Lo fantástico y lo siniestro: dualidades que convergen en cuentos seleccionados de Silvina Ocampo

THE FANTASTIC AND THE SINISTER: DUALITIES THAT CONVERGE IN SELECTED STORIES
BY SILVINA OCAMPO

Itzel Hirani Villalva-Pasillas*

Resumen: La narrativa de Silvina Ocampo se caracteriza por tener un trasfondo que va más allá de lo que como lectores percibimos, sus cuentos esconden situaciones y personajes que nunca son lo que parecen, por lo que se analizan los componentes principales de la dualidad que existe dentro de ellos, así como los vehículos primordiales que la autora utiliza para la transformación del ambiente fantástico a uno completamente siniestro. Asimismo, se presta atención a la importancia de los escenarios, la figura femenina y el aspecto infantil como un móvil recurrente que da pie a la evolución de los personajes y que enmascara la inocencia de las historias y quienes las protagonizan. Dichos aspectos se ven representados en “Las vestiduras peligrosas”, “El retrato mal hecho”, “Las fotografías” y “El sótano”, relatos que pretenden despertar la curiosidad y el interés de los lectores por la obra de la argentina.

Palabras clave: literatura latinoamericana; análisis literario; cuento; fantástico; siniestro; figura infantil; figura femenina; dualidad; escritora; Argentina

Abstract: Silvina Ocampo's narrative is characterized by having a background that goes beyond what we perceive as readers, her stories hide situations and characters that are never what they seem, so the main components of the duality that exist within them, as well as the primary vehicles that the author uses to transform the fantastic environment into a completely sinister one. Likewise, attention is paid to the importance of the settings, the female figure and the child aspect as a recurring motive that gives rise to the evolution of the characters and that masks the innocence of the stories and those who star in them. These aspects are represented in “Dangerous clothes” [“Las vestiduras peligrosas”], “The badly made portrait” [El retrato mal hecho], “The photographs” [Las fotografías] and “The basement” [El sótano], stories that aim to awaken the curiosity and interest of readers in the work of Argentina.

Keywords: Latin American literature; literary analysis; short story; fantastic; sinister; infant figure; female figure; duality; women author; Argentina

* Universidad Autónoma del Estado de México, México
Correo-e: hirani.1696@gmail.com
Recibido: 15 de enero de 2020
Aprobado: 18 de mayo de 2021

SILVINA, ENTRE PAPELES Y TINTA

La vida de Silvina Ocampo como literata no fue sencilla, los problemas de la época, sus inseguridades, amistades y familia eclipsaron un talento innato para la escritura, tristemente opacado por el éxito de aquellos de quienes se rodeaba, pero que indudablemente la catalogaba como una de las grandes autoras mejor guardadas de la literatura argentina del siglo XX. Si bien Ocampo incursionó en casi todos los géneros literarios y artísticos, su participación en la narrativa se caracterizó por sobresalir dentro del campo de lo fantástico, debido a ello, es fácil considerar que la totalidad de su obra tiene presente dicho elemento; sin embargo, encontramos diversos aspectos que prevalecen dentro de sus cuentos, mismos que giran en torno a lo siniestro y que envuelven los escenarios, personajes, situaciones e intimidades con un ambiente de extrañeza y sobrenaturalidad.

Aunque resulta difícil precisar el denominador común del agente siniestro en los relatos de Ocampo, resaltamos los más significativos: la figura femenina, la inocencia infantil, la locura, la opulencia y lo marginal, apoyados por escenarios extraños, situaciones cambiantes e inhóspitas, rupturas de la linealidad cotidiana y una latente presencia de la muerte, que dan pie a ese juego de dualidades presente en la mayoría de los cuentos.

SOBRE LO FANTÁSTICO Y LO SINIESTRO

Ahora bien, es necesario recordar brevemente a qué nos referimos cuando hablamos de los géneros mencionados. La inmensa mayoría de las definiciones que existen sobre lo fantástico parten de una confrontación entre dos instancias fundamentales: lo real y lo imposible.

Partiendo del artículo de Claudio Paolini “Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre

algunos trayectos y deslindes teóricos” (2016), encontramos una recopilación de las conceptualizaciones más utilizadas sobre el género. Bioy Casares (Borges, Bioy Casares, Ocampo, 1940) lo plantea como la posibilidad de percibir lo fantástico mediante un elemento sobrenatural o un efecto natural que se encuentra distorsionado. Roger Caillois, en *Images, images* (1970), incorpora la condición perturbadora, partiendo del clima de terror que envuelve a los relatos, plagiándolos de acontecimientos siniestros que son precursores de muerte y fatalidades. No obstante, se debe considerar que el ‘terror’ dependerá del entorno social y cultural que posea el lector. Louis Vax (1980) fundamenta la perspectiva que tiene sobre lo fantástico, señalándolo como una categoría y no como un género, vinculándolo con los valores negativos y aspectos censurados por la ciencia, la religión y el buen gusto.

Tzvetan Todorov cataloga el género como evanescente y escurridizo, una incertidumbre que debe presentarse o un titubeo constante que puede suscitarse en las distintas interpretaciones que genera el relato en el lector: “Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales ante un acontecimiento al parecer sobrenatural” (2006: 24).

Todorov habla de una técnica necesaria para la transformación de un texto considerado ‘real’ a uno fantástico, ya que, según él, se requiere de ciertas artes para poder generar un extrañamiento que dé pie a esa sobrenaturalidad característica del género. En su obra *Introducción a la literatura fantástica*, publicada en 1970, dice:

Nos vemos llevados así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de ese mismo mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes

del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres vivientes, con la reserva de que rara vez se lo encuentra (Todorov, 2006: 24).

Partiendo de esta perspectiva, y abordando cada uno de los caminos que nos brinda el laberinto de definiciones que nos presentan los diversos autores, llegamos a un punto en común: para adentrarse en los territorios fantásticos es necesario que exista una duda y la presencia de un titubeo, aspectos indispensables para la ruptura de la cotidianidad y el arrebatamiento de la extrañeza. David Roas (2011) afirma que el relato fantástico sustituye la familiaridad a la que estamos acostumbrados por la presencia de un fenómeno que resulta poco creíble e incomprensible para nuestra realidad, es entonces que la recrea, la destruye, la quiebra y a partir de la aparición de algo imposible e inquietante amenaza al lector y a los personajes con aspectos extraordinarios camuflados en un modelo realista.

Abordando ese sentimiento de extrañeza y de hacer visible lo invisible nos adentramos al territorio de lo siniestro, pero ¿qué es? Schelling menciona que lo siniestro nombra “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado” (Friedrich Schelling, en Freud, 1919: 17-18). Freud reafirma dicha definición y la complementa diciendo que “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (1919: 9-10), aspecto que lo ratifica como un término estrechamente ligado con la cotidianidad del ser humano y los valores culturales que nos fueron legados.

Si pudiésemos analizar el extenso de obras con tintes oscuros que se han escrito, notaríamos que la angustia, el espanto y el terror son valores que se encuentran latentes en cada uno

de los aspectos de la cotidianidad plasmada en los textos, reafirmando la teoría de Schelling y Freud, quienes podrían considerarse —desde un particular punto de vista— pilares fundamentales en cuanto al concepto del género se refiere. Lo siniestro es entonces, de una manera general, toda aquella suerte de espantos que se presentan en la sociedad de manera latente, pero que nos empeñamos en ocultar.

