







Casa abierta al tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
División de Ciencias Sociales y Humanidades

Esposas en *la furia* de Silvina Ocampo

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Letras Hispánicas

Presenta

Erik Octavio Martínez Tovar

Directora de tesis: Dra. Ana Rosa Domenella

Lectores de tesis: Dr. César Andrés Núñez y Dra. Mayuli Morales Faedo

Ciudad de México, 2011

Sosa©

Como Eva, aun insisto en comer del fruto.

A la ramera de la profecía

me voy pareciendo más cada día.

En mí, la Magdalena guarda aun luto.

A mí, viene aun por consejo Dalila.

Como Débora, en mi mano victoria

venderá el Dios. Será mía la gloria.

Conmigo, mordaz, Jezabel vacila.

Extender el placer es hedonismo,

y esto que hago ahora aquí no es lo mismo.

Me fastidia el estigma. Aún Betsabé

de su inmundicia purificada fue.

Yo así, como cualquier otra selecta,

prosigo aun la oportunidad abyecta.

Erik Diesel©

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1 La crítica literaria feminista	19
Capítulo 2 “La oración”, “El asco”, “Mimoso” y “El goce y la penitencia”	38
Capítulo 3 Elementos simbólicos en “La oración”, “El asco”, “Mimoso” y “El goce y la penitencia”	59
Conclusiones	81
Bibliografía	93

ESPOSAS EN *LA FURIA* DE SILVINA OCAMPO

Lo que importa es lo que escribimos: eso es lo que somos.

Silvina Ocampo

INTRODUCCIÓN

Esposas en *La furia*.

Furia, sinónimo de ira exaltada, de cólera, de furor. Y existe un término médico psicológico llamado “furor uterino” que es el deseo incontenible, insaciable y patológico de la mujer por efectuar la cópula. De ahí proviene un adjetivo bastante ofensivo a la mujer insatisfecha sexualmente: “histérica”, porque es un adjetivo que en Medicina pertenece al útero, y el útero es sólo parte del “cuerpo”, del “género” femenino.

En la mitología romana las Furias son divinidades infernales, un instrumento de la venganza de los dioses. Lo mismo, las llamadas Erinias, para la mitología griega, son deidades violentas en un sentido de justicia y orden, en un sentido positivo. Son guardianas de las leyes de la naturaleza y del orden de las cosas. Más tarde serán divinidades vengadoras del crimen.

En realidad es más interesante la leyenda de las Erinias y el nombre de Furias queda identificado por los romanos con aquellas. Así mismo, se les llamaba, para aplacarlas, Euménides, que es un nombre que significa las bienhechoras o bondadosas y que los

trágicos griegos dieron como antífrasis a las Erinias. Nunca el bien estuvo tan cerca del mal como en esta concepción de las Furias.

En la mitología griega las Erinias tuvieron su origen en las gotas de sangre que, al ser mutilado Urano, cayeron en la Tierra, su hija. Sus funciones varían según los autores. Al principio parecían ser como las Moiras, que eran también divinidades griegas del destino de los hombres y de las cuales sus designios eran inflexibles. En Homero, defienden el orden del mundo físico y moral; velan sobre el equilibrio del universo. Según Hesíodo, castigan las trasgresiones de hombres y dioses. El *Prometeo* de Esquilo expresa una idea análoga. Los trágicos hacen de las Erinias divinidades vengadoras del crimen y les dan rasgos individuales muy señalados. Esquilo las llama criaturas de la noche; Sófocles: hijas de la Tierra y las Tinieblas; Eurípides fija su número en tres: Alecto, Tisifone y Megera. Representan los remordimientos del asesino.

El castigo que imponen a sus víctimas es primero la privación del recto sentido y la conciencia, que hace que el crimen engendre el crimen; después la locura furiosa y la demencia delirante, de la que Orestes es el ejemplo más célebre, al ser atormentado por el destino y víctima de las vengativas Erinias tras dar muerte a su madre Clitemnestra y al amante y segundo esposo de ésta, Egisto.¹

Las Erinias son genios alados, entrelazados los cabellos de serpientes, como Medusa, con látigos o antorchas en las manos. Su morada es el Erebo.² Virgilio las muestra en la *Eneida* atormentando las almas de los muertos con látigos y aterrorizándolos con sus

¹ Egisto y Clitemnestra mataron al primer esposo de ésta, Agamenón, padre de Orestes y Electra; y el matricidio que comete Orestes fue animado y aconsejado por su hermana Electra, para vengar la muerte de su padre y la traición de su madre.

² En la mitología griega, Erebo es el hijo de Caos y de la Noche, y su nombre tiene la raíz griega *érebos*, que significa infierno o averno.

serpientes en el fondo del Tártaro.³ Su culto tenía como centro la población de Colono, junto a Atenas, en donde se extendía el bosque sagrado de las Euménides. La leyenda situaba en este bosque una de las entradas de los infiernos. En Atenas su culto estaba ligado a la existencia y funcionamiento del Areópago.⁴ En la ruta de Megalópolis a Mecena tenían su santuario; en Sicione se las honraba en el centro encinar, junto con las Moiras.

³ En la mitología griega es la región de los infiernos más tenebrosa y profunda, destinada a cárcel eterna de los criminales, donde Zeus tenía aprisionados a los Titanes. Era el lugar más temido hasta por las propias divinidades, a quienes el dios supremo del Olimpo amenazaba con encerrar allí en casos de desobediencia.

⁴ Tribunal superior de la antigua Atenas.

There is another sky,	Whose leaf is ever green;
Ever serene and fair,	Here is a brighter garden,
And there is another sunshine,	Where not a frost has been;
Though it be darkness there;	In its unfading flowers
Never mind faded forests, Austin,	I hear the bright bee hum;
Never mind silent fields-	Prithee, my brother,
Here is a Little forest,	Into my garden come!

Emily Dickinson⁵

Esposas en *La furia* de Silvina Ocampo. Anotaciones Bibliográficas.

Silvina Ocampo es considerada una de las más grandes escritoras argentinas. Mercedes Güiraldes y Daniel Gigena la nombran un *hápax*⁶ de la literatura rioplatense contemporánea por su estilo *sui generis*.⁷ Nació y murió en Buenos Aires, en 1903 y 1993, respectivamente. Fue la menor de las seis hijas de Manuel Silvino Ocampo y Ramona Aguirre -una pareja de la alta burguesía bonaerense- y educada al estilo europeo; de hecho, su primera lengua hablada no fue el español sino las de las institutrices: francés e inglés. Eran muy frecuentes los viajes que su familia realizaba, sobre todo a Francia e Inglaterra, por largas temporadas.⁸ Tuvo otras inquietudes artísticas, especialmente la pintura, y grandes escuelas como la academia de Léger, y maestros como Giorgio de Chirico con

⁵ (Hay otro ciclo,/ siempre sereno y bello,/ y hay otro Sol,/ aunque haya oscuridad también;/ no importan ya los bosques marchitos,/ o los campos silenciosos de Austin./ Aquí hay un pequeño bosque,/ cuyas hojas son siempre verdes;/ aquí hay un jardín brillante,/ donde nunca ha habido una escarcha;/ y en sus flores nunca marchitas/ escucho el brillante zumbido de la abeja./ ¡Te suplico, hermano, que entres a mi jardín!) Poema N° 2. La traducción es mía. Ocurriendo que Ocampo sí tradujo a Dickinson, cabe mencionar que no este poema. Más adelante se complementará el tema.

⁶ En lexicografía o en crítica textual, *hápax* es la voz registrada una sola vez en una lengua, en un autor o en un texto.

⁷ En Silvina Ocampo, *Antología esencial*. Seleccionada y presentada por Mercedes Güiraldes y Daniel Gigena, Emecé Editores, Buenos Aires, 2001, p. 9.

⁸ Noemí Ulla escribe, con respecto al discurso oral de Ocampo: "Transcribir su habla me interesaba, ya que su sintaxis, tan particular, formaba parte de lo que me proponía también dar a conocer. Siendo como fue de niña, recorrida o "despedazada" -como ella misma lo afirma al comienzo del libro- por tres idiomas, inglés, francés y castellano, su manera de hablar lleva las huellas a las que George Steiner llamó propias de la 'imaginación multilingüe'." En el Apéndice de: Noemí Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*. 2° ed. ampl. Editorial Leviatán, Buenos Aires, 2003, p. 157.

quien estudió dibujo en París.⁹ Ella misma, en una entrevista en diciembre de 1987, declaró lo siguiente:

Bueno, entonces lo primero que diré es que yo he puesto todo lo que tengo en lo que he escrito. Porque para mí escribir es lo más importante que me ha sucedido. [...] Siempre. Escribir y dibujar. Me gusta mucho dibujar. Empecé a los siete u ocho años, y dibujé muchísimo.¹⁰

En 1940 se casó con el reconocido escritor argentino Adolfo Bioy Casares, quien, como Jorge Luis Borges, fue también su colega literario. Rosario Castellanos apunta:

Queda, pues, lo maravilloso y lo terrible como una posibilidad de exploración de los sedentarios, de los que se atuvieron al consejo agustiniano de retirarse a la interioridad propia, de los que se disponen, pasivamente, a recibir lo que va a darse. ¿No convienen, tales características, a la imagen tradicional y convencional de la mujer? Bueno, pues aquí tenemos a una mujer, Silvina Ocampo, que bien puede fungir como el arquetipo de esa actitud. Silvina Ocampo que no es sólo la hermana de ese mito argentino -Victoria- ni la esposa y colaboradora de Adolfo Bioy Casares ni la amiga intelectual de Jorge Luis Borges sino fundamentalmente, la autora de una obra literaria en muchos sentidos excepcional.¹¹

Su obra comprende varios géneros: prosa, lírica y teatro. Comenzó y dejó de publicar con series de cuentos: *Viaje Olvidado*, de 1937, y *Cornelia frente al espejo*, de 1988. Es coautora, con Borges y Bioy Casares, de la *Antología de la literatura fantástica*, de 1940, y la *Antología poética argentina*, de 1941; con Bioy Casares, de la novela policial

⁹ En la primera estrofa de su poema "Epístola a Giorgio de Chirico" en *Poemas de amor desesperado*, de 1949, podemos leer: "Giorgio de Chirico, yo fui su alumna./ Recuerdo el perfil griego y la manzana/ y el cielo de París en la ventana/ donde soñó el espacio y la columna." En Silvina Ocampo, *Poesía completa I*. Ed. de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, colaboración de Daniel Gigena, Emecé Editores, Buenos Aires, 2002, p. 245.

¹⁰ Extraído de la entrevista titulada "Silvina Ocampo 'El cuento es superior, ¿no?'" en Mempo Giardinelli, *Así se escribe un cuento*. Nueva Imagen/Patria, México, 1998, p. 126.

¹¹ En el apartado titulado "Silvina Ocampo y el 'más acá'" en *Mujer que sabe latín...* FCE-SEP, México, 1984, pp. 149-150.

Los que aman, odian, de 1945; y, con Juan Rodolfo Wilcock, de la obra de teatro *Los traidores*, de 1956.

Sus poemas y cuentos aparecieron en la Revista *Sur* que fundó Victoria Ocampo, quien llamó así a la revista por consejo de José Ortega y Gasset. *Sur* formó parte, en su inicio, y más tarde encabezó el liderato, de Revistas intelectuales en Buenos Aires que se dedicaban a la divulgación de la literatura de exponentes importantes como el grupo selecto al cual Silvina perteneció. No sólo fue Revista sino también Editorial y ejerció gran influencia en la europeización de la cultura argentina. El primer número de *Sur* fue publicado en 1931, editándose 305 números hasta 1966, y en los siguientes veintiséis años fueron espaciándose las ediciones, llegando hasta sesenta y siete números en 1992. Los títulos más importantes de las obras de Silvina Ocampo son los siguientes:

Viaje olvidado. Cuentos. 1937.

