” que la impulsa (Balderston 217). En ella los autores continúan y profundizan la crítica del canon realista que promueve Borges en “La postulación de la realidad” (1932) y dan forma a una genealogía íntima que establece un contra-canon cuyo fin primordial es la revalorización de géneros menores de su interés. Del mismo modo, con este gesto preparan el espacio de recepción para las narraciones que ya han comenzado a publicar o que aparecerán dentro de breve. Si bien es cierto que con el pasar de los años cada uno de los autores se alejará en mayor o menor grado de la propuesta inicial del proyecto fantástico, los libros de esta época aún muestran su fuerte impronta: desde *La invención de Morel* (1940) a *La trama celeste* (1948) de Bioy Casares, o *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *Artificios* (1944) y *El Aleph* (1949) en Borges, hasta *Autobiografía de Irene* (1948) de Ocampo, observamos una y otra vez paralelos –estructurales, retóricos y temáticos– que corresponden a una concepción compartida de la literatura.

Es muy acertado afirmar que “[l]as huellas de la relación entre Borges y Silvina pueden encontrarse en prólogos, homenajes y entrevistas” (Lucero 83). Quizás el caso más representativo de las correspondencias esquivas entre los dos figura en la reseña del poemario *Enumeración de la patria* (1942), de Silvina Ocampo, que Borges publica en *Sur* en 1943. Esta reseña funciona como el punto de partida para el artículo “Irene e Ireneo” de Nicolás Lucero, donde el crítico enfatiza que Borges comienza su crítica del primer libro de poemas de la escritora aludiendo a un bosquejo de la premisa del recién publicado “Funes el memorioso”. En la interpretación de Lucero, el conocido cuento de Borges funciona como una suerte de espejo invertido, formal y temático, del cuento que publicará posteriormente Silvina, “Autobiografía de Irene”, hecho que comprueba el nivel de

confabulación al que estaban acostumbrados los autores en la época.¹ Esta intertextualidad no será, sin embargo, el menor de los guiños a las coincidencias entre ambos que Borges inserta subrepticamente en su homenaje (no exento de crítica irónica y mordaz) a Silvina. Como resulta frecuente en escritores que escriben sobre escritores, al reflexionar sobre el poemario de Ocampo y resaltar sus aciertos y sus fallos más llamativos, Borges parecería estar describiendo sus propias obsesiones. Por ejemplo, no sería descabellado proponer que la afirmación “[u]no de los espléndidos atributos de *Enumeración de la patria* es la casi inhumana, casi estoica impersonalidad” (65) es una transposición de la sentencia que ha sido utilizada para caracterizar la escritura de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Del mismo modo, el comentario “[s]i alguna vez ha intercalado su nombre en el endecasílabo, lo ha hecho para ensayar un efecto retórico de los persas y de algunos occidentales” (65-66) puede remitir a una de las técnicas utilizadas por Borges en “Hombre de la esquina rosada”, “La forma de la espada” y otro sinnúmero de poemas y narraciones. Pero sin duda, el punto enfático del argumento de Borges aparece aquí:

La penúltima pieza que he trasladado sugiere historias irrecuperables y antiguas, pero (aunque mutiladas) patéticas; los cuatro versos de la última resumen un cuento fantástico: la narración de un muerto que aturdidamente ignora su muerte y que teme los hechos irreparables por considerarlos premoniciones. (67)

Llama la atención que Borges, en una reseña sobre un poemario que se identifica principalmente con una versificación rigurosamente clásica y una temática de exaltación patriótica, decida resaltar versos alusivos a una premisa fantástica. Esto sirve, sin embargo, como un recordatorio de cuán presente estaba el proyecto fantástico en el horizonte de lectura e interpretación de nuestros autores.

A diferencia de *Viaje olvidado* (1937), el primer libro de cuentos de Silvina que a menudo ha sido tildado como inclasificable,² *Autobiografía de Irene* explora un territorio más cercano al del Borges y Bioy de los años 40,

1 “Autobiografía de Irene” fue publicado por primera vez en el número 117 de la revista *Sur* (1944). Existe, además, una versión en endecasílabos en el poemario *Espacios métricos* (1945).