Si bien la literatura fantástica crea mundos que exponen una realidad distinta a la nuestra, se encuentra íntimamente ligada al contexto que nosotros conocemos, principio básico que forma parte de lo siniestro y que se encuentra presente en la mayoría de los cuentos ocampianos. Así, Ocampo hace uso de la costumbre del lector de contrastar los hechos o sucesos ocurridos dentro del mundo literario y el modelo cultural que tiene del mundo, para generar una noción de ‘realidad’ y ‘no realidad’ que se verá sometida a su escrutinio y buen juicio, dotando de un sentimiento de suspenso y expectativa al cuento.

TERRITORIOS DEL CUENTO

Julio Cortázar, en una conferencia publicada en la revista *Casa de las Américas* en 1970, aborda una serie de generalidades y aspectos que establecen la construcción del cuento, aludiendo a ciertas constantes y valores que se aplican en todos los géneros de éste, elementos invariables que lo que dotan de esa atmosfera peculiar que lo caracteriza como obra de arte.

Debido al gran número de malentendidos y confusiones que se presentan en el terreno de lo fantástico, Cortázar precisa que es necesario tener una ‘idea viva’ de lo que es el cuento, pese a lo difícil que resulta la concepción de una idea que se mantiene en constante movimiento y a la particularidad del lector de inclinarse hacia lo abstracto. El cuento libra una batalla fraternal entre la vida y la expresión escrita, “una síntesis

viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia” (Cortázar, 1970: 3), lo que podría explicar el porqué de todas aquellas obras que permean y resuenan en nuestra vida.

Regresando a las constantes y generalidades del cuento de las que nos habla Cortázar, podemos mencionar las siguientes:

1. No existen leyes para escribirlo, sólo diferentes puntos de vista.
2. Tiene una impresión significativa.
3. Debe ser contundente
4. Sólo existen buenos y malos tratamientos.
5. Debe manejar tres aspectos: significación, intensidad y tensión.
6. Es un mundo propio.
7. Debe tener vida.
8. El narrador no debe dejar a los personajes al margen de la narración.
9. Lo fantástico sólo se logra con la alteración de lo normal.
- 10 El oficio de escritor es imprescindible para escribir buenos cuentos.

Lo anterior sin dejar de lado aspectos como el tiempo y el espacio en el que se desenvuelve el relato, la capacidad que tiene de romper los límites de la anécdota que se está contando, así como la idea y significación que están relacionadas con la intensidad y la tensión, no solamente referentes al tema, sino al tratamiento literario y a la técnica que ha sido empleada para desarrollarlo, la estructura y la forma, y finalmente la atracción del lector por tópicos significativos.

Tomando en cuenta dichos aspectos, abordamos cuatro cuentos de Silvina Ocampo (“Las vestiduras peligrosas”, “El retrato mal hecho”, “Las fotografías”, y “El sótano”) que manejan temáticas oscuras e inquietantes y cuyos móviles principales oscilan entre la muerte, la figura femenina, la presencia infantil, la perversión, la degradación de la sociedad y una maldad que pretende

ser justificada. Hacemos hincapié en la caracterización de la autora por romper estructuras y abordar tópicos crudos que, gracias a la genialidad de su pluma, exponen situaciones ‘normalizadas’ que fungen como velo de un siniestro abrumador que deja al lector con un sentimiento de asco y morbo, justificado con la ‘cotidianidad’ de una sociedad grotesca y satirizada.

TINTES DEL DESEO

Para Ovalle-Child, en *Objetos de deseo en la obra de Silvina Ocampo* (2013), la relación que tienen las mujeres con el ámbito de la costura resulta ser un tema recurrente y fundamental en la construcción de la diversidad femenina y social dentro de la narrativa de la autora. Lejos de ser personajes triviales con actividades y roles comunes, forman parte de un trasfondo importante, ya que son precisamente los precursores de una crueldad sorpresiva e inesperada. Asimismo, el tema de las diferencias sociales y la dependencia de una clase por los servicios brindados por otra constituyen una constante. En “Las vestiduras peligrosas”, cuento publicado en *Los días de la noche* (1970) y recopilado por Emecé en la antología de *Cuentos completos II*, se relata la historia de Artemia, una joven hermosa y coqueta que pasa su tiempo inmersa en la pintura y el arte, elaborando bocetos únicos e irrepetibles de vestidos provocativos y ‘peligrosos’, para que su amiga y modista Piluca —sobrenombre de Régula Portinari— pueda confeccionarlos. Recordemos que “la creatividad es cambio constante, es praxis que trasciende porque se origina en el propio agente y termina fuera de él; es *poiesis* porque agrega al *ser* algo que no existía” (Serrano Barquín, Salmerón Sánchez y Serrano Barquín, 2010-2011: 329),

Desde el inicio del cuento, la autora deja en claro la personalidad y estatus que posee cada

uno de los personajes, marcando una notable diferenciación entre Artemia y Régula, no sólo en el ámbito social sino también en el moral, haciendo uso de un juego de dualidades y contrarios que está presente a lo largo de la historia y forma parte importante en su construcción.

Los personajes son, simultáneamente, amos y esclavos, víctimas y victimarios, amantes y rivales, inocentes y criminales. [...] Ocampo suele hallar materia narrativa en las fascinantes ambigüedades de la palabra polisémica, en el misterio o confusión a que induce un signifi-
ficante cuando recubre una variedad de significados posibles, o en el mágico poder de los sonidos para abrir campos imaginarios a contrapelo de las convenciones del código. Así, pues, los personajes llevan sus nombres como un sello identificador, una marca irrenunciable que de antemano dice sus destinos (Tomasini, 1992: 2)

Artemia, por ejemplo, resulta ser una joven adinerada, coqueta, con personalidad vibrante y ajena a limitaciones sociales o religiosas, “la niña vivía para estar bien vestida y arreglada. La vida se resumía para ella en vestirse y perfumarse” (Ocampo, 1999: 22), se trata, pues, de un alma libre dominada por la pasión del arte y la creación. Piluca, por otro lado, es mayor, trabajadora, recatada y con una visión cerrada, moralista y religiosa —“Soy una mujer seria y siempre lo fui” (Ocampo, 1999: 22)—, por lo que no se encuentra cómoda con las peticiones que Artemia le hace debido a la excentricidad y peligrosidad de los bocetos.

Dichos aspectos se manifiestan anagramáticamente en la selección de los nombres: ‘Artemia’ es una construcción de la palabra ‘arte’, la cual refleja la personalidad artística y desinhibida del personaje; mientras que para el nombre de Regula se hace un juego verbal con el vocablo ‘regla’, que se acopla al concepto de mujer rígida gobernada por las normas sociales,

Le dije que tenía razón, aunque no lo pensara, porque soy educada muy a la antigua y antes de ponerme un vestido transparente, con todo al aire, me muero. —Usted es una santulona, pero no hay derecho de imponerle sus ideas a los demás. —Fui educada así y ya es tarde para cambiarme (Ocampo, 1999b: 24)

Al dejar clara cada una de las personalidades de las protagonistas y la disparidad entre ellas, notamos que son los únicos personajes que aparecen y conviven de manera física dentro de la construcción del cuento; el ambiente se ve inmerso en un aire de intimidad y complicidad que gira en torno a sus temperamentos, mientras que la interacción con el resto de los personajes se da mediante diversos vehículos, como los medios de comunicación:

Régula y Artemia son las únicas que aparecen físicamente en el relato. Es la historia del espacio íntimo que compartieron las dos en donde, según algunos críticos, los dos personajes parecen desdibujarse en reflejos de una en la otra. Una de estos críticos es Patricia Klingenberg, quien lee “Las vestiduras peligrosas” como otro ejemplo del doble en la cuentística de Silvina Ocampo. Para Klingenberg, este cuento trata la dicotomía de ángel/monstruo, pero con las imágenes vueltas borrosas en maneras significantes (Ovalle-Child, 2013: 183).