Autobiografía de Irene. Cuentos. 1948.

La furia. Cuentos. 1959.

Las invitadas. Cuentos. 1961.

Los días de la noche. Cuentos. 1970.

Y así sucesivamente. Cuentos. 1987.

Cornelia frente al espejo. Cuentos 1988.

Enumeración de la patria y otros poemas. Poesía. 1942.

Espacios métricos. Poesía. 1945.

Poemas de amor desesperado. Poesía. 1949.

Los nombres. Poesía. 1953.

Lo amargo por lo dulce. Poesía. 1962.

Amarillo celeste. Poesía. 1972.

Árboles de Buenos Aires. Poesía. 1979.

Breve santoral. Poesía. 1984.

Poesía inédita y dispersa. Poesía. 2001.¹²

En la Argentina fue galardonada en varias ocasiones: recibió el Premio Municipal de Poesía en 1945, por *Espacios métricos*; el Segundo Premio Nacional de Poesía en 1953, por *Los nombres*; y el Primer Premio Nacional de Poesía en 1962, por *Lo amargo por lo dulce*. Realizó numerosas traducciones de escritores del inglés y del francés y su obra también ha sido traducida a varios idiomas. Por ejemplo, realizó la traducción y selección de poemas de Emily Dickinson en 1985, en el libro titulado *Poemas*, editado por Tusquets Editores, en Barcelona, con prólogo de Borges.¹³ En sus últimos libros de cuentos, Silvina Ocampo publicó algunos textos en verso, como “Anamnesis”, de *Los días de la noche*; “La fiesta de hielo”, de *Y así sucesivamente*; y “La alfombra voladora”, “Arácnidas”, “Los enemigos de los mendigos”, “Leyenda del aguaribay” y “La begonia china”, de *Cornelia frente al espejo*. Tanto fue su trabajo, que no está de más anotar lo que respondió cuando Giardinelli la cuestionó sobre si sabía en su niñez que iba a ser escritora:

Saber... Tal vez intuía. Pero saber, nunca, porque saber es estar segura de una cosa. Yo pensaba que iba a poder escribir, porque si deseaba una cosa yo la conseguía. Siempre fui muy tenaz. No era caprichosa, pero sí vehemente. Era como una seguridad de que podría. No sé quién me la habrá infiltrado, pero lo sabía, quizá por algún método milagroso. Yo creo mucho en los milagros, ¿sabés? Y en la magia también. ¿Y vos?¹⁴

¹² Emecé Editores publicó en 2002, a cuarenta años de que Silvina Ocampo fuera merecedora del Primer premio Nacional de Poesía, y como homenaje a la misma, *Poesía completa I*. Y en 2003, como homenaje al centenario de su nacimiento, *Poesía completa II*. La edición de ambos volúmenes estuvo a cargo de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, con la colaboración de Daniel Gigena.

¹³ Dickinson es una poetisa que me inspira tanto como Ocampo. Y a ésta le impresiona de tal forma aquella que afirma: “Me gusta mucho traducir a Emily Dickinson, porque es un ejercicio importante la traducción. Traduje a otros poetas, pero no tienen ese juego con las frases y las ideas que se van trenzando, y que uno tiene que descifrar. Me quedo contenta cuando he descifrado lo que deseaba. [...] Claro, no importa tanto la parte explicativa en la poesía. Emily Dickinson se despreocupa, está en un mundo sideral, planeando.” En: *Encuentros con Silvina Ocampo...* pp. 65 y 66. Confr. con nota N° 5.

¹⁴ En: *Así se escribe un cuento...* pp. 131-132.

Y bien, sí, innumerables, pero no sólo los relatos *del* mundo sino aquellos que *hacen* el mundo; de hecho, nuestra vida está tejida de relatos: a diario narramos y nos narramos el mundo.

Luz Aurora Pimentel

Apreciaciones críticas en la obra literaria de Ocampo.

Las principales líneas de lectura de su obra cuentística son la nostalgia, el sueño, la muerte, la infancia, la domesticidad y la reflexión de la creación literaria. Andrea Ostrov, en el apartado titulado “Silvina Ocampo: Las escrituras peligrosas”, de su obra *El género al bias*, realiza una estupenda reseña de estas líneas críticas, y comienza diciendo:

En líneas generales, la crítica ha coincidido en señalar, como elementos fundamentales en la obra cuentística de Silvina Ocampo, la crueldad y el horror por un lado, y el recurso a lo fantástico, por otro. En relación con la primera de estas tendencias, un rasgo varias veces destacado es el desfase o la incongruencia entre el “tono” (ingenuo, alegre, distanciado o irónico) con que son narradas algunas de las historias “cruelles” y la dimensión de horror de los acontecimientos narrados. [...] En cuanto a las lecturas centradas en el elemento fantástico, varios trabajos críticos coinciden en señalar, a partir de las teorizaciones de Rosemarie Jackson (1981), la funcionalidad contestataria que lo fantástico -representado por la abundancia de dobles, metamorfosis, alteraciones de la linealidad temporal- asume en la obra de Silvina Ocampo. [...] ¹⁵

La crítica hace referencia a la arbitrariedad y la mistura con que nuestra autora maneja los elementos narrativos del canon. Por ejemplo, con relación a algunos cuentos, la historia, que pareciera inacabada, crea una confusión, o desvarío, una falta de “orden”, como diría Enrique Pezzoni. ¹⁶ Es decir que los relatos de Ocampo turban puesto que

¹⁵ En: Andrea Ostrov, *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Alción Editora, Córdoba, 2004, pp. 51 y 52.

¹⁶ En su artículo “Silvina Ocampo: La nostalgia del orden”. Que se revisará más adelante.

parecen como sesgados, esto al principio, ya que más adelante son historias circulares, propiamente, y esto asombra más al lector.¹⁷

Por eso, se debe poner especial atención en las sutilezas de su escritura, que nos dan las claves necesarias para comprenderla. Se podría distinguir otro ejemplo en cuanto a su forma de crear a los narradores, quienes tienen una identidad dudosa, pues se mezclan también y, toman forma omnisciente o no, cuando realmente ocurre al revés, o viceversa; pero que al final y por medio de un análisis acertado, eliminarán todo desasosiego y serán reconocidos por su verdadero nombre o clasificación.

Tal desconcierto o desequilibrio de los paradigmas provocan la dificultad de distinguir la obra ocampiana y clasificarla. No obstante, no olvidemos la palabra con la cual es definida por Güiraldes y Gigena: *hápax*, y el significado de este término. De tal modo Ostrov continúa presentando la polémica:

Otros trabajos analizan en la cuentística ocampiana la concepción del yo signado por la carencia y la ausencia, esto es, el yo que rompe con la noción tradicional del sujeto unívoco y consciente de sí mismo (Klingenberg 1989 y 1995; Enrique Pezzoni 1986). Tanto el horror y la crueldad como lo inquietante y extraño surgen, en estos textos, del contexto de lo cotidiano; lo anómalo se presenta como contracara de la "normalidad"; el hecho más trivial y habitual de pronto se vuelve horroroso, ominoso (Pizarnik 1968; Molloy 1978; Pezzoni 1982 y 1986; Mathieu 1993; Mancini 1997). Otra serie de trabajos críticos se ha centrado en el lenguaje de la prosa de Silvina Ocampo como exceso y exageración, destacando en este rasgo una intencionalidad paródica (Molloy 1969; Pezzoni 1986; Ulla 1992; Campra 1997). También se ha señalado la funcionalidad de lo no dicho en relación con el exceso, como si los cuentos dijeran siempre algo más de lo que explícitamente dicen (Corral 1997).¹⁸

¹⁷ Noemí Ulla comenta sobre el tema que "Sin embargo la espontaneidad de estos cuentos, su displicencia por la 'historia acabada', sólo regresará en los últimos libros, *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*." En Silvina Ocampo, *Viaje Olvidado*. Pról. de Noemí Ulla, Emecé Editores, Buenos Aires, 1998, p. 13.

¹⁸ En *El género al bias...* pp. 52-53.

Silvina Ocampo ha sido catalogada como una escritora versátil pero con una presencia mayor en la literatura “fantástica”, en contraposición a una “realista”. Sin embargo, yo creo que, por lo menos en esta serie de cuentos de mi análisis la escritora maneja más el “realismo” y los cuatro cuentos de mi *corpus* son totalmente apegados a la realidad, al mundo referencial, aunque en ellos, como menciona Ostrov, surja lo ominoso que se relaciona más a la fantasía. Habrá que definir pues los conceptos de “literatura fantástica” y de “realismo”, aunque éste último, a mi parecer implica más dificultad en cuanto a que no ha sido tan definido como lo “fantástico” a lo cual se ha puesto más atención por la inquietud que provoca.

Es decir, el imaginario que propone no es tan absurdo, sino de consternación. De hecho, en *La furia*, yo sólo encuentro nueve cuentos fantásticos, los cuales ordeno a continuación según su orden de aparición en el libro: “La liebre dorada”, “La casa de azúcar”, “La sibila”, “Los objetos”, “Las ondas”, “La paciente y el médico”, “Los amigos”, “Informe del Cielo y del Infierno” y “La raza inextinguible”. Según Ulla:

Como bien observó Victoria Ocampo, en los cuentos de su hermana la fantasía va de la mano de la realidad casi como si fuera la realidad misma; casi nunca los sucesos fantásticos se distancian del espacio cotidiano, aun cuando transcurran en otras épocas y en diferentes contextos geográficos.¹⁹

Se podría afirmar, como ya hemos mencionado, que al leer a nuestra autora, surge la duda, la confusión, sobre si nos está mostrando un mundo distinto en el cual el lector no se identifica dentro de su realidad palpable, aquella en la cual se desarrolla normalmente; una realidad tangible, visible y medible, que se supone e interfiere; contrario a la fantasía y la

¹⁹ En *Viaje Olvidado...* p. 11.

imaginación que advierten los relatos. De tal forma se crea una especie de “ambigüedad” entre lo fantástico y lo real en su cuentística, como lo menciona Alejandra Pizarnik:

La ambigüedad de Silvina Ocampo se acuerda con su facultad de trasponer un hecho apacible y común en otro que sigue siendo el mismo, sólo que inquietante. Es decir: se traslada al plano de la realidad sin haberlo dejado nunca. Asimismo, se traslada al plano de la irrealidad sin haberlo dejado nunca. Claro es que términos como *realidad e irrealidad* resultan perfectamente inadecuados.²⁰

De esta misma ambigüedad habla Pezzoni en el prólogo intitolado “Silvina Ocampo: La nostalgia del orden” de la edición de *La furia* que Alianza Editorial realizó en 1982 titulada *La furia y otros cuentos*.²¹ Pezzoni se une a los críticos que afirman que, como un *hápax*, la literatura de Ocampo es “toda rara”, cuya expresión y análisis se encierra en sí misma. Sobre esta discusión crítica él escribe:

Silvina Ocampo se demora en un minucioso registro de conductas y modos de hablar que parecen corroborar a cada instante la vigencia, en sus relatos, del orden imperante en el mundo de la llamada normalidad. [...] ella misma es la que llega desde afuera para imponer el desasosiego, la ilegalidad, la corrosión en los ámbitos de la norma, del decoro, del “sentirse a salvo”. [...] Toda una vertiente de los relatos de Silvina Ocampo descubre las huellas del orden remoto en lo cotidiano. Fugaces apariciones de lo mágico, lo maravilloso, pero siempre ofrecido como un don inservible o destinado a un empleo que no otorgará a su poseedor el menor poder sobre el mundo. Nostalgia o deseo no se sacian con el cálculo, la maniobra. Esta denuncia del don sobrenatural inservible -burlona versión de lo *unheimliche*²² freudiano, de la inquietud ante la posibilidad de que lo neutralizado por la superstición o museificado en el mito pueda volverse real- se da muchas veces en el interior mismo del lenguaje. Si el hechizo se formula mediante la fórmula incantatoria, en Silvina Ocampo son las frases hechas, los estereotipos, las figuras retóricas “de entrecasa” las que reactivan su fuerza de denominación y se transmutan en cosas y acciones. (T. Todorov: “Si lo fantástico se sirve sin cesar de las figuras retóricas, es porque ha encontrado su origen. Lo fantástico nace del

²⁰ Extraído de su artículo titulado “Dominios ilícitos”, en *Sur*. N° 311 (marzo-abril), Buenos Aires, 1968, p. 91.