2 Recordemos que este fue criticado ferozmente por Victoria en las páginas de *Sur* por causa de su “deformación de la realidad” y la “negligencia [...] en la composición”

en otras palabras, sigue, a su manera, el modelo formal –que ya Borges percibía y sugería para ella– de la literatura fantástica. Tomando en cuenta esto, no nos debería sorprender encontrar puntos en común entre “Funes” y “Autobiografía”. Ahora bien, como afirma Judith Podlubne en *Escritores de Sur*: “Con los cuentos de *Autobiografía de Irene*, Silvina ensaya, por su parte, técnicas y procedimientos de los que bien se desprenderá luego por completo o bien incorporará transmutados a un universo literario propio, definitivamente alejado de los patrones del cálculo y la disciplina compositiva” (311). Es por esta razón que el esfuerzo de las próximas secciones va dirigido a buscar ecos de este proyecto, que en ocasiones ciertamente podrán aparecer más dispersos y de forma oblicua, en varios cuentos de *La furia* (1959) y *Las invitadas* (1961).

RESIDUOS DE PROCEDIMIENTOS FANTÁSTICOS

Como hemos mencionado anteriormente, Silvina no es ajena a las reglas de composición asociadas al universo fantástico (como tampoco a las del policial, hecho que comprueba la novela escrita a cuatro manos con Bioy en 1946, *Los que aman, odian*). *Autobiografía de Irene* recurre una y otra vez a motivos y a procedimientos formales que remiten a esta tradición; por ejemplo, el soñador-soñado o el doble son figuras que la autora despliega magistralmente en cuentos como “La red” y la *nouvelle* “El impostor” (que, dicho sea de paso, también cuenta con un notable núcleo policial). En esta sección consideraremos de qué forma la autora logra aplicar otro motivo central –la confusión entre los planos del sueño y la realidad– torciendo o modificando su mecanismo onírico en las narraciones. En primer lugar, examinaremos dos ficciones de Borges, “El Sur” y “La espera”, que corresponden a la segunda edición de *Artificios* y de *El Aleph*, para luego contrastarlos con el manejo del mismo tema en “La última tarde” de *La furia* y “Tales eran sus rostros” de *Las invitadas*, de Silvina Ocampo.

“El Sur” se publica por primera vez en 1953. Tiene la fama de ser el último cuento escrito por Borges previo a perder la visión y es también reconocido por ser una de sus ficciones más autobiográficas. En él se narra la historia de Juan Dahlmann, “secretario de una biblioteca municipal en

(119-20). Para un análisis detallado de la iniciática reseña de Ocampo y los múltiples mensajes implícitos detrás de su comentario, ver Mancini (23-26) y Podlubne (257-70).

la calle Córdoba” (205), que sufre un accidente al pegarse en la frente con un batiente. Acosado por una fiebre muy alta, a la mañana siguiente es internado en un sanatorio y, luego de una cirugía, le es anunciado que estuvo al borde de la muerte por causa de una septicemia. Dado de alta y en aparente proceso de recuperación, Dahlmann emprende un viaje desde la plaza de Constitución al sur de la provincia para descansar en una estancia; su recorrido comienza con una sugerente aseveración del narrador: “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” (208). De aquí en adelante, la llegada de Dahlmann y su encuentro forzoso en el almacén con los compadritos hará referencia a la simultaneidad de acción (simetrías) y de tiempos (anacrónicos) entre los planos en que se ubica el personaje: por un lado, el plano real, contemporáneo del hospital (donde sufre, aún, de septicemia) y por el otro, el plano imaginario/ficcional de corte más costumbrista del sur, que representa la “muerte romántica” que escoge “en la discordia de sus dos linajes” (205). El punto más claro de simultaneidad entre los planos puede ser este: “*Mañana me despertaré en la estancia*, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres” (210). El sur, aunque por momentos sobrecargado con una atmósfera onírica, es descrito de manera natural por el narrador, aún cuando irrumpen en él paralelos con personajes del otro plano: “Dahlmann, adentro, creyó reconocer al patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con unos de los empleados del sanatorio” (212). En repetidas ocasiones se hace alusión al conocimiento literario de Dahlmann y a su temperamento romántico, pero sus acciones sólo responden al destino que le espera en ambos planos –la muerte–, la diferencia es que en el plano imaginario el personaje cuenta con cierto poder soberano: “Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado” (216). Como observamos aquí y como veremos en los casos siguientes, en la confusión entre el sueño (o la fantasía) y la realidad siempre están en juego la vida y la muerte, en detrimento de la primera.