Si tomamos en cuenta lo que sostiene Klingenberg y lo comparamos con el uso recurrente de los espejos en la narrativa de Ocampo, podemos confirmar que Artemia representa el reflejo distorsionado de Régula, ya que engloba y expone la cara oscura del perfil femenino, contraponiéndose a lo que —a simple vista— constituye el papel de la modista, quien lejos de ser tan inocente y correcta, como ella misma se define, es el verdadero monstruo de la historia.

Retomando el juego de las personalidades, nos centramos en la creatividad que caracteriza

al personaje de Artemia, quien comienza a dibujar una serie de vestimentas exuberantes y provocativas que despiertan la incomodidad y purismo de Piluca al momento de confeccionarlas, no obstante, las elabora una tras otra sin importar que el grado de exhibicionismo vaya subiendo,

La señorita Artemia era perezosa. No es mal que lo sea el que puede, pero dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios y a mí me atemorizan los vicios. Sin embargo, para algo no era perezosa. Dibujaba, de su idea propia, sus vestidos, ya lo dije, para que yo se los copiara. No crean que esto era fácil. Con un molde, yo cortaba cualquier vestido; pero sacar de un dibujo el vestido, es harina de otro costal. Lloré gotas de sangre. Ahí empezó mi desventura. Los vestidos eran por demás extravagantes (Ocampo, 1999b: 23).

Las prendas diseñadas por Artemia y confeccionadas por Piluca dotan de un sentido fantástico al relato, ya que es a partir de este punto que la situación comienza a tornarse extraña, cuando cada mañana —después de que Artemia modela sus vestimentas peligrosas— los diarios dan a conocer la violación de una muchacha que justamente usaba la misma ropa, pero al otro lado del mundo:

El jumper de terciopelo, el único de terciopelo que le hice, tenía un gran escote por donde me explicó que se asomaría una blusa de organza, que cubriría sus pechos. Varias veces le recordé, después de terminarle el jumper, que tenía que comprar la organza, para hacerle la blusa. El día que se le antojó estrenar el jumper, no estaba hecha la blusa: resolvió, contra viento y marea, ponérselo. Parecía una reina, si no hubiera sido por los pechos, que con pezón y todo se veían como en una compotera, dentro del escote. Mama mía. La acompañé hasta la puerta de calle y después hasta la plaza.

Allí me despedí de ella. No pude menos que admirar la silueta envuelta en el hermoso forro negro de terciopelo que a regañadientes yo le había cortado y cosido. Qué extravagancia.

Al día siguiente, cuando la vi, estaba demacrada. Tomó el diario bruscamente y me leyó una noticia de Budapest, llorando. Una muchacha había sido violada por una patota de jóvenes que la dejaron inanimada, tendida y desgarrada en el suelo. La muchacha llevaba puesto un jumper de terciopelo, con un escote provocativo, que dejaba sus pechos enteramente descubiertos (Ocampo, 1999b: 23).

Podemos percibir que el aspecto fantástico de la duplicidad, impulsado por la clandestinidad nocturna, comienza a presentarse dentro del cuento a la llegada de la noche —considerada como precursora de la sobrenaturalidad desde tiempos inmemoriales—, recurso que potencia los deseos exhibicionistas, la creación artística y las violaciones ocurridas dentro de la historia. Muchembled escribe que “las mujeres dependen mucho de la luna, que tiene gran influencia sobre ellas y sobre las partes que sirven a la procreación y la formación y nutrición de su fruto” (2010: 98). Si suponemos que las creaciones de Artemia figuran como el resultado de las pulsiones nocturnas derivadas del género del personaje, podemos presumir que ella —como ente femenino— se encuentra dominada por los encantos de la noche, la sensualidad de los trajes y al anhelo de violación, aspectos heredados a las vestimentas peligrosas y responsables de los sucesos siniestros que se originan. El cuento, de igual forma, despierta su aspecto fantástico al anochecer, ya que es precisamente en este punto que la duplicidad de los vestidos da pie a los actos funestos en contra de las mujeres agredidas. Pero, ¿es Artemia víctima de la histeria femenina que se despierta al caer la noche? ¿O simplemente se encuentra dominada por una complicidad triádica entre Eros, Thánatos y Psique?

Usando el nombre de dos dioses de la mitología griega, Freud denomina eros y thánatos a los instintos básicos que subyugan al ser humano: la vida y la muerte. Eros, caracterizado por la conservación de la vida, la unión, el sexo, el erotismo, el amor y la pasión, se materializa en la necesidad de Artemia de diseñar y usar vestidos provocativos que, lejos de cumplir su función, dejan al descubierto los encantos del personaje. Así, rompe con el condicionamiento establecido por la moda marcada a partir del Renacimiento, donde “Las bellezas desnudas debieron desaparecer para cubrir pronto cada palmo de su carne pecadora bajo las pesadas prendas oscuras a la moda española, que había llegado a ser predominante en las élites sociales” (Muchembled, 2010: 91), transgrediendo dichas normas y exponiendo la desnudez que enmarcan sus prendas, pero, ¿qué papel juegan las vestimentas peligrosas?

Melanie Klein, psicoanalista austriaca creadora de la teoría del funcionamiento psíquico, menciona que el ser humano desde su infancia se ve sujeto a posiciones y relaciones objetales; de esta forma, sustituye el complejo de Edipo por la llamada ‘posición depresiva’ y le da una prioridad total a la pulsión tanática sobre la erótica.

La hipótesis central kleiniana mantiene que si bien lo psíquico nace desde lo instintivo (sobre todo del ‘instinto’ de muerte y sus derivados), su máxima expresión acontece en la fantasía (*phantasy*), donde se muestran las relaciones que el yo infantil establece con sus objetos internos, cosa que determina en un grado mayor o menor las posteriores relaciones con los objetos externos (Sánchez-Barranco Ruiz y Vallejo Orellana, 2004: 123).

Los vestidos, como objetos externos y precursores de fatalidad, simbolizan las cuestiones internas deseadas por Artemia; esto quiere decir que juegan un papel importante como “potenciales relativos de la pulsión erótica (gratitud) frente

a los potenciales de la pulsión tanática (envidia)” (Sánchez-Barranco Ruiz y Vallejo Orellana, 2004: 125), y son los principales partícipes en la obtención del deseo y la envidia generada por los eventos. La duplicidad de las vestimentas en otras partes del mundo desencadena sucesos fantásticos que culminan en actos siniestros contra las involucradas. No obstante, el afán de Artemia por ser protagonista de dichos hechos sigue sin cumplirse, ya que, pese a su anhelo de ser objeto de deseo, pasa desapercibida y son otras jóvenes quienes obtienen las ‘atenciones’ del género masculino, “—No puedo hacer nada en el mundo sin que otras mujeres me copien —exclamó sacudiendo la cabeza” (Ocampo, 1999b: 24). Es precisamente esa ‘copia’ la que facilita los tintes del deseo y la duplicidad marcada en la obra.