²¹ Confr. con nota N° 16.

²² Término germano que significa “inquietante”, “terrible”, “expuesto” como antítesis de “secreto”.

lenguaje; es a la vez su consecuencia y su prueba.” *Introduction à la littérature fantastique*,²³ París, 1970.) [...] Sutileza, sabio quehacer de Silvina Ocampo.²⁴

De esta forma, nos encontramos en una especie de confusión con respecto a cómo leerla, pero ella misma despeja nuestras dudas en la entrevista con Giardinelli, quien en la siguiente cita textual es la voz en cursivas:

- *¿Qué papel jugó en su obra la observación crítica de la realidad, Silvina? Me da la impresión de que sus cuentos, en general, son realistas. Y también no lo son.*

- Es cierto. Veo que has pensado mucho sobre mis cuentos. Y estoy muy alagada por eso. Me gusta... (Se produce un largo silencio). ¿Qué me preguntaste?

- *Sobre la realidad.*

- Ah, yo me aparto de la realidad. Aunque para dar realismo tengo que volver a ella. Pero yo me aparto, ni me fijo en ella. Y después vuelvo.

- *Sus cuentos parece que se despegan, pero a la vez conservan referencias a la realidad. Usted no hizo, digamos, como Jonathan Swift, que creó otro mundo, otra realidad, sino que trabajó siempre con este mismo mundo. Un ir y venir. Una forma elusiva, y a la vez alusiva. ¿Es así?*

- Es cierto, es cierto... Estas cosas que decís me halagan mucho, y me encanta que hayas estudiado tanto mis cuentos. Entonces, ¿qué puedo decir yo? Decís cosas muy lindas. Estoy muy contenta (Se ríe, con carcajadas de gozo).²⁵

²³ De la lengua francesa que significa “Introducción a la literatura fantástica”.

²⁴ En Silvina Ocampo, *La furia y otros cuentos*. Pról. de Enrique Pezzoni, Alianza Editorial, Madrid, 1982, pp. 11, 14, 18-19 y 20.

²⁵ En: *Así se escribe un cuento...* p. 131.

No tengas miedo de morir en vano
como una dalia triste en el verano.
No se atrevió la muerte ni el gusano
a devorar mi cuerpo cotidiano.
Como amó sus jardines Diocleciano,
amo yo estos recintos. Ven, hermano,
entre los muertos soy el más humano.

Silvina Ocampo

Intertextualidad

La intertextualidad también caracteriza el trabajo literario de Ocampo y esto demuestra que es en todo el sentido de la palabra una escritora culta y también es inigualable la manera en que maravilla al lector crítico al descubrir e identificar los elementos que, de una forma muy peculiar desarrolla en sus textos. Como el conocimiento de la mitología griega y romana. De tal suerte es el título de *La furia*, como ya lo vimos al principio de este apartado y que se relaciona con el análisis detallado de los cuentos de la serie; eso nos expone la intertextualidad que establece con los Clásicos. Gérard Genette describe este término así:

Hoy (13 de octubre de 1981), creo percibir cinco tipos de relaciones transtextuales, que enumeraré en un orden aproximativamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad. El primero fue explorado, hace algunos años, por Julia Kristeva, bajo el nombre de *intertextualidad*, y esa nominación nos proporciona, evidentemente, nuestro paradigma terminológico. Yo lo defino, por mi parte, de una manera ciertamente restrictiva, por una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro.²⁶

²⁶ En: Gérard Genette, "La literatura a la segunda potencia" en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selecc., traducc. del francés y pról. de Desiderio Navarro, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, La Habana, 1997, p. 54. La segunda es la paratextualidad: el epígrafe por ejemplo; la tercera, metatextualidad, la relación crítica; la cuarta, hipertextualidad, la relación de igualdad que une un texto nuevo con uno anterior; y la quinta es la arquitekstualidad que es, según Genette, la más abstracta, de afiliación clasificatoria: la novela no se designa explícitamente como novela ni el poema como poema. Este apartado hace referencia al libro que Genette publicó por primera vez como *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Éditions du Seuil, Paris, 1982.

Existe también una estrecha relación entre su lírica y su prosa -un diálogo literario interno entre ella misma-, ya que varios de los cuentos son hechos poemas y viceversa: Intratextualidad, que José Enrique Martínez Fernández, describe como el “proceso intertextual que opera sobre textos del mismo autor”.²⁷

De este modo, en *Espacios métricos*, por ejemplo, encontramos, dos cuentos hechos poemas: “Del diario de Porfiria”, no con el nombre exacto pero que hace referencia al cuento “El diario de Porfiria Bernal” de *Las invitadas*; o el célebre poema “Autobiografía de Irene” que nos remite al cuento homónimo de la serie de cuentos, también homónima, de 1948.²⁸ Ostrov, en su valioso acercamiento a la crítica sobre la obra de Ocampo, comenta:

Al mismo tiempo, esta crítica señala la inversión, la ironía y el trabajo con géneros literarios hipercodificados como la carta, el informe, etc., como elementos destacables de la narrativa de Silvina Ocampo. Noemí Ulla (1992) estudia el discurso amoroso tanto en la prosa como en la poesía ocampiana en relación con la tradición literaria, al tiempo que observa la tipicidad rioplatense del lenguaje de los cuentos así como la exageración paródica. Finalmente, Annick Mangin realiza un minucioso estudio sobre el tiempo como materia narrativa en los cuentos de esta autora. Propone que en el marco de la reversibilidad del tiempo “pasado y futuro intercambian sus valores a través de las variadas figuras de la inversión, la simetría, el círculo, la superposición. Los personajes se acuerdan del futuro, viven el pasado por segunda vez, remontan el tiempo, esperan el porvenir conociéndolo de antemano, se metamorfosean, resucitan, se reencarnan” (Mangin 1996b: 16). Finalmente, Carlos Dámaso Martínez rescata -a mi entender con acierto- la productividad de los nombres propios en la narrativa de Silvina Ocampo.²⁹

²⁷ En *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Cátedra, Madrid, 2001, p. 198.

²⁸ Patricia Nisbet Klingenberg apoya: “Several connections to the fiction can be seen here: a repeated interest in the Eumenides, or Furies, which will title a later volume of short stories; and several other story titles that appear first in the poetry, such as ‘Del diario de Porfiria’ and ‘Autobiografía de Irene.’ (Muchas conexiones con la ficción podemos ver en Ocampo: un repetido interés en las Euménides, o Furias, que titulará un volumen de cuentos cortos; y muchos otros títulos que aparecen primeramente en su poesía, como “Del diario de Porfiria” y “Autobiografía de Irene.” La traducción es mía. Extraído de *Fantasies of the Feminine. The Short Stories of Silvina Ocampo*. Bucknell University Press, Luisburgo, 1999, p. 18.

²⁹ Extraído de *El género al bis...* pp. 53-54.

If the butterfly courted the bee, and the owl the porcupine;
If churches were built in the sea, and three times one was nine;
If the pony rode his master, if the buttercups ate the cows,
If the cat had the dire disaster to be worried by the mouse;
If mama sold the baby to a gypsy for half a crown;
If a gentleman was a lady, -- The world would be Upside-Down!
If any or all of these wonders should ever come about,
I should not consider them blunders, for I should be Inside-Out!

William Brighty Rands³⁰

Conceptos como anarquía definen a Silvina Ocampo; conceptos como ironía, paradoja, y grotesco, también lo hacen, y provocan una discusión crítica que obviamente conlleva una investigación y una resolución de cuál de ellos podría definirla elocuente y acertadamente. Pezzoni, Graciela Tomassini y Klingenberg hablan de estos conceptos y sus aportaciones críticas me son de gran ayuda; son las que utilizo para analizar *La furia*, como serie de cuentos en general y su temática. Según Pezzoni:

Los cuentos de Silvina Ocampo subyugan y desarmen al lector: lo hacen verse una y otra vez desprevenido ante unos textos irresistibles y anómalos, instalados en una suerte de ilegalidad que les permite remitirse a varios referentes posibles y a la vez negarse a todos ellos. [...] se resisten con admirable agilidad y revelan al máximo su virtud de asumirse a sí mismos como única fuente posible de sentido: se niegan a ser leídos como testimonio de la realidad o como lo opuesto, como vías de escape hacia la proyección metafísica. Con su aire insidiosamente familiar, estos relatos deparan la vertiginosa experiencia del reconocimiento unido a la extrañeza. [...] Esta anarquía, esta renuncia a todo orden prescrito, ¿agota la literatura de Silvina Ocampo? El lector presencia en ella todavía otro desasosiego que actúa sobre él con

³⁰ (Y si la mariposa cortejara a la abeja, y el tecolote al puerco espín; y si los templos fueran construidos en el mar, y tres por uno fuera nueve; y si el poni montara a su jinete, y si el ranúnculo se comiera a la vaca; o si el gato tuviera el horror de esconderse del ratón; y si la mamá vendiera a su bebé a una gitana; o si los hombres fueran mujeres, ¡el mundo estaría al revés! Y si una o todas estas maravillas debiesen alguna vez acontecer, yo no creería que son absurdas, porque yo sería una de ellas.) La traducción es mía. Poema extraído de la edición doble disco compacto de Natalie Merchant *Leave your sleep*. Warner, 2010. En el folleto de esta Colección, con respecto a este poema de Rands titulado "Topsy-turvy-World" ("El mundo al revés" o "El mundo patas arriba"), Merchant comenta que el poeta inglés impregna un toque anárquico en sus versos. Ya se ha mencionado que este "toque" también caracteriza la escritura de Ocampo.

inmediato contagio. A la anarquía se une la necesidad, o acaso la nostalgia del orden.³¹

Tomassini, en *Poética del cuento hispanoamericano*, de 1994, arguye que esta serie, y a Ocampo en general, se debe leer desde una perspectiva basada en la ironía y la paradoja. En cambio, Klingenberg, en *Fantasies of the feminine*, de 1999, desarrolla una teoría de lectura de lo grotesco en la autora. Sin embargo, ambas estudiosas coinciden en que la lectura debe ser con respecto al humor y al terror que la caracterizan; en eso están de acuerdo, y aunque los términos ironía, paradoja y grotesco, a mi parecer, no se distancian en gran manera y no se contraponen para definirla, habrá que investigar y establecer las diferencias de acuerdo a cómo los manejan cada estudioso. Una vez más la voz del entrevistador está en cursivas:

-¿Cuál ha sido el material fundamental de su cuentística, Silvina? ¿Los sueños, la realidad, los recuerdos, experiencias vividas? En general, noto que sus cuentos tienen mucho de mundo dislocado; no el absurdo a lo Jarry, pero sí una especie de ironía constante, un abordaje tangencial e inquietante.