En un cuento más temprano, Borges había experimentado con un tema similar. En “La espera” (1950), un hombre que se ha dado a la fuga durante años por un crimen que nunca se aclara se encierra en una posada para evadir la muerte en manos de sus perseguidores. Cuando la due-

ña le pregunta su nombre comete el “error literario” (161) de responder que es Villari, justamente el nombre del hombre que lo busca a él. La vida de este nuevo y ficcional Villari (es importante notar que el recurso a las identidades desplazadas, tan común en las narraciones de Borges como en las de Silvina, es otro motivo que podría relacionar sus escrituras con lo fantástico) transcurre en la soledad total de su habitación, hasta el momento que se permite ir al cinematógrafo. La monotonía de su rutina sólo se interrumpe por un intenso dolor de muelas, un breve altercado en el cine, la lectura de un volumen de la *Divina comedia* y sus sueños. Sueños, que de paso se vuelven vívidos y repetitivos, ya que comienzan a reflejar el desenlace de la emboscada que quisiera tenderle en el cinematógrafo o en su habitación el verdadero Villari:

Al fin del sueño, él saca el revólver del cajón de la inmediata mesa de luz (y es verdad que en ese cajón guardaba un revólver) y lo descargaba contra los hombres. El estruendo del arma lo despertaba, pero siempre era un sueño y en otro sueño el ataque se repetía y en otro sueño tenía que matarlos. (164)

Acostumbrado, como está, a este desenlace y al mecanismo circular del sueño, el día que finalmente se despierta con la presencia física de Alejandro Villari en compañía de un desconocido frente a él:

Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño. ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y guardarlo sin fin, o –y esto es quizá lo más verosímil– para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora? (165)

Aunque en última instancia en estos cuentos termine primando el plano de la realidad –es decir, la muerte física–, ambos personajes optan por escoger el plano del sueño para enfrentar lo inevitable. Si en “El Sur” el plano del sueño ocupaba una parte considerable del relato, donde irrumpen breves pedazos de la realidad del sanatorio, en “La espera” el sueño, por lo menos el más evidente (no podemos pasar por alto la especulación sugerida por el narrador, que luego es rechazada por el personaje, de que “También era posible que Villari *ya hubiera muerto* y entonces esta vida era un sueño” [162]), opera como una suerte de luz al final del túnel, una

trampa tendida sin salida evidente para el personaje en el final de la narración.

La prosa de Ocampo, por momentos ambigua y confusa por causa del punto de vista del narrador inestable y los deícticos que utiliza, desorienta. Quizás por eso el cuento “La última tarde”, que retoma el tema central de “La espera” y lo deforma, refleja un leve desplazamiento de la focalización narrativa que termina por crear un sentimiento de indeterminación. En “La última tarde” se narra un día en la vida de Porfirio Lasta, dueño de un campo y de una pequeña fortuna en ovejas. Lasta no tiene ninguna preocupación en la vida, únicamente se ocupa de su terreno, habla con su hermano huraño que le mantiene las cuentas y fantasea con estar con la hija del capataz del Recreo. Después de un largo día de trabajo, rodeado por el silencio y la soledad extrema del campo, Lasta se rinde ante el sueño. Al centro del teatro onírico se encuentra la hija del capataz rodeada por la música siempre presente de un piano, la familia de la chica y varios enanitos. En la profundidad de su sueño, Porfirio contrae nupcias con la novia y yace con ella; sin embargo, “[l]os desposados ya debían de estar durmiendo, cuando la puerta se abrió de pronto” (254). Casi como si fuera una frase-espejo, este momento presenta un cambio sutil de sintaxis y ambigüedad narrativa que permite la coexistencia, en la misma oración, de los dos planos del relato: uno al lado del otro encontramos el sueño de la unión y el instante preciso en que el hermano de Lasta, Remigio, entra a su habitación para matarlo. Menciona el narrador: “Porfirio adelantó unos pasos más allá de su sueño; aún creo que tuvo tiempo de asombrarse, de ser sonámbulo, él que jamás lo había sido, cuando sintió que le hundían un hierro muy rojo en el pecho” (254). Entiéndase: su feliz sueño profundo es interrumpido por la exterioridad del plano real en que está su hermano, pero Porfirio sólo logra cruzar a un tipo de limbo sonámbulo. Esta vez el personaje es sorprendido en pleno devaneo onírico y se queda encerrado él. De golpe, el foco narrativo cambia al punto de vista inverso, a Remigio que todavía no ha soltado el cuchillo sangriento. Lo que no sabe éste es que al matar a Porfirio para robarle su fortuna se ha filtrado un pedazo de su sueño en la realidad: el fantasma de la chica que ve súbitamente por primera vez. Como dice el narrador al referirse a la huida de Remigio hacia el final del cuento (nótese otro desplazamiento hacia un yo omnisciente, que no tenemos muy claro quién es): “Montó el caballo