En el cuento de Ocampo, el relato periodístico de la performance nocturna trasladado a otra mujer, habitante de otra región del mundo, se detiene en el último paso del rito de exhibición que la protagonista no llega a cumplir hasta el final del cuento: la violación. El periódico dejaría ver la pérdida de la originalidad de este acontecimiento mediante la presencia de otras mujeres similares a Artemia y de otros hombres, los del grupo impersonal, que censuran su ‘extravagancia’ mediante el abuso colectivo y rompen con la conjunción del hecho artístico al desgarrar el género de la vestimenta y atacar el cuerpo (Mascioto, 2012: 6).

Robert Muchembled, autor del libro *Historia del diablo. Siglos XII-XX* (2010), menciona, sobre los aspectos de la sexualidad, que “La violación daba lugar a la pena de muerte”, sin embargo, en el cuento, es la víctima final quien se hace acreedora al castigo, lo que nos hace preguntarnos, ¿quién merece esta condena?, ¿la víctima o el victimario? A simple vista, dicha interrogante parece tener muy clara respuesta: el que comete el crimen es quien debe pagar por ello,

no obstante, Ocampo aplica la pena de muerte a otra transgresión en específico, que se aborda más adelante.

Retomando el cuento, los sucesos continúan pasando noche tras noche con los mismos resultados, hasta que:

Aconsejé a la Artemia que se vistiera con pantalón oscuro y camisa de hombre. Una vestimenta sobria, que nadie podía copiarle, porque todas las jóvenes la llevaban.

En mala hora me escuchó. Con suma facilidad y rapidez le hice el pantalón y una camisa a cuadros, que corté y cosí en dos patadas. Verla así, vestida de muchachito, me encantó, porque con esa figurita ¿a quién no le queda bien el pantalón? (Ocampo, 1999b: 25).

Al cambiar por completo la construcción inicial del personaje y transgredir las leyes de género ocurre una transformación de la figura femenina por medio del travestismo; es en este punto que Artemia parece tener un momento de claridad premonitoria, ya que al vestir las ropas masculinas se despidió cariñosamente de su amiga y se marcha como si fuese consciente del funesto final que le aguarda.

Cuando salió de casa me abrazó como nunca lo había hecho. Tal vez pensó que no volvería a verme. Cuando fui a mi trabajo, a la mañana siguiente, un coche patrullero de la policía estaba estacionado frente a la puerta. Ese silencio, esa luz cruel de la mañana, me anunciaron algo horrible que después supe y leí en los diarios:

Una patota de jóvenes amorales violaron a la Artemia a las tres de la mañana en una calle oscura y después la acuchillaron por tramposa (Ocampo, 1999b: 25).

Volviendo al tema de la violación, intuimos que quienes deberían ser castigados son los jóvenes que violaron y asesinaron a Artemia. No

obstante, Ocampo invierte los papeles y designa la muerte para la víctima, quien —según la construcción del cuento— busca constantemente dichos resultados, sirviéndose de los vestidos como un medio para obtener su objeto de deseo.

La pulsión de muerte se hace latente desde el momento en que Artemia viste los ropajes masculinos y rompe por completo los parámetros artísticos y femeninos que la caracterizaban. Y es precisamente de la mano de Régula —quien irónicamente pretendía salvar a su patrona— que se castiga el crimen de la muchacha, pero no por vestir ropas inmorales sino por ignorar su esencia y sucumbir ante las imposiciones que ‘son correctas’.

Más que en el cuerpo mismo de Artemia, Régula parece encontrar placer en la facilidad y rapidez con que hace este último conjunto. El placer de la modista, que tuvo que acudir a su estampita del Lirio de Patagonia para coser vestidos de los dibujos de Artemia, existe en poder hacer su trabajo bien y fácilmente. Régula queda satisfecha con su labor, especialmente ahora que, según como ella cree, ha dejado de producir una imagen erótica como había hecho con los vestidos anteriores de Artemia. Ha cumplido, o por lo menos nos quiere hacer creer que ha cumplido, con su deber cristiano de salvar a Artemia. Pero al final, Artemia muere, casi irónicamente, por dejar de vestirse a su manera, por desviarse de la expresión libre de su sensualidad femenina y por adaptarse a lo que Régula le impone (Ovalle-Child, 2013: 188-189).

Al igual que en otros cuentos de la autora donde se hace uso de la ropa como una latente amenaza fantástica y un medio precursor de muerte, somos expuestos a una primera lectura que transcurre con normalidad, ya que en primera instancia ni los personajes ni los escenarios son motivo de inquietud, sin embargo, conforme avanza la trama vamos percibiendo ciertos tintes

de extrañeza, principalmente originados por la duplicidad de las prendas, que da pie al aspecto fantástico y siniestro. Es entonces que “Las vestiduras peligrosas” se sirve de esa dualidad y uso de los contrarios —íntimamente relacionados— como reflejos distorsionados que conducen a la fatalidad. Esto nos da la sensación de estar viendo una sociedad de claroscuros, ambas caras de la luna, dos figuras femeninas completamente diferentes que sirven como reflejo una de la otra, dos estratos sociales, dos procesos de creación —bocetos y producción—, dos vestidos idénticos y únicos en dos lugares del mundo, dos pulsiones y un solo resultado, la muerte. Concluyendo, en palabras de Ovalle-Child, “En el caso de estos cuentos, el objeto fantástico-erótico es un vestido de terciopelo amenazante porque al ponérselo, cada mujer queda vestida para morir” (Ovalle-Child, 2013: 190).

LA ABYECCIÓN DEL GÉNERO

Siguiendo el hilo de la moda, nos encontramos con “El retrato mal hecho”, publicado originalmente en 1937 dentro de la colección *Viaje olvidado* y recopilado posteriormente por Emecé en la antología *Cuentos completos I*. El relato narra la vida de una familia burguesa y refleja la comodidad de la que gozaban las mujeres de la Argentina de 1890. Como es costumbre en la mayoría de los cuentos de Ocampo, los personajes predominantes son mujeres y niños:

A los chicos les debía de gustar sentarse sobre las amplias faldas de Eponina porque tenía vestidos como sillones de brazos redondos. Pero Eponina, encerrada en las aguas negras de su vestido de *moiré*, era lejana y misteriosa; una mitad del rostro se le había borrado, pero conservaba movimientos sobrios de estatua en miniatura. Raras veces los chicos se le habían sentado sobre las faldas, por culpa de la

desaparición de las rodillas y de los brazos que con frecuencia involuntaria dejaba caer (Ocampo, 1999a: 16).