-Sí, estoy entre la ironía, la nostalgia y, casi, el romanticismo. También mucho lirismo.³²

F. Efe de Final. Efe de furia.

Esta tesis se concentra en el estudio de los personajes de esposas en los cuentos de *La furia*; en especial en cuatro cuentos son: "Mimoso", "La oración", "El asco", y "El goce y

³¹ En *La furia y otros cuentos...* Pp. 9 y 18.

³² En: *Así se escribe un cuento...* p. 128.

la penitencia”.³³ De entre los cuales prepondero “La oración”. Considero que de acuerdo a su análisis, se puede desprender uno más próspero y fructífero con respecto a los otros tres, y de los restantes de la serie de 1959, que habré de mencionar para mi estudio.

Laura, la esposa de “La oración”, realiza en un acto psicótico, como Mercedes, en “Mimoso”, un asesinato, en forma discreta y sigilosa, pero efectiva. Y la pregunta que surge es ¿qué determina esta psicosis?, ¿La búsqueda o aplicación de la justicia? Creo que sí, desde su razonamiento. Este razonamiento será evaluado con base al apego que establece a su realismo. O sea, que analizaré cada personaje y situación desde una perspectiva sociocultural y antropológica guiado por las conductas de los personajes. Tomando este análisis psicológico de los personajes literarios como testimonio de la realidad de la autora, el mundo que ve y escribe. Ya Pezzoni nos habló de la supuesta “normalidad” y del “orden” de las cosas en “Silvina Ocampo: La nostalgia del orden”. Y ya vimos en las primeras letras de esta introducción que en la mitología las encargadas del orden de las cosas eran las Erinias. Así pues, ¿son estas mujeres ficticias unas Euménides terrícolas? ¿Unas Furias romanas modernas? Estas cuestiones deberán ser resueltas.

En relación a los cuentos de mi *corpus*, me será de gran utilidad la tesis doctoral de Eva Luz Santos-Phillips, *La representación femenina en la narrativa de Silvina Ocampo*, de la Universidad de California, porque habla muy detalladamente de cada cuento, así como la serie de artículos sobre *La furia* que reúne el libro *Le fantastique argentin Silvina Ocampo Julio Cortázar*,³⁴ no obstante, abordaré más crítica sobre los mismos.

³³ Las versiones que manejo son las de la edición de Silvina Ocampo, *Cuentos completos I*. Emecé Editores, Buenos Aires, 2006.

³⁴ De la voz francesa “Lo fantástico argentino”. Este libro es una compilación de artículos destinados, como su nombre lo indica, al análisis de la literatura fantástica argentina, específicamente la de Ocampo y la de

Esta tesis es un acercamiento más al trabajo de Ocampo y en el cual se pretende clarificar cuál es su “orden”, su lógica, su imposición y vehemencia: o sea, este legocinio literario que provoca vulnerabilidad crítica.

Así mismo, el presente estudio posee como base teórica a la crítica literaria de carácter feminista por cuanto su modo de interpretación. De tal forma, el siguiente apartado, o primer capítulo presenta el estado de la cuestión de tal teoría crítica literaria.

Cortázar, que elaboró el “Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine” (Centro de Investigaciones Interuniversitario en los campos culturales de América Latina), el CRICCAL de la Sorbona y que tiene una especie de introducción titulada “Ces portes d’ivoire ou de corne” (Estas puertas de marfil o de cuerno) de Christian Giudicelli.

CAPÍTULO 1

LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA

Decía Virginia Woolf que su escritura era siempre femenina, que no podía ser otra cosa que femenina, pero que la dificultad estaba en definir el término.

Rosario Ferré

Femenino es una palabra desconcertante en sistemas culturales patriarcales como el nuestro, que es el que retrata en su escritura Silvina Ocampo. Femenino es ahora un concepto peligroso que remite a múltiples imágenes, ya no sólo al de la madre-hija y esposa, sino a uno que se bifurca en sentidos inimaginables. Ese cuerpo femenino de la Venus, ya no es más un símbolo de fecundidad, sino además un arquetipo de desafío que trastorna la cultura que, aun en progreso, conserva tradiciones retrógradas y represivas.

Debemos decir que esta revolución de la nueva perspectiva de lo femenino no es un tema nuevo, lleva décadas de discusión explícita. Discusión que permite distinguir que el supuesto poder *masculino* ha sido sólo oficial. Ya Jezabel lo demostró en el siglo noveno antes de Cristo. Pero la reticencia se apoderó del discurso y creó la Historia. Entonces es necesario hablar de las partes que la aféresis del discurso oficial margina.

Comenzaré pues por la definición de *género*. Ostrov lo plantea fehacientemente:

Se ha denominado *género* a este conjunto de atributos "esenciales" y privativos que corresponden a cada sexo y que se explican y justifican en tanto se suponen directamente vinculados con la diferencia sexual biológica. Cuando lo masculino y

lo femenino son pensados como correlatos psíquicos de la diferencia sexual anatómica, nos encontramos ante una concepción *expresiva* del género: los rasgos psíquicos surgen como consecuencia directa de las diferencias biológicas. Como expresión de la irreductible diferencia anatómica, lo femenino y lo masculino constituirán, congruentemente, esferas opuestas y excluyentes entre sí. [...] La categoría de *Género* fue acuñada por el pensamiento feminista anglosajón a comienzos de la década del 70, y desde entonces ha constituido una herramienta teórica fundamental para el análisis de la subordinación histórica de las mujeres en la cultura patriarcal.³⁵

Cultura patriarcal menciona Ostrov. El *cuerpo* y el *género* parecen verse coartados como conceptos reconciliatorios por su naturaleza. ¿Es la cultura, pues, quien pone esta discordia, o lo es la naturaleza misma? Porque es aquí, entonces, donde el peso de la balanza, acerca de la medida entre hombre/mujer baja frente a la ideología de acuerdo a lo que cada rol de género (femenino o masculino) deberían desarrollar en su núcleo, de acuerdo al *cuerpo* y *sexo* de cada individuo. Ostrov continúa:

El Género constituye una categoría de análisis que apunta a iluminar la intervención de la cultura en los procesos de construcción y normativización de la dualidad masculino/femenino. Es decir, como herramienta teórica el Género busca hacer manifiesta la construcción *cultural* de la oposición femenino/masculino al tiempo que rechaza la supuesta naturalidad de la ligazón entre la identidad del género y el sexo biológico postulada por la concepción expresiva del género. La categoría de Género propone pensar lo masculino y lo femenino no como correlatos psíquicos naturales del sexo anatómico, sino como construcciones fundamentalmente culturales que *interpretarían* las diferencias anatómicas. El Género como categoría de análisis propone una concepción de la dualidad genérica (del conjunto de rasgos psíquicos que se atribuyen a cada sexo) que sustituye el modelo expresivo por un modelo interpretativo. La correspondencia natural del género con el sexo es cuestionada para postular, en cambio, una dimensión de *construcción* del género. La vinculación de este último con el sexo anatómico deja de ser concebida en términos de *expresión* para postularse como *interpretación*. [...] Una revisión de estas premisas teóricas hace posible, a mi entender, recuperar el sexo del dominio prelingüístico y pensarlo ya no solo en términos de dato natural sino también como producto cultural.³⁶

³⁵ Extraído del apartado titulado "El cuerpo como corpus" en *El género al bias...* pp. 15 y 16.

³⁶ En: *Ibidem*, pp. 16 y 17.

Surge también una disyuntiva entre los conceptos *cuerpo* y *sexo*. Ostrov propone el sexo como una construcción cultural. Y yo estoy de acuerdo. Recurriendo a la mirada antropológica y psicológica para lograr su concordia y continuar con nuestro análisis revisemos a Marta Lamas quien asegura que la ciencia antropológica se interesa en el análisis de las conductas humanas aprendidas mediante la cultura, y que la diferencia esencial entre hombre y mujer proviene de las causas biológicas que los originan como seres vivos llegando hasta el ámbito cultural, incluso desarrollando trastornos de identidad sexual: los cuentos del *corpus* elegido para esta investigación no manejan personajes con una confusión mayor como podrían ser los casos de transgenerismo, o lo “queer”, por ejemplo,³⁷ pero para el caso de mi estudio, la investigación de Lamas es muy útil en la reflexión del proceso de adquisición de género sexual mediante un complejo proceso individual y social:

Si bien la antropología daba este sentido de construcción cultural a lo que llamaba papel o estatus sexual, perfilando lo que sería la nueva acepción de la categoría género, no fue ésta la disciplina que introdujo su utilización en las ciencias sociales con el sentido de construcción social de lo femenino y lo masculino. [...] fue la psicología, [...] el que establece ampliamente la diferencia entre sexo y género es Robert Stoller, justamente en *Sex and Gender* (1968). Es a partir del estudio de los trastornos de la identidad sexual que se define con precisión este sentido de género.

³⁷ Que a modo de Michel Foucault, en *Historia de la sexualidad*, y en un tono más extensivo, es la teoría ultra moderna del análisis de la identidad sexual. Escribe Annamarie Jagose: “While there is a certain population of men and women who may be described more or less unproblematically as homosexual, a number of ambiguous circumstances cast doubt on the precise delimitations of homosexuality as a descriptive category. For example, is the man who lives with his wife and children, but from time to time has casual or anonymous sex with other men, homosexual? Many men in this situation, when interviewed for the purposes of AIDS research, did not identify themselves as homosexual”. (Mientras existe una cierta población de hombres y mujeres que pueden ser descritos más o menos sin problemas como homosexuales, un número de circunstancias ambiguas ponen en duda las delimitantes precisas de homosexualidad como una categoría descriptiva. Por ejemplo, ¿es el hombre que vive con su esposa e hijos, pero que frecuentemente tiene sexo casual y anónimo con otros hombres, homosexual? Muchos hombres en esta situación, al ser entrevistados para propósitos de investigaciones del Sida, no se identificaban a sí mismos como homosexuales.) La traducción es mía y la nota es extraída de: Annamarie Jagose, *Queer Theory. An Introduction*. New York University Press, Nueva York, 1996, p. 7.

Stoller examina casos en los que la asignación de sexo falló, [...] Esos casos hicieron suponer a Stoller que lo que determina la identidad y el comportamiento de género no es el sexo biológico, sino el hecho de haber vivido desde el nacimiento las experiencias, ritos y costumbres atribuidos a cierto género.³⁸

La cultura determina al género y con respecto a esta idea surge la preocupación por el análisis de los roles, que desarrollan los hombres y las mujeres en la sociedad, por medio de la categoría “género”. Diríamos pues que, culturalmente, lo natural en la mujer es lo doméstico y que lo suyo se cuece en casa. Afirmaríamos que “los papeles sexuales son construcciones culturales”. Lamas apoya protestando:

Si los papeles sexuales son construcciones culturales, ¿por qué las mujeres siempre están excluidas del poder público y relegadas al ámbito doméstico? Y si los papeles sexuales son determinados biológicamente, ¿qué posibilidades hay de modificarlos? El nuevo feminismo lo formuló acertadamente: ¿por qué la diferencia sexual implica desigualdad social? [...] Ahora bien, ¿hasta qué punto y en dónde se asimila a las mujeres a lo natural y a los hombres a lo cultural, y qué implica esta correspondencia? Significa, entre otras cosas, que cuando una mujer se quiere salir de la esfera de lo natural, o sea, cuando no quiere ser madre ni ocuparse de la casa, se le tacha de antinatural. En cambio, para los hombres “lo natural” es rebasar el estado natural: volar, sumergirse en los océanos, etcétera.³⁹

De tal modo, esta desigualdad que traía la diferencia biológica y que marcaba el destino de las personas con una moral diferenciada, el problema político de diferencia entre hombres y mujeres, era impresionante. Sobre la categoría de “Género”, Joan W. Scott también trabaja con la misma ideología que Lamas y argumenta sobre la nueva perspectiva de género lo siguiente:

Más recientemente -demasiado recientemente para encontrar su sitio en los diccionarios o en la *Encyclopedia of the Social Sciences*- las feministas, de una

³⁸ En el apartado “La antropología feminista y la categoría ‘Género’”, en *Cuerpo: diferencia sexual y género*. Taurus, México, 2002, pp. 34 y 35.