y nadie, salvo yo, pudo oír aquel galope, que se alejaba en la noche. Nadie, salvo yo, supo que Remigio Lasta heredaba no sólo el dinero sino el sueño de su hermano” (255). Entre “La última tarde” y “La espera”, entonces, no sólo hay una inversión de los motivos de la muerte (vengar cuentas pasadas vs. robar y heredar cuentas futuras) y la relación entre los planos (personaje que se decide por el sueño sobre la realidad vs. personaje que cruza del sueño a la realidad), también se podría decir que hay una suerte de continuación y circularidad: ahí donde se borra la vida de Villari (y la de Porfirio), comienza la futura encrucijada de Remigio (y la de Villari).

Si en “La última tarde” Silvina todavía ensaya una resolución de corte fantástico con la figura del fantasma, en “Tales eran sus rostros” aplica e diluye aún más esta influencia usando un procedimiento de insinuaciones soslayadas y ambivalencias sugerentes que vacilan entre una interpretación tétrico-simbólica predominante en la narración y una explicación lógico-científica que es diferida hasta el final. La incertidumbre inaugura y se sostiene a través el texto:

¿Cómo los niños menores llegaron a saberlo? Nunca se explicará. Además falta dilucidar qué llegaron a saber, y si ya no lo sabrían los mayores. Se presume, sin embargo, que fue un hecho real, no una fantasía, y que sólo personas que no los conocieron y que no conocieron el colegio y a sus maestras podrían negarlo sin sentir algún escrúpulo. (315)

Este colegio, de atmósfera marcadamente ominosa, es el hogar de una serie de niños “idénticos” con caras “inexpresivas” (316) que pasan de vivir sumidos en una individualidad absoluta a compartir un secreto que los une al punto de parecer una masa compuesta de una conciencia única. El velo lingüístico que difumina la naturaleza fáctica del secreto puede ser el acertado mecanismo que sostiene la duda a través de toda la narración. Poco a poco, el “ángel” que provoca la unión “horrible” y “hermosa” (316) hace que todos los niños, independientemente de su edad, actúen y compartan sus emociones como si fueran uno solo. En breve, las maestras comienzan a sospechar del peculiar comportamiento de las pequeñas criaturas: “La señorita Fabia Hernández fue la primera en advertir que los niños compartían los mismos sueños; que cometían los mismos errores en los cuadernos y cuando les reprochó el no tener personalidad sonrieron dulcemente, cosa que no era habitual en ellos” (317-18). Los paralelos con la figura del ángel resurgen en el momento que la profesora les pide que

dibujen cualquier cosa y todos esbozan una serie de alas de tamaños variables, aunque monótonamente iguales; acto que prefigura el accidente (¿o milagro?) que acontece durante su visita al mar. Por medio de un recorte de periódico nos enteramos que la clase de los cuarenta chicos del colegio de sordomudos brincaron a su muerte en el avión de vuelta a la ciudad. Es necesario resaltar el hecho de que encontramos versiones contradictorias: ésta es la versión *objetiva* de la noticia, pero no falta la versión del narrador contaminado que es la maestra:

La señorita Fabia Hernández, que fue entrevistada, asegura que los niños al precipitarse al abismo tenían alas. Quiso detener al último, que se arrancó de sus brazos para seguir como un ángel detrás de los otros. La escena la deslumbró tanto por su intensa belleza que no pudo considerarla en un primer momento una catástrofe, sino una visión celestial, que jamás olvidará. Todavía no cree en la desaparición de esos niños. (319)

Lo mismo pasa con el resto de las maestras, que consideran lo acontecido un “milagro” (319). El sueño, primero compartido por los alumnos, se propaga a las filas de las profesoras que, aún siendo testigos oculares, dudan del accidente en tanto accidente. Por medio de una sintaxis esquivada, Ocampo sostiene la tensión y la ambigüedad de la veracidad del hecho, y logra ampliar el espacio de lo fantástico al anclarlo y diluirlo fijamente con el plano de la realidad.