Eponina, personaje principal y señora de la casa, es una mujer privilegiada que centra su tiempo en frivolidades, como lecturas de moda y largas charlas con damas de la alta sociedad, desdeñando el rol de la maternidad y las labores domésticas que han sido atribuidas por generaciones a las féminas. Es posible considerar que ese rostro desdibujado, a medias, claroscuro, representa de una u otra forma la pérdida del instinto maternal. Esta madre desnaturalizada, personificada como una mujer fría, distante y carente de afecto hacia su descendencia desde un inicio, “Detestaba los chicos, había detestado a sus hijos uno por uno a medida que iban naciendo, como ladrones de su adolescencia que nadie lleva presos, a no ser los brazos que los hacen dormir” (Ocampo, 1999a: 16). Vemos aquí, precisamente, que se trastocan los roles tradicionales, “En estos cuentos en particular, lo fantástico se introduce mientras se subvierte el lugar que debe ocupar la mujer en el espacio doméstico. La dócil ama de casa termina huyendo del espacio doméstico que la confina” (Ovalle-Child, 2013: 191). En dicha huida, la protagonista delega las responsabilidades que conlleva el papel materno a un segundo sujeto, en este caso, una empleada.

Ana, mucama de la familia y encargada de representar la figura maternal en el cuento, no sólo lleva a cabo las tareas asignadas al rol femenino, sino que, gracias a su carácter amable y cariñoso, se convierte en el refugio de los niños ante la indiferencia de Eponina.

Los brazos de Ana, la sirvienta, eran como cunas para sus hijos traviesos.

La vida era un larguísimo cansancio de descansar demasiado; la vida era muchas señoras que conversan sin oírse en las salas de las casas donde de tarde en tarde se espera una fiesta como un alivio. Y así, a fuerza de

vivir en postura de retrato mal hecho, la impaciencia de Eponina se volvió paciente y comprimida, e idéntica a las rosas de papel que crecen debajo de los fanales.

La mucama la distraía con sus cantos por la mañana cuando arreglaba los dormitorios. Ana tenía los ojos estirados y dormidos sobre un cuerpo muy despierto, y mantenía una inmovilidad extática de rueditas dentro de su actividad. Era incansablemente la primera que se levantaba y la última que se acostaba. Era ella quien repartía por toda la casa los desayunos y la ropa limpia, la que distribuía las compotas, la que hacía y deshacía las camas, la que servía la mesa (Ocampo, 1999a: 16-17).

Lo femenino, dentro de la escritura de Ocampo, se relaciona en gran medida con la inversión de los prototipos que habían sido usados hasta el momento, ya que tanto sus personajes como las voces de las mujeres son ambiguos, cambiantes, fragmentados y en permanente tensión. “El retrato mal hecho” no es la excepción, presenta dos personajes femeninos con personalidades, posiciones sociales y roles diferentes, no obstante, la abyección comienza a darse a partir de un suceso en particular que sirve como punto de partida para fragmentar el concepto de género que ve a la mujer como un ente protector, maternal, grácil, servil y proveedor de vida.

Ana no llegaba para servir la mesa; toda la familia, compuesta de tías, maridos, primas en abundancia, la buscaban por todos los rincones de la casa. No quedaba más que el altillo por explorar. Eponina dejó el periódico sobre la mesa, no sabía lo que quería decir albaricoque: ‘Las venas y los tallos color albaricoque’. Subió al altillo y empujó la puerta hasta que cayó el mueble que la atrancaba. Un vuelo de murciélagos ciegos envolvía el techo roto. Entre un amontonamiento de sillas desvencijadas y palanganas viejas, Ana estaba con la cintura suelta de náufraga, sentada sobre el

baúl; su delantal, siempre limpio, ahora estaba manchado de sangre. Eponina le tomó la mano, la levantó. Ana, indicando el baúl, contestó al silencio: —Lo he matado (Ocampo, 1999a: 16-17).

Es entonces que la abyección del personaje se hace notable; Ana, la representación misma de la perfección maternal, es quien lleva a cabo el asesinato y libera a las voces femeninas de la obra, impulsada por el hartazgo y la cotidianidad. Pero, ¿qué es lo que genera la abyección del género? Julia Kristeva, en su obra *Poderes de la perversión*, menciona:

No es [...] la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... [...] La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda (1988: 11).

Estos aspectos explican, de una u otra forma, por qué los personajes que se rigen por cierta moralidad o correspondencia social son aquellos que cometen o propician el acto siniestro del cuento. Ocampo libera de su prisión a los sujetos ‘reprimidos’ por motivos socioculturales, dándoles las armas necesarias para ser partícipes de la maldad, convirtiendo a sus protagonistas femeninas en mujeres crueles, agresivas y oscuras.

En el caso de Eponina, el odio que siente hacia sus hijos comienza a volverse frágil —como una rosa de papel—, al tiempo que Ana transgrede su figura de madre perfecta y termina asesinando al niño. Este acto no pasa desapercibido por los

miembros de la familia, quienes, escandalizados, condenan el suceso, mientras que la verdadera madre se redime por medio de él. La liberación de ambos personajes se sella en una comunión clandestina que culmina con una analogía entre la moda y la muerte, haciendo gala de la predisposición de Ocampo por el uso de la imagen.

Eponina abrió el baúl y vio a su hijo muerto, al que más había ambicionado subir sobre sus faldas: ahora estaba dormido sobre el pecho de uno de sus vestidos más viejos, en busca de su corazón. [...] Eponina se abrazó largamente a Ana con un gesto inusitado de ternura. Los labios de Eponina se movían en una lenta ebullición: ‘Niño de cuatro años vestido de raso de algodón color encarnado. Esclavina cubierta de un plegado que figura como olas ribeteadas con un encaje blanco. Las venas y los tallos son de color marrón dorados, verde mirto o carmín’ (Ocampo, 1999a: 17).

La imagen del pequeño muerto entre las telas del vestido gastado despierta en la madre un gesto de insólito afecto,

Por un lado, el abrazo solidario sugiere que ambas mujeres tienen en común el sometimiento a un sistema de valores que limita la vida de las mujeres dejándolas sin voluntad; por otro, el abrazo convierte a Ana en brazo ejecutor de Eponina inscribiendo a las mujeres en la figura del doble al disolver sus individualidades (Suárez Hernán, 2013: 371).

Los personajes de Ocampo se revelan ante los estándares de la sociedad, así como los cánones morales y culturales que son impuestos a la mujer. La autora cuestiona los arquetipos de género e invierte la imagen tradicional con la abyección de sus féminas, quienes resultan personajes perversos, crueles y capaces de asesinar, sin dejar de lado el aspecto socioeconómico que

reflejan, la costumbre de legar responsabilidades maternas a una criada, la *performance* que juega la figura de la madre sustituta y su duplicidad.

Los cuentos pertenecientes a *Viaje olvidado* se encuentran llenos de imágenes dotadas de la fuerza de sus títulos. “El retrato mal hecho” expone las relaciones entre el bien y el mal, la añoranza del amor, la complicidad entre mujeres, la ruptura de paradigmas y la naturaleza ocampiana de los personajes femeninos, quienes “muestran tendencias agresivas y la crueldad que ejercen está relacionada con la marginalidad, excepto cuando se trata del trato vejatorio o el abandono de los hijos” (Suárez Hernán, 2013: 11), precisamente lo que la sociedad condena.