³⁹ En *Ibidem*, pp. 24 y 25.

forma más literal y seria, han comenzado a emplear el “género” como forma de referirse a la organización social de las relaciones entre sexos. [...] hombres y mujeres fueron definidos en términos el uno del otro, y no se podría conseguir la comprensión de uno u otro mediante estudios completamente separados. Así, Natalie Davis sugería en 1975: “Me parece que deberíamos interesarnos tanto en la historia de las mujeres como de los hombres, que no deberíamos trabajar solamente sobre el sexo oprimido, del mismo modo que un historiador de las clases sociales no puede centrarse por entero en los campesinos. Nuestro propósito es comprender el significado de los sexos, de los grupos de género, en el pasado histórico. Nuestro propósito es descubrir el alcance de los roles sexuales y del simbolismo sexual en las diferentes sociedades y periodos, para encontrar qué significado tuvieron y cómo funcionaron para mantener el orden social o para promover su cambio.”⁴⁰

En nuestro caso el *cuerpo* determina nuestro análisis literario. Sí, es mediante el molde que contiene el alma y espíritu, llamado femenino, que comienza nuestra interrogante de género y todo lo demás. Ostrov lo define así:

Si los relatos insisten en hacer explícita la función determinante de la mirada en los procesos de materialización -de escritura- de los cuerpos, reescribir el cuerpo, postularlo como materia escribible, mostrar su condición textual, equivale también a hacer visible el contrato entre *una* mirada, entre un determinado punto de vista, y *una* escritura -una cartografía- particular del cuerpo.⁴¹

En cuanto a que los papeles sexuales son construcciones culturales, y que todo debe nombrarse, Jagose explica cómo las lesbianas encabezan un movimiento llamado “Lesbian feminism” (Feminismo lésbico). Porque a fin de cuentas, nombrar es la forma en la que nos relacionamos e interactuamos como seres vivos, explorándonos, reconociéndonos y etiquetándonos, es decir, todo lo que la concepción de *otredad* conlleva.

⁴⁰ Extraído de su artículo titulado “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, traducc. al castellano de Eugenio y Marta Portela, en Marta Lamas (Comp.), *El Género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG-UNAM/Porrúa, México, 1996, pp. 266-267. Scott cita lo dicho por Natalie Zemon Davis en su artículo “Women’s History in Transition: The European Case” publicado en *Feminist Studies*, en el invierno de 1975-76.

⁴¹ En: *El género al bies...* p. 24.

Nombrar es diferenciar o identificarse y, como siempre, aquel que ha sido discriminado aprende a discriminar, concibiéndose a sí mismo como parte de un gueto. Jagose explica cómo las mujeres lesbianas no encontraron apoyo en los movimientos liberales femeninos de los sesentas y setentas, resultando así su propio movimiento:

Although small numbers of women had always been involved in gay liberation, and equally small numbers of lesbians in the women's movement, lesbians increasingly felt that they were marginalized in both. There are precedents for such dissatisfaction. [...] According to Witting, however, the categories of gender are entirely complicit in the maintenance of heterosexuality. This is why she places lesbianism outside the field of gender altogether.⁴²

Ahora bien, después de explorar el campo de la diferencia entre sexo, cuerpo y género, debemos apuntar hacia su relación con la literatura y esto será mediante la definición de la llamada "Crítica literaria feminista" o "Análisis de la escritura femenina". Elaine Showalter escribió en 1988 una brillante justificación de porqué es oportuna la crítica feminista para el estudio de cualquier texto literario.

La feminista es una teoría crítica relativamente nueva y pretende realizar un acercamiento oportuno y coherente al texto; cuenta así mismo con modalidades e ideología propias de su origen. Según Showalter:

Este revitalizador encuentro con la literatura, al que llamaré *lectura feminista* o *crítica feminista* es, en esencia, un modo de interpretación, uno de los tantos modos que cualquier texto complejo acomoda y permite. Resulta difícil proponer

⁴² (Aunque pocas mujeres estuvieron siempre involucradas en la liberación gay, e igualmente pocas lesbianas en la liberación femenina, estas últimas, se sentían, cada vez más, marginalizadas en ambos movimientos. Existen precedentes de tal descontento. [...] De acuerdo con Witting, no obstante, las categorías de género son totalmente cómplices del mantenimiento de la heterosexualidad. Por esto, ella ubica al lesbianismo fuera del campo del discurso de género en lo absoluto.) La traducción es mía. Extraído de *Queer Theory...* p. 44 y 55. En esta referencia Jagose hace alusión a otra investigadora crítica de la Teoría Queer llamada Monique Witting. Vemos otros puntos de vista sobre la situación del discurso de género, lo cual sólo quedará a modo de tintero y nota, ya que no tiene relevancia con nuestro análisis en este trabajo.

coherencia teórica en actividad tan amplia y ecléctica, aunque, como práctica crítica, la lectura feminista ha sido ciertamente de gran influencia.⁴³

Showalter divide su artículo en varias partes y en el apartado titulado “Escritura femenina y psique femenina” reflexiona sobre la cultura y su influencia en el desenvolvimiento de los roles sociales. Ella menciona al psicoanálisis como intermediario de análisis entre la crítica y el personaje. Hay que recordar que una variante de la ciencia médica psicológica es el psicoanálisis que, concretamente, se basa en métodos que exploran e interpretan la parte de la personalidad por medio de la observación directa; es decir: que el paciente puede analizarse a sí mismo sin ayuda de un proxeneta como lo sería el médico psicólogo.

En esta misma categoría, la ciencia médica psiquiátrica, encargada del diagnóstico y terapia clínica de las enfermedades mentales, es aludida explícitamente en tres cuentos de *La furia*. Veamos: en el cuento “Azabache”, relata el narrador: “Conseguí en Marsella que un médico firmara un documento certificando que yo estaba loco. [...] me encerraron en un manicomio y no tengo esperanza de que ningún ser humano pueda sacarme de aquí”.⁴⁴ En “Las ondas”, un cuento futurista, la narradora menciona que una señora, llamada Rosa Tilda, se había “sometido a un tratamiento médico porque sus depresiones le impedían acudir diariamente a su trabajo”⁴⁵ y, en nuestro cuento del *corpus*, “El asco”, comienza la

⁴³ En el capítulo tercero “La crítica feminista en el desierto”, en Marina Fe (coordinadora), *Otramente: lectura y escritura feministas*. PUEG-UNAM/FCE, México, 1999, p. 79. Showalter propone cómo debe definirse la crítica feminista en relación con las nuevas teorías críticas, y menciona que hay dos modalidades que la determinan: la ideológica -la de la lectora- y la intelectual -la de la escritora-.

⁴⁴ En: *Cuentos completos I...* p. 249.

⁴⁵ En *Ibidem*, p. 264.

narradora contando que, el marido, “Para cumplir con una promesa, durante la internación de Rosalía, se dejó crecer la barba.”⁴⁶

En *La furia*, los ejemplos son repetidos, otros tres: en el cuento “La propiedad”, una sirvienta, la cual es la narradora, arguye que tuvo que “consultar a un médico”⁴⁷ pues tenía pesadillas y fiebre por presentimientos catastróficos; en “La paciente y el médico”, la primera desarrolla una psicosis de obsesión⁴⁸ que disfraza llamándola “amor” por el médico; y, en “El castigo” la protagonista menciona con reproche “Quieres que sea tuya definitivamente, como un objeto inanimado. Si te hiciera el gusto, terminaría por volver al punto inicial de mi vida o por morir, o tal vez por volverme loca”.⁴⁹

La familia y la esposa

Ya que hemos involucrado a la familia en este estudio, es importante definir los elementos que la integran: esposo, esposa, hijos; así como sus roles dentro de la misma. Marcela Lagarde y de los Ríos, en *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*,⁵⁰ asegura que la mujer ha sido relegada en el entorno social al ser mencionada o referirse a ella únicamente como “la esposa de” o “la mujer de”, apareciendo en contexto y siendo reconocida por el acto de la procreación, limitando su capacidad humana y negando su contribución civil. Explica que el mayor rol social de la mujer es el de madresposa porque en las relaciones sociales el papel que siempre lleva a cabo es el de

⁴⁶ *Id.*, p. 296.

⁴⁷ *Id.*, p. 228.

⁴⁸ La psicosis es un término genérico utilizado en la psicología para referirse a un estado mental descrito como una pérdida de contacto con la realidad. A las personas que lo padecen se les llama psicóticas.

⁴⁹ *Id.*, p. 283.

⁵⁰ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Presentación a la 1° ed. de Graciela Hierro, 3° ed., UNAM, México, 1997.

conyugalidad y maternidad hacia cualquier persona que la rodea, dependiendo vitalmente del otro. Define pues, prácticamente, “esposa”, así: “Ser esposa es ser sierva conyugal en la reproducción. La obediencia, la sujeción, y la pertenencia -ser de-, caracterizan políticamente a la esposa a partir de su dependencia vital del esposo.”⁵¹

Digo prácticamente porque si fuera categóricamente hablaríamos de la definición como tal: esposo(a), del latín “sponsus-spondere: prometer solemnemente. El esposo/la esposa es la persona que ha contraído esponsales, quien ha realizado una promesa de aceptar al otro(a) y unirse en matrimonio. Lo cual es el llamado “casamiento”: una promesa mutua. Lagarde repara, en cómo a pesar de este último concepto, la cultura ha formado mujeres que pronuncian “yo soy su mujer”, y hombres que, por su parte, afirman “ella es mi mujer” y no al contrario, causando tremendos desajustes políticos y sociales cuando se altera la norma establecida pragmáticamente.

Definamos ahora “familia”, lo cual incluye otro término semejante que sería la domesticidad o cotidianidad. Según Lagarde:

En la ideología dominante sólo se reconoce la existencia de la familia. No se acepta que hay formas diversas de domesticidad y, por esa razón, a cualquier grupo de reproducción de este nivel se le representa como familia y a partir del modelo se la evalúa. [...] La familia se define como el ámbito social y cultural privado, como el espacio primario de pertenencia, definición y adscripción del sujeto, como una institución del Estado en la sociedad. La familia está conformada por conjuntos de relaciones, instituciones, personajes y territorios.⁵²

⁵¹ En el noveno capítulo titulado “Las madresposas” en *Ibidem...* p. 445.

⁵² *Id.*, pp. 368-369 y 371.

Familiar y natural se mueven en el espacio del "orden", recordando a Pezzoni.⁵³

Mas el orden tiene su concepción positiva o, al menos, para no conflictuarnos con esto de los términos, no controversial porque sigue una línea, y se supone que la línea, concretamente, es formada por puntos de coherencia. Salvatore Cucchiari desarrolla, por su parte, una idea sobre lo que sería la familia, partiendo desde el grupo gentil nómada de la horda:

Como lo he indicado, la reorganización interna de la horda en hogares no debe confundirse con la familia nuclear. La primera es un grupo funcional que produce y reproduce. Sin embargo, la familia implica un conjunto de relaciones y principios ideales (prohibiciones de incesto, reglas matrimoniales) que se imponen sobre las actividades y la dinámica interna del hogar nuclear [...] En otro sentido podemos considerar a la familia como la resolución de contradicciones planteadas por la forma doméstica de organización. Su evolución implica varias hebras causales entrelazadas además de las que ya analizamos (heterosexualidad exclusiva, el hogar). [...] Se recordará que bajo el viejo sistema de la sociedad anterior al género, los/as recolectores (as)/ cazadores (as) intercambiaban niños para aglutinar y establecer redes con otras hordas. Ahora lo hacen por una razón adicional: para importar parejas.⁵⁴

La familia implica una serie de reglas de sometimiento como lo hace el casamiento, o, por extensión, cualquier forma social de convivencia. Reglas como el aprender a hablar tal o cual lengua. Es, como ya lo decía Frantz Fanon, asumir una cultura, soportar el peso de una civilización en el aprendizaje de esa lengua.