HOMENAJES O EL ARTE DEL PLAGIO

“Pierre Menard, autor del Quijote” se publica en mayo de 1939 en la revista *Sur*. Éste representa un verdadero parteaguas en la producción de Borges; es la primera ocasión que un cuento suyo ocupa la primera plana de la prestigiosa revista en la que ha colaborado durante años y, si no se toma en cuenta los ejercicios de *Historia universal de la infamia* (1935) y “El acercamiento a Almotásim” (1935), es la primera ficción *como tal* reconocida por Borges (Molloy 50). “Pierre Menard” es el umbral a cruzar, algo así como el germen y la condición de posibilidad para los cuentos experimentales que en 1944 serán recopilados bajo el título de *Ficciones*. Este cuento es, sin duda, uno de los más reconocidos y característicos del autor; por eso no debe ser considerado un hecho fortuito ni menor que esté dedicado a Silvina Ocampo. En esta sección queremos sugerir que el cuento “La pluma mágica”, de *Las invitadas*, puede ser leído como un homenaje tácito

y recíproco a Borges y a la narración que éste le dedicó a la menor de las hermanas Ocampo.

En la primera sección de “Pierre Menard, autor del Quijote” un narrador antipático y poco confiable (“Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad” [42]), hace un recorrido de la obra “*visible*” (41) de Pierre Menard para rectificar una serie de omisiones y falacias que han propuesto otras versiones de su catálogo. Su enumeración de la producción del autor lo lleva a presentar la obra subterránea que encaró: “Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós” (45-46). Menard reniega de la posibilidad de crear una versión del Quijote para su tiempo, al igual que tampoco pretende convertirse en Miguel de Cervantes, es decir, identificarse plenamente con su autor, para después escribir el Quijote; su intención –y su verdadera afrenta– es querer crear el Quijote, palabra por palabra, siendo Pierre Menard, un escritor simbolista de principios del siglo XX. El juego laberíntico de espejos y simulacros nos da a entender que la versión de Menard (tan ensalzada por el narrador) es una copia del Quijote, pero una que hace uso de las técnicas y los razonamientos del arte moderno: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico” (52). El narrador afirma que el texto o el objeto contemporáneo contamina al texto original al punto de que sólo reconoce en él la voz, el estilo y los giros lingüísticos de Menard; incluso va más allá al dotar su obra con una fuerza extraordinaria de renovación de los modos de lectura: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas” (55). “Pierre Menard” funciona, entonces, como una suerte de puesta en escena de las teorías y las prácticas de escritura que Borges llevaba y llevaría aplicando a lo largo de su obra (por ejemplo, la cita anterior nos remite al argumento de “Kafka y sus precursores” [1951]).

El cuento de Silvina se estructura en base a preocupaciones similares a las del texto de Borges, pero las modifica radicalmente, provocando en el lector el sentimiento insólito de estar frente a una imagen invertida de “Pierre Menard, autor del Quijote”. En “La pluma mágica”, un narrador-escritor se enfrenta al pavor inabarcable, o a la realización no del todo

inverosímil, de que todo ya ha sido escrito, y que cualquier intento de cometer una idea al papel será interpretada por “los lectores menos sagaces” (458) como un acto de plagio. Al narrador le causa un “espantoso horror” (458) la repetición involuntaria del trabajo de otro, por esto durante años escribe libros en los que termina desterrando a un espacio olvidado en el fondo de un cajón. Todas sus preocupaciones llegan a su fin tan pronto le regalan “la famosa pluma” mágica (458), que desencadena la producción continua de página tras página de material original, sin igual en la historia literaria, acto que lo lleva rápidamente a la fama. Hasta que un día fatídico el narrador conoce a un personaje, un otro tú, y le confía el secreto de la pluma: “En un brusco raptó de confianza, cuando te conocí, te revelé el secreto” (458). Este tú (que, de paso, ha sido su interlocutor desde el principio de la narración) deviene, sin más, su confidente, su discípulo, y hasta casi una parte de sí mismo (“Llegué a hablarte casi como a mi conciencia” [459]). No obstante, en un breve desliz, el adepto traiciona al narrador: éste asegura que le ha robado la pluma. De ahí en adelante, el confidente cambia su disposición y se distancia de él. Acto seguido, ve aparecer en los escaparates de las librerías una serie de escritos donde reconoce la escritura única de su pluma; sus sospechas se materializan finalmente al encontrar un libro titulado *La pluma mágica*.