NOCIONES DE UNA CRUELDAD SOCIALIZADA

El entorno social en los cuentos de Ocampo constituye un eje clave en la representación oscura de sus tramas, esto, con la finalidad de exponer de una manera grotesca y satirizada lo más sombrío del ser humano y el entorno que lo rodea:

Varios cuentos de Silvina Ocampo indagan ese mundo burgués de Buenos Aires, que se revela [...] escenario ideal para hechos fantásticos o grotescos, ya que siempre ha sido un mundo más pensado que realizado. [...] Pero la indagación más despiadada en el mundo pequeño burgués bonaerense se da en el cuento «Las fotografías» (Balderston, 1983: 746).

Ocampo, haciendo gala de su destreza narrativa, logra dosificar la intensidad de estos aspectos para distribuirlos a lo largo del cuento y envolver al lector en una espiral con distintos niveles, hasta hacerlo llegar al punto central de lo que realmente quiere comunicar.

Entre dichos niveles podemos encontrar tensión, contraste, ironía, violencia,

sobrenaturalidad y un desajuste entre lo que se menciona y lo que no. Resulta imprescindible leer con avidez los textos que la autora nos propone, ya que se encuentran constituidos por un discurso soterrado u oculto que guarda silencio para que el lector pueda apreciar la crueldad, la violencia, el horror y el humor que plasman sus personajes, matizados por la 'naturalidad' de su sociedad.

"Las fotografías", de *La furia y otros cuentos* (1959), reafirma lo antes mencionado. El relato presenta la muerte natural de una chica paralítica durante una fiesta familiar, donde los invitados, lejos de inmutarse por la tragedia ocurrida, satirizan el suceso y convierten una sesión de sufrimiento en un grotesco carnaval de humillaciones. Tras una lectura detenida, nos percatamos de que el trato que recibe la muchacha, de nombre Adriana, es prácticamente inhumano, la estupidez y la falta de cuidado por parte de familiares y amigos terminan por provocar su fallecimiento.

La narradora nos cuenta la historia de su amiga Adriana, una niña de catorce años que después de sufrir un accidente ha quedado paralítica, por lo que, después de un año de convalecencia, sus familiares le organizan una fiesta familiar.

Llegué con mis regalos. Saludé a Adriana. Estaba sentada en el centro del patio, en una silla de mimbre, rodeada por los invitados. Tenía una falda muy amplia, de organdí blanco, con un viso almidonado, cuya puntilla se asomaba al menor movimiento, una vincha de metal plegadizo, con flores blancas en el pelo, unos botines ortopédicos de cuero y un abanico rosado en la mano. Aquella vocación por la desdicha que yo había descubierto en ella mucho antes del accidente, no se notaba en su rostro (Ocampo, 1999a: 130-131).

Después de una extensa descripción de los asistentes, la comida y los pormenores de cualquier

fiesta, todo parece indicar que se trata de una simple celebración familiar, sin embargo, conforme va avanzando la trama se ilustra la malicia y la falta de compasión de los personajes por medio de sus acciones y las anécdotas que narran:

nos entretuvimos contando cuentos de accidentes más o menos fatales. Algunos de los accidentados habían quedado sin brazos, otros sin manos, otros sin orejas. «Mal de muchos, consuelo de algunos», dijo una viejita, refiriéndose a Rossi, que tiene un ojo de vidrio. Adriana sonreía (Ocampo, 1999a: 131).

Con morbo y poca empatía, uno a uno los invitados a la fiesta demuestran su falta de sensibilidad ante la condición de la chica;

Adriana se quejaba. Creo que pedía un vaso de agua, pero estaba tan agitada que no podía pronunciar ninguna palabra; además, el estruendo que hacía la gente al moverse y al hablar hubiera sofocado sus palabras, si ella las hubiera pronunciado (Ocampo, 1999a: 132).

Los presentes justifican sus acciones por las situaciones poco gratas que implica el cuidado de una persona enferma, no obstante,

'Las fotografías' muestra un desplazamiento de sentimientos. Lo que quiere ser ternura se revela como egoísmo [...] lo que quiere ser entretenimiento se revela como una crueldad tal vez inconsciente, [...] la ternura que todos dicen y creen sentir [...] se muestra en gestos que la niegan [...] mortifican el espíritu y la carne de la muchacha a tal grado que acaban por matarla (Balderston, 1983: 747).

La narradora, sin dejar en claro su papel dentro de la fiesta, adopta una posición voyerista, describiendo frivolidades, malentendidos, enemistades y aversiones acontecidas; funge como distractor para el lector y deja de lado el punto

principal del cuento. De igual forma, su participación como personaje activo se limita a denunciar a una de las invitadas por la cual tiene cierta aversión.

Todo el evento es narrado por medio de fotografías, en las cuales se va plasmando la agonía de Adriana hasta culminar en una imagen que funge como la antesala mortuoria de la joven. Pese a que la fotografía no resulta ser *post mortem*, —a la usanza de la época victoriana, donde era común retratarse con cadáveres sin importar lo siniestro de la escena—, sí marca un antes y un después, ya que en ella Adriana comienza su transición al otro mundo como si la extenuante sesión hubiese consumido poco a poco su ‘vivacidad’. Pensemos que las fotografías siempre han sido punto de partida para eventos siniestros, no sólo por la creencia de que capturan el alma de las personas, sino por el carácter dubitativo que se plasma en ellas, ya que, dependiendo del ángulo en que se tomen y la perspectiva de quien las aprecie, son capaces de expresar diversas situaciones y realidades, dejando en duda la veracidad de la imagen.

El ambiente siniestro del cuento resulta incuestionable, el horror de una sociedad apática y la falta de interés por una persona convaleciente muestran el egoísmo del que somos capaces, tanto dentro como fuera del papel. Pese a que no se logran percibir hechos fantásticos y considerando que Ocampo se caracteriza por guardar silencios que dan pauta a distintas interpretaciones, podemos aventurarnos a decir que foto a foto se va capturando la enfermedad que corroe un cuerpo joven y la esencia atormentada de Adriana, sustrayendo su alma y arrebatándole la vida para quedar inmortalizada, esto, sustentado en la teoría esotérico-paranormal, que sostiene:

La fotografía, más que cualquier otra forma de arte, tiene la capacidad de capturar un elemento vivo, un punto del alma. La mayoría de personas piensa que el hecho de fotografiar un momento en el tiempo capta una esencia que

normalmente se pierde en la historia. Pero las imágenes fotográficas capturan mucho más que un aspecto de ese momento vivido, la fotografía literalmente capta un elemento de la fuerza vital que se presentaba en ese momento en que fue hecha la fotografía.

El proceso del robo de un elemento de la vida a través de una fotografía causa un gran daño en la fuerza de la vida. Muchas personas afirman que la fotografía sin su consentimiento captura una partícula de su esencia viva, roba un elemento de sus almas. Para muchos psíquicos, las personas transmiten continuamente un tipo de energía. Esta energía contiene información, y se puede recibir y traducir. Cuando una persona toma una fotografía a alguien se está capturando una instantánea de su energía (MEP, 2018: s/n).

No obstante, todo queda abierto a la interpretación de quien observa, ya que las fotografías, al igual que los cuentos de Silvina Ocampo, nos muestran dos realidades desdibujadas y dos lecturas entintadas de extrañeza y misterio, pero sin olvidar que,

La extrañeza estriba con frecuencia no tanto en los hechos narrados como en la perspectiva adoptada para relatarlos, una perspectiva limitada que parece dejar los acontecimientos más claros para el lector que para los personajes que los observan, los viven o los recuerdan (Fernández, 2003: 8).