No obstante, en ciertas sociedades, la cultura de las mismas, con sus costumbres, credos, religiones, etc., pone en desventaja a ciertos miembros frente a otros; y la lucha del poder comienza en donde nace esa desventaja. En esta lucha por el poder, tan *natural* en los

⁵³ Véase nota 30.

⁵⁴ Extraído del apartado "La revolución de género y la transición de la horda bisexual a la banda patrilocal: Los orígenes de la jerarquía de género", traducc. de Marta Donís, en *El género. La construcción cultural...* p. 240-241.

seres vivos, el espacio de la esposa, la casa, fue y ha sido su cuartel desde donde maneja todas las operaciones y es autora intelectual de todo tipo de sucesos sociales. Por esto, aún en nuestra contemporaneidad la mujer es muy hábil para la lucha laboral porque lo aprendió en la cocina. Josefina Ludmer afirma que:

La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él. Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa.⁵⁵

La crítica argentina desarrolla en su artículo "Tretas del débil" un estudio sobre la defensa personal intrínseca de Sor Juana como amante de su oficio y lo expande generalizando esta actitud al resto del llamado "sexo débil". Argumenta así:

Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra cientificidad y otro sujeto del saber. Ante la pregunta de por qué no ha habido mujeres filósofas puede responderse entonces que no han hecho filosofía desde el espacio delimitado por la filosofía clásica sino desde otras zonas, y si se lee o escucha su discurso como discurso filosófico, puede operarse una transformación de la reflexión. Lo mismo ocurre con la práctica científica y política.⁵⁶

Ludmer toca el trasfondo político de la relación masculina-femenina como una relación de lucha de poder. Lagarde, por su parte, condena el patrón ideal de esposa porque en los compromisos implícitos que adquieren los contrayentes en los esponsales queda

⁵⁵ En: Patricia Elena González y Eliana Ortega (Comps.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. y pról. de Patricia Elena González y Eliana Ortega, Introducción por Patricia Elena González, 2º ed., Ediciones Huracán, Río Piedras, 1985, p. 53.

⁵⁶ *Ibidem*.

olvidada dentro de la relación matrimonial, incluyendo actos denigrantes como la adoración y la obediencia incondicional al esposo.

Ana Rosa Domenella desarrolla un trabajo sobre el personaje de la novia y el rol de esposa en dos textos de la literatura latinoamericana del siglo XX en su artículo "Una doble mirada masculina y femenina en dos casos de novias devueltas. Un acercamiento desde la ginocrítica".⁵⁷ Los textos son: *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez y "El viudo Román" de Rosario Castellanos. Domenella cita del texto, acerca de una de las madres de las novias, que "ejercía como maestra 'hasta que se casó para siempre'".⁵⁸ El artículo continúa así: "En los dos relatos los novios se encargan del noviazgo, la boda y de quedar bien con las familias políticas y dejan a las prometidas relegadas a un segundo plano".⁵⁹

⁵⁷ En *Homenaje a Margit Frenk*. Ed. y prefacio de José Amezcua y Evodio Escalante, UNAM/UAMI, México, 1989, pp. 217-224.

⁵⁸ En *Ibidem*, p. 219.

⁵⁹ *Id.*

¡He muerto tantas veces, oh mi amado,
con un dolor insólito en mi pecho!
He muerto tantas veces en mi lecho
de oscuridad, de amor desesperado,
que tal vez una muerte verdadera
me desdeñe como a esta enredadera
que mataron en vano, sin piedad,
y que surge en la dura soledad
con sus desesperadas flores rojas,
en la sombra furiosa de sus hojas.

Silvina Ocampo

La esposa y el amor

Es importante evocar el término *amor* en nuestro estudio. No fuera necesario de no ser porque las esposas de los cuentos del *corpus* se debaten entre el amor que se supone las une al marido y las retiene en ese lugar llamado hogar. O sea, se conflictúan, por este término, que no debería causar tanta conmoción porque, como comenta Cucchiari, las parejas son formadas con fin de desarrollo económico, y la idea de “amor”, culturalmente, es uno vendido. Es normal, de cualquier forma, que pase esto con nuestros personajes esposas porque el discurso de la unión matrimonial en la segunda mitad del siglo XX, cuando se publicó *La furia*, era, como todo, en esa época, más cuestionado; y la liberación femenina, con las ideas francesas, anglosajonas y alemanas, reclamaba libertad para escoger o no marido por sí mismas, como mujeres y, realizarlo por medio de amar al otro y no de “irlo amando” en el camino del sacramento.⁶⁰ De tal forma podemos aludir al concepto amor como instrumento favorito de coerción y manipulación del discurso de legitimación en el establecimiento y desarrollo de la exogamia.

⁶⁰ Es interesante la ironía que esto implica, ya que la ejecución del poder dentro del casamiento solía llevarla el marido, cuando en realidad Matrimonio viene del latín *matrimónium* componiéndose por el concepto de *madre* y confrontándose con el mismo.

Ocampo, en su cuento "Fidelidad" presenta extensamente el concepto de amor que los personajes del cuento poseen: es por medio de la evocación de un niño, uno de los narradores, sobre los diálogos que mantenía con su amiga:

-No me amas bastante -yo le decía-. A veces tengo que esperarte. -¿Qué es amar? -me preguntaba. -Amar es una cosa siempre diferente -le respondía. -¿Pero qué sabor tiene? ¿Qué hábitos? -Sabe a miel, a lluvia, a polvo, a barro, cuando llueve. Sus hábitos son múltiples, tan maravillosos como horribles a veces. -¿De qué te servirá? -De nada. -¿Para qué quieres que te ame, entonces? -Para que podamos hablar. -¿No hablamos? -No hacemos otra cosa. -¿Entonces, te amo? -Me amas, sin duda me amas. [...] -¿Qué es amar? -No me lo preguntes, el mundo está lleno de trampas. Amar es sufrir, pero también es la felicidad (o se le parece). -¿Para qué quieres que te ame si amar es sufrir y la felicidad es ilusoria? -Para que hablemos. -¿No estamos hablando? -Sí. -Entonces, te amo.⁶¹

Escritura femenina

En la reflexión sobre la escritura, muy recurrente en los escritores latinoamericanos del siglo XX, el de la escritura femenina ya lo observamos en Rosario Ferré, en su ensayo "La cocina de la escritura", donde comenta lo siguiente:

[...]Las mujeres hemos tenido en el pasado un acceso muy limitado al mundo de la política, de la ciencia o de la aventura, por ejemplo, aunque hoy esto está cambiando. Nuestra literatura se encuentra a menudo determinada por una relación inmediata a nuestros cuerpos: somos nosotras las que gestamos a los hijos y las que les damos a luz, las que los alimentamos y nos ocupamos de su supervivencia. Este destino que nos impone la naturaleza nos coarta la movilidad y nos crea unos problemas muy serios en cuanto intentamos reconciliar nuestras necesidades emocionales con nuestras necesidades profesionales, pero también nos pone en contacto con las misteriosas fuerzas generadoras de la vida. Es por esto que la literatura femenina se ha ocupado en el pasado, mucho más que la de los hombres, de experiencias interiores, que tienen poco que ver con lo histórico, con lo social y con lo político. Es por esto también que su literatura es más subversiva que la de los hombres, porque a menudo se atreve a bucear en zonas prohibidas, vecinas a lo irracional, a la locura, al amor y a la muerte; zonas que, en nuestra sociedad racional

⁶¹ "Fidelidad" pertenece a la serie de cuentos *Los días de la noche*. Extraído de Silvina Ocampo, *Cuentos completos II*. Emecé Editores, Buenos Aires, 2006, pp. 89-90 y 91.

y utilitaria, resulta a veces peligroso reconocer que existen. Estos temas interesan a la mujer, sin embargo, no porque ésta posea una naturaleza diferente, sino porque son el cosecho paciente y minucioso de su experiencia. Y esta experiencia, así como la del hombre, hasta cierto punto puede cambiar; puede enriquecerse, ampliarse.⁶²

La reflexión de Ferré se apega a la de Showalter por definir una crítica feminista de la Literatura, y en definir el término de Escritura Femenina que anhelaba Virginia Woolf, a través de la cuestión de *cuerpo y género*.

El feminismo no sólo se resignó a que la voz de la mujer y sus ideas, su concepción del mundo, fuese oída, revolucionó y transformó su lucha, con la intelectualidad, y en el ámbito científico mereció más reconocimiento. Es por eso que los aportes que la crítica literaria feminista ha hecho a la crítica literaria, nuevamente refiriéndonos a Showalter, son magníficos, ya que además ha vuelto la mirada a escritores y escritoras que el antiguo “canon” había ignorado, o que no había encontrado.⁶³

Lucía Guerra realiza un trabajo de síntesis sobre el progreso del feminismo a la teoría feminista como nueva evaluación crítica. En relación con el tema de la mujer, su cuerpo y su escritura, menciona maestras en el tema como Hélène Cixous, Julia Kristeva o Luce Irigaray. Resume:

Hasta la década de los setenta existió en la cultura de Occidente un prejuicio oculto acerca de la literatura escrita por mujeres. [...] La crítica feminista surgió como consecuencia de un nuevo movimiento del feminismo que se desarrolló durante la década de los sesenta, principalmente en Estados Unidos y Francia. Como parte de una reacción disidente más amplia contra el sistema establecido, estas nuevas feministas se dieron cuenta de que las metas de la igualdad en la educación y el derecho al voto (metas de las luchas anteriores) habían sido sólo victorias parciales.

⁶² En *La sartén por el mango*... pp. 153-154. Ferré divide su trabajo en cuatro partes: I “De cómo dejarse caer de la sartén al fuego”, II “De cómo salvar algunas cosas en medio del fuego”, III “De cómo alimentar el fuego” y IV “Conclusión”; esta cita se encuentra en la última división.

⁶³ Como es el ejemplo de María de Zayas, en la literatura de los Siglos de Oro, por ejemplo.

[...] De esta nueva conciencia política, surgió el interés por realizar investigaciones que demostraran las injusticias del sistema, a la vez que se empezó a analizar la producción cultural de la mujer desde una perspectiva que puso de manifiesto la densidad y complejidad de sus textos, elaborados desde un *sitio otro*: el de la subordinación de la mujer. Aquellos discursos teóricos de los años sesenta rescataban y seguían las huellas ideológicas dejadas por textos pioneros, como *Un cuarto propio* (1928) de Virginia Woolf, y *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir. Es a partir de estas obras que se examina la subalternidad de la mujer, estableciendo, a la vez, nuevos planteamientos que develan los mecanismos del patriarcado e intentan establecer las variables del *ser mujer* en una sociedad en la que la identidad femenina ha sido dicha y prescrita por una voluntad de carácter androcéntrico.⁶⁴

Sin embargo, la lectura de nuestra autora, Silvina Ocampo, da para más y enriquece aún con sincero sobresalto. Castellanos dice que:

A Silvina Ocampo no la ha tentado ni el análisis psicológico ni el cuadro de costumbres, los Scilas y Caribdis en los que generalmente naufragan los libros escritos por mujeres. Su búsqueda se ha orientado hacia otros rumbos. Es la búsqueda de la aguja en el pajar, esto es, la de lo que estaba escondido bajo un material amorfo al que la pereza de nuestros ojos se niega a dar una estructura, una configuración, un orden. Caos que no se transforma en Cosmos más que por el esfuerzo y la perseverancia del artista.”⁶⁵

Otra vez la referencia al orden en Silvina Ocampo, y la remisión a Pezzoni y sus palabras. Continúa Castellanos:

Lo que Silvina Ocampo nos advierte, al fin de cuentas, es que el abismo no es un paréntesis abierto entre nuestros hábitos cotidianos, un hiato que rompe la continuidad de nuestros días y que nos exalta hasta la apoteosis o nos precipita a la

⁶⁴ En: Lucía Guerra, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. PUEG-UNAM, México, 2007, pp. 7 y 8.