Desde un inicio llama la atención la situación enunciativa paralela: en ambos casos se observa un yo narrador que escribe sobre o se dirige a la figura de un tú plagiador. Sin embargo, entre los dos cuentos ocurre una cierta inversión del valor moral que se le adjudica al plagio. Si en “Pierre Menard” el narrador no puede más que estar asombrado y admirar la empresa del escritor francés, en la versión de Ocampo éste desdeña la idea del plagio. No obstante, aunque al comienzo de la historia el narrador de Ocampo hace todo lo posible por no copiar a nadie, no logra producir ningún texto original hasta la aparición de la pluma mágica; de ahí que haya una figura doble: el plagio ya no sólo lo comete la figura unívoca del otro, sino que se vuelve un hecho inescapable. En este sentido, uno de los presupuestos detrás de la narración de “Pierre Menard” –la imposibilidad de contar algo nuevo– se actualiza, y de cierto modo, se explicita, en la versión de Silvina. En lo que concierne a la notoriedad que logra la figura del escritor, en Menard, como sugiere el término subterránea, la obra es totalmente desconocida para el público. En “La pluma mágica”, es por causa de la

pluma y su diferencial de escritura que el narrador logra el reconocimiento, pero cuando el confidente roba la pluma, y con ella, su estilo, también permanece en el total anonimato.

En ambos textos, el tú está consciente de la etiqueta propia a seguir en el arte del buen plagio, y por eso borra sus pasos para la posteridad; el yo que narra funciona como un tipo de detective cuya investigación, en el sentido más laxo de la palabra, es frustrada en todo momento. En el cuento de Borges leemos: “Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas. No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran. En vano he procurado reconstruirlas” (54), mientras que en “La pluma mágica” el adepto cesa de comunicar al narrador en qué emplea su tiempo, desaparece sin dar explicación alguna, y toma la precaución de publicar en el anonimato. Los narradores coinciden también en que son los únicos lectores capaces de “reconocer” y juzgar la voz específica del otro en las “nuevas” obras. El narrador de “Pierre Menard” declara: “También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard –extranjero al fin– adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época” (53), que corresponde con el desciframiento del estilo de la pluma que efectúa el narrador del cuento de Silvina: “Simultáneamente aparecieron en diarios y revistas cuentos en que reconocía el estilo inconfundible de mi pluma. Bajo las obras, la firma siempre era un seudónimo” (459).

Por último, y aunque por esto no menos significativo, vale la pena resaltar el guiño autobiográfico en “La pluma mágica” por el valor intertextual que puede ayudar a acercar a los dos escritores: “Te arrastré a la Biblioteca Nacional en busca de libros, que sólo podían interesarme a mí, y los leías como si el interés mío fuera el tuyo” (459), hace referencia al puesto que ocupó Borges como director de la Biblioteca de 1955 a 1973, seguido de una –quizás cifrada– coincidencia entre las siglas entre Pierre Menard y pluma mágica (P.M.).

Nos gustaría concluir este trabajo haciendo eco de una expresión de Nicolás Lucero: “[e]stá claro que ésta no es la menos ficticia de las relaciones que podrían hacerse entre Borges y Silvina Ocampo” (98), pero sí es un ejemplo de las coincidencias y los guiños entre dos escritores que durante un largo trayecto de su vida creativa fueron íntimos amigos que compartieron

una obsesión común: la literatura. En este trabajo exploramos sólo varios ejemplos del juego de espejos e inversiones temáticas y formales que emprende Ocampo en su producción en prosa, particularmente a partir del momento que se distancia del modelo fantástico “más clásico” producido durante la década del 40. Ciertamente, los cuentos seleccionados han sido sólo una muestra del amplio repertorio, tanto de Borges como de Ocampo, que podría ser enfrentado el uno con el otro para continuar trazando vasos comunicantes.

Gustavo Quintero Vera
University of Pittsburgh

OBRAS CITADAS

- Balderston, Daniel. "De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores". *El oficio se afirma*. Ed. Sylvia Saïtta. Vol. 9 de Noé Jitrik, ed. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2004. 217-27.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Ed. Daniel Martino. Buenos Aires: Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- . *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- . "Silvina Ocampo. *Enumeración de la patria*". *Sur* 101 (1943): 64-67.
- Lucero, Nicolás. "Irene e Ireneo". *Variaciones Borges* 27 (2009): 81-100.
- Mancini, Adriana. *Escalas de pasión*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- Ocampo, Silvina. *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé, 2014.
- . "Image de Borges". *Jorge Luis Borges*. 1964. París: Éditions de l'Herne, 1981. 26-30.
- Ocampo, Victoria. "Viaje olvidado". *Sur* 35 (1937):118-21.
- Podlubne, Judith. *Escritores de Sur: Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.