Y es que no existe mayor extrañeza que la realidad misma. Sylvia Molloy, en su artículo “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, exalta el uso de los detalles —por mínimos que parezcan— para denotar la opulencia de la sociedad burguesa, como en “Las fotografías” y su desfile de ‘riqueza’,

Tanto en ‘Las fotografías’ como en ‘La casa de los relojes’ acentúan doblemente un terrible

desenlace. Primero, porque en efecto proponen un fondo detallado y trivial que hace resaltar tanto más la muerte de dos seres indefensos. Segundo, porque —y quizás sea ésta la función principal de estos detalles— a la vez que crean una circunstancia real la acusan de tal modo que la transforman en parodia, en escenario teatral: armazón deliberada en la que los comportamientos adquirirán necesariamente otra dimensión (1978: 247).

Es así como el cuento captura la crueldad ‘justificada’ que la sociedad se empeña en ocultar.

LA BELLEZA DE LA ALIENACIÓN

Silvina Ocampo se encarga de que sus personajes femeninos cuenten con una amplia gama de complejidad, malicia y ambigüedad, caracterizándolos como entes extraños dentro de una sociedad normativa. En “El Sótano”, perteneciente a *La furia y otros cuentos* (1959), nos encontramos nuevamente con aspectos conocidos, como la disparidad de clases sociales, la mujer marginalizada y el reflejo distorsionado, todo dentro de un sótano derruido que es precisamente el lugar donde se desarrolla la historia. Al inicio del relato, se expone la precaria situación en la que vive la protagonista, Fermina, una prostituta que ha pasado toda su existencia en la clandestinidad, viviendo de los desperdicios de la clase burguesa, una ‘mujer de subsuelo’.

Las condiciones del sótano no son las mejores, el clima es abrumador en invierno pero edénico en verano, por ninguna ventana se filtran los rayos del sol ni el calor del día; las pocas posesiones que tiene la protagonista fueron ‘regalos’ de algunos de sus clientes y, pese a encontrarse el lugar casi vacío y sin ningún servicio o comodidad básica, Fermina, en un principio, no le encuentra defectos, a excepción de uno:

Tener que convivir con ratones, me pareció en el primer momento el único defecto de este sótano, donde no pago alquiler. Ahora advierto que estos animales no son tan terribles: son discretos. En resumidas cuentas, son preferibles a las moscas, que abundan tanto en las casas más lujosas de Buenos Aires, donde me regalaban restos de comida, cuando yo tenía once años. Mientras están los clientes, no aparecen: reconocen la diferencia que hay entre un silencio y otro; surgen en cuanto me quedo sola, en medio de cualquier bullicio; pasan corriendo, se detienen un instante y me miran de reojo, como si adivinaran lo que pienso de ellos. A veces comen un trozo de queso o de pan, que quedó en el suelo. No me tienen miedo, ni yo a ellos. Lo malo es que no puedo almacenar provisiones, porque las comen antes de que yo las pruebe (Ocampo, 1999a: 130).

Sin embargo, con el tiempo se familiariza con los peludos inquilinos e incluso les otorga nombres de personas famosas.

Hay personas malintencionadas que se alegran de esta circunstancia y que me llaman Fermina, la de los ratones.

Yo no quiero darles el gusto y no les pediré prestadas las trampas para exterminarlos. Vivo con ellos. Los reconozco y los bauticé con nombres de actores de cinematógrafo. Uno, el más viejo, se llama Carlitos Chaplin, otro Gregory Peck, otro Marlon Brando, otro Duilio Marzio; otro que es juguetón, Daniel Gellin, otro Yul Brinner, y una hembrita, Gina Lollobrigida, y otra Sofía Loren.

Es extraño cómo estos animalitos se han apoderado del sótano donde tal vez vivieron antes que yo (Ocampo, 1999a: 130).

La convivencia con los roedores le resulta mucho más grata que con las personas, al punto de que “hasta las manchas de humedad adquirieron

formas de ratones; todas son oscuras y un poco alargadas, con dos orejitas y una cola larga, en punta” (Ocampo, 1999a: 130). La mujer los alimenta y protege de los vecinos malintencionados que pretenden matarlos con trapas o depredadores. Tal es su cariño hacia ellos que no desea que la abandonen y es capaz de armar un escándalo si llegan a herirlos.

Pero, ¿qué es lo que impulsa a Fermina a vivir entre alimañas y alejarse de los seres humanos? Resulta bastante obvio el desprecio que experimenta hacia la sociedad, las personas hablan de ella a sus espaldas, la consideran licenciosa e, incluso, nadie hace nada por ayudarla mientras se pone en marcha la demolición del edificio en el que se encuentra. Dichas circunstancias orillan al personaje a alienarse de la realidad. Carlos Marx, en su teoría de la alienación (1844), menciona que la sociedad y el trabajo están íntimamente ligados con la concepción del ser humano, por lo que, cuando el producto del trabajo no satisface las necesidades del individuo y se vuelve algo ajeno, éste comienza a alienarse, convirtiéndose en un esclavo de lo que produce. Fermina llega a un punto en el que decide permanecer en el sótano, deslindarse de la realidad y dejarse envolver por un ‘sueño’, en venganza por la situación que le tocó vivir. Lejos de sobrecojerse por los sucesos, se encuentra feliz y hermosa.

Desde hace dos días suceden cosas muy raras con los ratones: uno me trajo un anillo, otro una pulsera, y otro, el más astuto, un collar. En el primer momento no podía creerlo y nadie me creerá. Soy feliz. ¡Qué importa que sea un sueño! Tengo sed: bebo mi sudor. Tengo hambre: muerdo mis dedos y mi pelo. [...] Los ratones tienen miedo.

¡Pobrecitos! No saben, no comprenden lo que es el mundo. No conocen la felicidad de la venganza. Me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda (Ocampo, 1999a: 130).

De un momento a otro, la mujer alienada pasa del aspecto fantástico en el que sus ratones, como si fuesen sus nuevos clientes, la llenan de regalos y atenciones, a lo siniestro que conlleva el inminente canibalismo y finalmente la muerte.

La imagen indescifrable que dicta los cuentos de Silvina Ocampo, esquivada como la figura de “La vida clandestina” que sabrá lo que nosotros nunca sabremos, es aludida constantemente, jamás declarada. Resulta curioso que esta escritura que lo dice todo, proponiendo fortuitos encuentros de técnicas, de situaciones, de personajes, de palabras, y llevándolos a sus últimas consecuencias, sea al mismo tiempo tan silenciosa, tan sola. Más que el horror, más que la risa, más que el desconcierto, proponen estos relatos una sabia —y sabida— soledad (Molloy, 1978: 10)

Fermina, como muchos personajes de Silvina Ocampo, es víctima de cierta marginación por parte de un estrato social diferente al que pertenece, por ello,

se siente acosada y espiada por los demás; su discurso incoherente parece el de una mujer perturbada. El sótano va a ser demolido y Fermina se verá obligada a salir al exterior, pero ella ha resuelto vivir siempre en la marginalidad en la que siempre ha estado (Suárez Hernán, 2013: 369).