⁶⁵ En *Mujer que sabe latín...* p. 150. Cuando Castellanos hace mención a Scilas y Caribdis (o en su singular Scila -Escila-, antigua ninfa, y Caribdis -Calofaro-), no sólo alude a las bestias o monstruos marinos de la mitología griega -recalcando que seguramente Ocampo conocía estas historias por su conocimiento de la mitología y la ciencia- sino que también estos monstruos son, uno femenino, y el otro masculino, y ocupan los dos extremos del estrecho de Mesina... quienes también testimonian una fuerza extraordinaria: son remolinos. Castellanos habla sobre la arrolladora escritura de Ocampo que sobrepasa superficies literarias antiguas femeninas.

catástrofe, sino que el abismo es el hábito cotidiano. Y que aun lo que está usted haciendo en este momento -leer- no es, pese a la promesa de Valery-Larbaud, un acto impune.⁶⁶

Nuestra autora es tan versátil que desarrolló historias que llegan a separarse unas de otras en cuanto a los temas, porque no se encasilla o estanca en uno sólo a lo largo de su narrativa. Ni siquiera se autodenominaba feminista, como sí lo hacía su hermana Victoria. ¿Entonces por qué utilizar a la crítica literaria feminista para analizar estos cuatro cuentos del *corpus*? Porque Silvina Ocampo, en estos cuatro cuentos realistas, como en la mayoría de *La furia*, presenta, a su forma peculiar e inigualable, la situación de la mujer en la sociedad, en este caso, la argentina. No sé si a propósito y a forma de protesta, lo cual no creo; simplemente hace un, digámoslo así, documental escrito de lo que han visto sus ojos, o para empatar con su segunda pasión artística: hace una pintura realista, sin segundas intenciones que la de ser expuesta; y la interpretación ya vendrá del mirador, del observador, o en este caso, del lector.

Domenella, hablando de cuatro escritoras sudamericanas, dos chilenas: Isabel Allende y Diamela Eltit; una panameña: Diana Morán; y la última, argentina, Luisa Valenzuela, explica cómo, su equipo de colaboradoras, al realizar un estudio intenso sobre la literatura de mujeres, “No sólo se logra dar cuenta de este trabajo de reformulación de géneros literarios sino que las obras y sus análisis muestran la condición de vida de las mujeres en Chile, Panamá, en Argentina y en el caso de Luisa Valenzuela de

⁶⁶ En *Ibidem...* p. 154.

latinoamericanos trasterrados en Nueva York; [...].⁶⁷ Pero es cierto que la literatura ocampiana sí repara en personajes femeninos con más ahínco y los realza también. Así opina Ulla:

Once años separan a su libro inicial de su segundo libro de cuentos, *Autobiografía de Irene* (1948). Once años de lecturas, de escribir y publicar poesía, de escribir relatos, de incorporar también, por qué no decirlo, el imponderable modelo borgeano, aunque el protagonismo de la figuras femeninas aparte curiosamente a este libro de la propuesta de Borges. En tal sentido, *Viaje olvidado* muestra un marcado interés por las historias femeninas.⁶⁸

El análisis de los personajes de las esposas en *La furia* se basa en el escudriñamiento de las actitudes de las cuatro cónyuges desde la perspectiva que la crítica literaria feminista concede. Showalter, disgregando acerca de la escritura femenina y la psique femenina, advierte:

La crítica literaria feminista, de orientación psicoanalítica, ubica la diferencia de la escritura femenina en la psiquis de la autora y en la relación del género con el proceso creativo. Incorpora los modelos biológicos y lingüísticos de diferencia de género en una teoría sobre la psiquis o el ser femenino, configurada por el cuerpo, el desarrollo del lenguaje y el papel que los sexos desempeñan en la sociedad.⁶⁹

Es pues, en este caso, mi análisis, una retrospectiva de aquello que incomoda y que solucionarlo libera nuestra alma de la ansiedad resolutoria. Klingenberg comenta:

Although she did not approve of the academic and journalistic “interpreters” of literature and claimed no alliance to feminism, I like to think that she would be pleased anyway whit this tribute to her wonderful stories. In the frontispiece of the

⁶⁷ En su artículo “¿Cómo leemos y cómo leer a nuestras escritoras?”, en Elena Urrutia (Coord.), *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*. Presentación y antecedentes del PIEM por Elena Urrutia, PIEM-COLMEX, México, 2002, p. 423.

⁶⁸ En: *Viaje Olvidado...* pp. 12-13.

⁶⁹ En *Otramente...* p. 95.

copy of the newly reprinted version of *Las invitadas* that she presented to me at the end of our month together, she wrote “No me olvides” [Don’t forget me]. No chance of that. [...] Ocampo preferred to hide herself and to a certain extent her work, avoiding whenever possible the journalistic interviews, speeches, and public appearances[,] [...] In the few interviews that Ocampo conceded over the years, she refused to name names or to specify dates; rather, she maintained flatly that her life had nothing to do with what she wrote.⁷⁰

⁷⁰ (Aunque a ella no le gustaba eso de los “interpretes” académicos y periodísticos de la literatura, o siquiera afirmarse como feminista, me agrada pensar que estaría contenta con este tributo a su maravillosa cuentística. Sobre el frontispicio de la copia de la reimpresión de la recién versión de *Las invitadas*, que me presentó al final de nuestro mes juntas, escribió “No me olvides”. Ni pensarlo. [...] Ocampo prefería ocultarse y hasta cierto punto su trabajo, evadiendo lo más posible las entrevistas de prensa, discursos, y el dejarse ver en público, [...] En las pocas entrevistas que Ocampo concedió a lo largo de los años, ella rehusaba decir nombres o especificar datos o fechas; al contrario, sostenía categóricamente que su vida no tenía nada que ver con lo que escribía.) La traducción es mía. Extraído de *Fantasies of the Feminine...* pp. 11 y 13.

CAPÍTULO 2

“LA ORACIÓN”, “EL ASCO”, “MIMOSO” Y “EL GOCE Y LA PENITENCIA”

“Innumerables son los relatos del mundo”, decía Barthes en su famosa “Introduction à l’analyse structurale des récits” (1966).

Luz Aurora Pimentel

Roland Barthes propone, en su análisis estructural del relato, que el primer acercamiento al cuento debe ser semiótico: el análisis de los nombres, de las frases, de las palabras; de tal forma que se pueda identificar el entramado que conforma un texto literario.⁷¹ O sea, que el crítico textual, o “el estudiante”, como Barthes le llama, deberá asumir varias estrategias de acercamiento partiendo desde lo más simple, que en nuestro caso es la semántica o sentido de las palabras del título de los textos de nuestro *corpus*, y lo que su concepto implica y complica. Esto significará abordar el principio del relato; y gradualmente, se realizará el análisis total del mismo.⁷²

⁷¹ En su *Nuevos ensayos* (cuya primera edición fue francesa en 1972 con el título *Le Degré zéro de l’écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*) en el apartado “¿Por dónde comenzar?, donde habla de un “primer esclarecimiento”, que será temático antes que formalista.

⁷² Según Barthes: “En resumen, si uno se da el derecho de partir de una cierta *condensación* del sentido (como se ha hecho aquí) es porque el movimiento del análisis, en su fuga infinita, es precisamente hacer estallar el texto, la primera nebulosa de los sentidos, la primera imagen de los contenidos. [...] El análisis hallará ventaja en este movimiento puesto que le da al mismo tiempo el medio de comenzar el análisis a partir de algunos códigos familiares y el derecho de abandonar esos códigos (de transformarlos) avanzando no en el texto (que es siempre simultáneo, voluminoso, estereográfico), sino en su propio trabajo.” En Roland Barthes, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Traducc. de Nicolás Rosa, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, pp. 220 y 221.

Propiamente, vamos a iniciar el acercamiento a los cuentos, analizando sus títulos, después al narrador y posteriormente otros elementos del contenido que actúen en función de nuestro análisis de Cuerpo y Género en Silvina Ocampo.

Sobre el narrador, Pimentel en *El relato en perspectiva*, revisando a Genette, lo propone como agente de la mediación narrativa, que es quien “proyecta un mundo de acción humana”; aunque este hecho no lo exenta de la arbitrariedad y la elección de los sucesos que cuenta y cómo lo hace, a su manera, obviamente, existiendo de tal modo el *mundo narrado*, de un lado, y el *narrador*, del otro.⁷³

⁷³ Pimentel propone en su estudio que el “modelo narrativo que organiza el presente estudio se funda en un presupuesto capital: es por la *mediación* de un narrador que el relato proyecta un mundo de acción humana.” Habla también de las *estructuras narrativas* en el drama, el cine, la pintura, las tiras cómicas, y la irritación de Genette por este estudio un tanto absurdo de dichas disciplinas pues para él la sintaxis de una tragedia no será más que dramática, por ejemplo. Determina que tan sólo como producto de esta cierta elección de sucesos narrados habrá un *mundo narrado* y que la historia del mismo nunca será inocente sólo porque sea una “trama”, o una “intriga”, por ejemplo. Dice que el relato cuenta una historia por medio del lenguaje que informa lo que existe en este “mundo” transmitiendo significaciones, como lo dice Barthes, y que esas significaciones, según Genette, se nombran con el término de *información narrativa*. Cita: “La información narrativa es todo aquello que nos habla de ese mundo de acción humana, su ubicación espaciotemporal, sus acontecimientos, sus moradores, los objetos que lo amueblan y las posturas ideológicas que en él pugnan, todo aquello que se refiere al mundo narrado, al mismo tiempo que lo instituye, es aquello que habremos de designar como *información narrativa*, y será ésta la que proyecte un universo diegético” En Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI-UNAM, México, 1998, p. 18.

La Biblia dice que Dios no nos tienta. Son nuestros *deseos* quienes nos atraen a lo que nos seduce. Ellos son los que nos hacen pecar y traer muerte a nuestras vidas.

Stormie Omartian

El relato "La oración" comienza *In media res* cuando oímos a la protagonista en su confesión ante Dios. Al inicio del cuento aparece un narrador omnisciente y en tercera persona, que con un sólo "Laura estaba en la iglesia, rezando:" concede la voz narrativa al personaje protagónico. El narrador omnisciente desaparecerá y Laura se apropiará de la narración.