La alienación que sufre la protagonista al mirarse al espejo la sume en lo más profundo de su propio mundo, si tiene sed bebe su sudor, si tiene hambre muerde sus dedos y come su cabello, aun así su reflejo le resulta hermoso. Es ahí que se encuentra ‘completa’ y feliz.

Desde este lado del espejo, el límite último de la imagen es la autofagia (el castigo de las que no saben ‘ser otras’), puesto que se trata aquí

también de un espejo, tal como lo dice la frase que cierra el relato (Panesi, 2004: 4).

LA DUALIDAD DE LOS CUENTOS: ENTRE PERSONAJES, DESEOS, Y PERVERSIÓN

“Las vestiduras peligrosas” (1970); “El retrato mal hecho” (1937); “Las fotografías” (1958) y “El sótano” (1959) son cuentos que manejan elementos recurrentes en la narrativa de Ocampo, como la moda, los estereotipos femeninos, la crueldad de la sociedad burguesa y el reflejo distorsionado, mismos que despiertan ante distintos puntos de inmersión fantástica y, por ende, siniestra.

La autora desglosa una serie de elementos temáticos sobre la mujer que conectan con la obra de Ocampo, a saber, lo subversivo, la magia, la transgresión de los espacios de la mujer como madre, la perversión sexual, el discurso epistolar y los dobles femeninos.

En esta línea, puede destacarse que, en la Obra de Ocampo, la magia y la fantasía son elementos de subversión femenina. Los temas fantásticos se desarrollan en un ámbito de marginalidad, en la liminalidad de lo establecido; por ello la feminidad y la infancia son espacios propicios para la deconstrucción de estereotipos y la creación de nuevos órdenes mediante recursos fantásticos (Suárez Hernán, 2013: 370).

La fémina ocampiana, sin importar su edad o posición social, se instaura como un ente liberado, siniestro y fantástico que rompe con las cadenas de sus antepasadas y se consolida como un ente ‘maldito’. Todo ello, ni para bien ni para mal, simplemente como una forma diferente de ver personajes que han sido histórica y asiduamente dulcificados. Gracias a esto, sus

protagonistas juegan en los dos bandos, el bueno y el malo, brindan diversas interpretaciones, trabajan en distintos niveles del deseo y tienen variados paralelismos de la perversión.

Asimismo, la mayoría de los cuentos se ve acompañada de la fatídica ‘llamada de la muerte’, ya sea para la protagonista o para un personaje cercano a ella. Cada uno de los elementos que se presentan en las construcciones de estos relatos sirve al escrutinio de la dualidad, es decir, poseen dos versiones necesariamente opuestas que convergen dentro del mismo cuento, haciendo un juego constante de contrarios. Entre más se analizan estos más se perciben los lazos que unen los cuentos de Silvina Ocampo, impregnados de deseos terminantes y mortíferos, pares opuestos que se desmoronan, distorsiones espacio-temporales, vínculos viscerales, así como imaginarios extravagantes, inversión de roles y una crueldad ‘dulcificada’.

Lo fantástico se presenta de diversas formas, pero todas y cada una de ellas incursionan en elementos característicos de lo femenino: la locura, la maternidad, el mundo interior, la enfermedad, el anhelo y la perversión; mientras que lo siniestro entintó dichos aspectos de una oscura fatalidad, sin importar si son fotografías, sótanos, altillos o vestidos.

No cabe duda de que la obra de Silvina Ocampo es extensa y variada, el manejo de su pluma y la sinceridad y crudeza con la que expone las carencias y el lado oscuro de la sociedad es de admirarse. Dentro de sus narraciones se encuentra un laberinto de personajes, universos, perversiones, asombros y fenómenos sobrenaturales que, con la mentalidad y disposición adecuada, es un gusto descubrir.

REFERENCIAS

- Balderston, Daniel (1983), "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, núm. 125, pp. 743-752.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo (1940), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Caillou, Roger (1970), *Imágenes, imágenes (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, Edhasa.
- Cortázar, Julio (1970), "Algunos aspectos del cuento", *Casa de las Américas*, núm. 60, pp. 403-416.
- Fernández, Teodosio (2003), "Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo", *Anales de Literatura Española*, núm. 16, pp. 5-38.
- Freud, Sigmund (1919), "Lo siniestro", en *Sigmund Freud: Obras completas*, San José, Costa Rica, Librodots.com.
- Kristeva, Julia (1988), *Poderes de la pervisión*, México, Siglo XXI Editores.
- Mascioto, María de los Ángeles (2011), "De la obra de arte a la reproducción: "Las vestiduras peligrosas" (1970) de Silvina Ocampo", *Revista Laboratorio*, núm. 6, pp. 1-9.
- Mundo Esotérico y Paranormal (MEP) (2018), "¿Almas robadas a través de fotografías?", Mundo Esotérico y Paranormal, 9 de mayo de 2018, disponible en: <https://www.mundoesotericoparanormal.com/almas-robadas-a-traves-de-fotografias/>
- Molloy, Sylvia (1978), "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo", *LEXIS*, vol. II, núm. 2, pp. 241-251.
- Muchembled, Robert (2010), *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, México, FCE.
- Ocampo, Silvina (1999a), "El retrato mal hecho", "El sótano", "Las fotografías", en *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Emecé, pp. 16-17, 129-130, 130-133, disponible en: file:///C:/Users/Usuario2/AppData/Local/Temp/Silvina_Ocampo_cuentos_completos_EMECE_E.pdf
- Ocampo, Silvina (1999b), "Las vestiduras peligrosas", en *Cuentos completos II*, Buenos Aires, Emecé, pp. 21-25, disponible en: file:///C:/Users/Usuario2/AppData/Local/Temp/Cuentos_Completos_Volumen_II_Silvina_Oca.pdf
- Ovalle-Child, Arlene (2013), *Objetos de deseo en los cuentos de Silvina Ocampo*, tesis doctoral, Boston, Boston University.
- Panesi, Jorge (2004), "El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo", *Orbis Tertius*, vol. 9, núm. 10, pp. 1-6.
- Paolini, Claudio (2016), "Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre algunos trayectos y deslindes teóricos", *Tenso Diagonal*, núm. 1, pp. 9-29.
- Roas, David. (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Sánchez-Barranco Ruiz, Antonio, Reyes Vallejo Orellana (2004), "Melanie Klein, una princesa que creó su propio reino", *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 24, núm. 91, pp. 117-136, disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1051150>
- Serrano Barquín, Carolina, Francisco Salmerón Sánchez, Héctor Serrano Barquín (2010-2011), "Eros, Thánatos y Psique: una complicidad triádica", *Ciencia Ergo Sum*, vol. 17, núm. 3, pp. 327-332.
- Suárez Hernán, Carolina (2013), "El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo", *Anales de Literatura Hispánica*, núm. 42, pp. 367-378.
- Todorov, Tzvetan (2006), *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós.
- Tomassini, Graciela (1992), "La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo", *Anales de Literatura Hispánica*, núm. 21, pp. 377-386, disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9292110377A>
- Vax, Louis (1980), *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus.

El matadero, Chalcos (2020). Acrílico sobre papel: Silvina Pacheco.

Prohibida su reproducción en obras derivadas.