La oración de Laura está conformada por varios enunciados de confesión sobre una serie de hechos que forman la diégesis. Es por medio de ella que se revelará la anécdota, a través de varios episodios de su vida: donde, irónicamente, al realizarse esta supuesta práctica de fe o acto de religiosidad que hace parecer a la protagonista como una mujer muy bondadosa y devota, demuestra que no es sino egoísta, caprichosa y manipuladora. La estructura del relato se construye con el *fluir* de la conciencia de Laura, lo cual implica su particular punto de vista, sobre los hechos y los personajes que la rodean. Robert Humphrey clasifica cuatro métodos básicos del *fluir* de la conciencia: el monólogo interior directo, el monólogo interior indirecto, la descripción omnisciente y el soliloquio.⁷⁴ De acuerdo a las

⁷⁴ Sobre el punto de vista o la concepción de las voces narrativas, Humphrey, desarrolló en los Estados Unidos en la década de los 50 un trabajo titulado *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, "La Corriente o desahogo de la Conciencia o el conocimiento en la Novela Moderna", que más tarde fue traducida al español como *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Aquí, Humphrey realiza con base a la llamada "corriente de la conciencia" un estudio de novelistas modernos y sus trabajos, como lo son James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, y William Faulkner entre otros. Define el *fluir* de la conciencia de la siguiente manera: "La corriente de la conciencia es, en realidad, una frase propia de psicólogos. Fue acuñada por William James. Adquiere todo su sentido cuando se aplica a procesos mentales, ya que como locución retórica posee un significado dudosamente metafórico; en este caso, tanto la palabra 'conciencia'

características del monólogo interior de Laura y con base a la estrategia de su discurso, le correspondería el monólogo interior directo, cuya definición es:

El monólogo interior indirecto es, por lo tanto, aquel en el cual un narrador omnisciente presenta un material no articulado oralmente como si proviniera directamente de la conciencia del personaje, conduciendo al lector a través de él y ayudándole con comentarios y descripciones. Se diferencia básicamente del monólogo interior directo en que el narrador se interpone entre la psique del personaje y el lector como guía bien informado. Conserva su condición fundamental de monólogo interior en tanto que presenta una conciencia de forma directa, es decir, con la expresión característica y las peculiaridades propias del proceso síquico del personaje.⁷⁵

Laura, se presenta así: "No tengo hijos, soy huérfana, no estoy enamorada de mi marido, [...] Mis padres me llevaron al casamiento como se lleva a una niña al colegio o al médico. Yo les obedecí". Laura habla de una forma tan simple, que hasta parece ingenua; de una situación muy triste, ya que se supone que el matrimonio debería hacerla "feliz" y "plena". Reprocha su condición de esposa: "Soy maestra de piano y hubiera sido una gran pianista si no fuera por mi marido". Se puede deducir que ella piensa que cuando pasó a ser "esposa", fue cuando precisamente se coartó para siempre su futuro, su desarrollo y

como la palabra 'corriente' son figurativas, y, por lo mismo, menos precisas. Si el término 'corriente de la conciencia' (lo usaré así, puesto que ya es generalmente aceptado como clasificación literaria) se reserva para indicar una forma de aproximación a los aspectos psicológicos del personaje novelesco, debe usarse con un mínimo de precisión. Y sólo dentro de esos límites he de utilizarlo, puesto que únicamente de esa manera pueden aclararse los comentarios contradictorios y a veces sin sentido que sobre la novela de la corriente de la conciencia se han hecho." En Robert Humphrey, *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Traducc. de Julio Rodríguez-Puértolas y Carmen Criado de Rodríguez-Puértolas, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1969, p. 11. Cabe mencionar lo que agrega Wolfgang Kayser sobre el concepto, ya que está implícito el de "monólogo interior" que es la concepción del fluir de la conciencia: "La corriente de la conciencia de una figura inventada, se hace patente a través del monólogo interior en el cual la figura misma se transforma en hablante o en la así llamada locución vivida en la cual no está y está allí el narrador en cuanto él se traslada al interior del personaje y habla de su perspectiva. Ambas técnicas han sido desarrolladas en el naturalismo alemán aunque, es claro, debieron aprenderlas de nuevo de las novelas extranjeras por el año 1920." En "Wolfgang Kayser: Origen y crisis de la novela moderna" en Revista *Mapocho*. N° 3, Vol. 9, Santiago, 1965, p. 77. La traducción del artículo original en alemán es de Eladio García Carroza.

⁷⁵ En *La corriente de la conciencia en la novela moderna...* p. 41. Humphrey también menciona que se puede considerar oportuno y necesario el combinar algunas de estas cuatro técnicas dependiendo de lo que quiera el autor lograr en su composición.

superación personal, suspendiéndolo para dedicarse al hogar y a su esposo. Es manifiesta la oposición que existe en ella entre su realización personal insatisfecha y el rechazo al cumplimiento de su rol social como esposa.

En el fluir de su conciencia, ella pronuncia elementos que permiten saber al lector que ha cometido adulterio. No obstante, evade su responsabilidad y se cataloga a sí misma como recatada mientras aclara que podría dejar de serlo: “No soy de esas que usan pantalones muy ajustados y la mitad del pecho afuera cuando van al río los domingos. Es claro que mi marido se opondría a esas cosas, pero a veces podría aprovecharme de su distracción para hacerlas.” Laura expresa así un deseo de rebelarse contra su esposo y liberarse de las imposiciones sociales.

La psicosis que desarrolla Laura en su neurosis la lleva al asesinato de su marido en una forma intelectual ya que el crimen lo realiza el niño Claudio, en el cual ella se desdobra. Este crimen no lo pronunciará de modo explícito sino de forma velada, como ocurre con otras confesiones en su “oración”. Klingenberg menciona⁷⁶, con respecto a esta actitud, lo siguiente:

The reader “overhears” a story intended only for the secrets of prayer, making the brazen hypocrisy of the female voice all the more ironic. [...] The hypocrisy of the narrator, her elaborate lies and lame justifications to herself, demonstrate also the malleable qualities of language itself which allow and even assist self-deception. “La oración” focuses on language’s ability to lie, to tell nothing but the facts, and yet none of the truth.⁷⁷

⁷⁶ En *Fantasies of the Feminine*, en el capítulo cuarto, sobre las estrategias femeninas.

⁷⁷ (El lector “oye por casualidad” una historia destinada sólo a los secretos de la oración o el rezo, descubriendo la ironía que la hipocresía descarada de la voz femenina permite. [...] La hipocresía de la narradora, sus mentiras elaboradas y sus débiles justificaciones a sí misma, demuestran así las cualidades persuasivas del propio lenguaje que permite el engaño. “La oración” se centra en la habilidad del lenguaje para mentir, decir nada más que los hechos, sin permitir que se pronuncie la verdad.) La traducción es mía. En *Ibidem*, p. 217 y 218.

La palabra, es pues, en Laura, perversión, desajuste y transgresión. Todo lo que cuenta permite que el lector se dé cuenta de las segundas intenciones que posee y oculta. María A. Semilla Durán⁷⁸ desarrolla una teoría donde menciona que ciertas “averías” del lenguaje se encuentran en la escritura de Ocampo, como la ausencia o la palabra que cae en el vacío, y que se reproduce o “reduplica” en infinidad de monólogos paralelos. Explica que también puede aplicarse la noción al exceso, a la palabra obsesiva, que convoca el acto e invoca los demonios ocultos, como en “Voz en el teléfono”, de *La Furia* donde la casa queda reducida a cenizas por el niño pirómano. Su trabajo estriba en que en los cuentos de Ocampo pareciera que el ser humano queda indefenso frente a todas las potencias devoradoras del universo y que la declaración de hechos y la superstición comandan. Habla de una cierta “perversidad en la palabra”:

En otros casos, la perversidad consiste, no en la incomprensión de los signos que anuncian el drama, sino en la deliberada negligencia con respecto a ellos, que convierte el relato en una figura de la fatalidad consentida. Nos referimos por ejemplo a relatos como “La oración” o “El vástago” en los que un elemento imprevisto de lo real viene a insertarse en una situación aparentemente sin salida y poco a poco, al abrigo de una obstinada ignorancia o de una complicidad activa, se convierte en instrumento de venganza o liberación, en agente designado de un crimen. Doblez, impostura, desviación, inocencia invalidante real o ficticia, mentira travestida... La perversión de la mirada - de la lectura - siembra la confusión en el mundo y libera los demonios de la violencia. A ello concurren igualmente lo que antes hemos llamado las “averías” de la palabra, espacios en los que lo no dicho crea el pliegue invisible donde la significación inhibida se concentra y a partir del cual subvertirá el orden mismo que la genera. Del “silencio inexplicable” de la novia del narrador en “El vástago” a la interdicción no pronunciada de “La oración”, nuestra lectura oscila entre la hipótesis de la conspiración y la tentación de la piedad, sin que el enigma pueda resolverse nunca totalmente, en la medida en que a veces las aparentes víctimas - de la ingenuidad, de la autoridad, del dolor de la existencia - son capaces de urdir y ejecutar las mayores crueldades y, lo que es peor, casi por inadvertencia.⁷⁹

⁷⁸ De la Universidad Lumière Lyon 2.

⁷⁹ En su artículo “Silvina Ocampo: la perversión de la lectura” en *Le fantastique argentin Silvina Ocampo Julio Cortázar*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Introducc. de Christian Giudicelli, París, 1997. Pp. 326-327.

Se podría afirmar que Laura es víctima de sus circunstancias y que ha sido orillada a extremos como el homicidio desarrollando trampas de celosa embaucadora. En *La representación femenina en la narrativa de Silvina Ocampo*, Eva Luz Santos-Phillips, trata a Laura de una forma muy condescendiente ya que afirma que la única salida a su “vida insatisfactoria” es por medio de ese crimen⁸⁰, sin tomar en cuenta que claramente no es la única salida sino la que escogería una psique “alterada”, o en todo caso, una personalidad perversa como la del personaje infantil de Claudio. La crítica afirma:

Laura quiere salir de su matrimonio por diferentes motivos: por no estar enamorada del marido, por haber tenido que desistir de una carrera de pianista porque el marido se lo impidió y porque siente que el marido la trata como objeto. A éste le gusta mostrarla, como si ella fuese un premio, ante las visitas que llegan a la casa, exigiéndole a Laura tocar piezas musicales que, aparentemente, a ella no le gusta tocar. Para Laura esto es una humillación.⁸¹

La transgresión de Laura, de esta forma, comenzaría desde el momento en que ella empieza a cuestionar su rol como mujer y esposa de acuerdo a lo que las normas sociales y la cultura definirían como “normal”. Es decir, empieza a pensar en sí misma y se compara con Alberto, a menudo, con frustración de no tener la libertad que éste posee en su rol de hombre y esposo. Además, de acuerdo a la psique de Laura, y por lo que ella justifica, su marido, al tratarla como un objeto, la induce a la sublevación de la norma y a cometer adulterio con Anselmo, quien la trata con cariño y no la sobaja a esa calidad de objeto, que ella rechaza. Franca Basaglia menciona con respecto a la locura que:

⁸⁰ En su segundo capítulo titulado “La mujer atrapada: el personaje femenino adulto”.

⁸¹ En Eva Luz Santos-Phillips, *La representación femenina en la narrativa de Silvina Ocampo*. UMI (Universidad de Michigan), Ann Arbor, 1997, p. 100. Cabe decir que esta tesis se hizo en la Universidad de California en Davis, en 1995.

[...] esta diversidad natural del cuerpo de la mujer ha sido traducida -culturalmente- en desigualdad histórica; identificándola con aquel cuerpo distinto, para más fácilmente poder privarla de las necesidades subjetivas que hubieran impuesto un mínimo de reciprocidad. Que la lucha de liberación de la mujer se centre sobre el *cuerpo* es entonces la señal concreta de lo que es el primer problema. Es de hecho la diversidad natural, convertida en desigualdad social, lo que reúne a todas las mujeres en una única categoría, cualquiera que sea la clase a la que pertenezcan, porque la inferioridad y la invalidación están ligadas al ser mujer y a su naturaleza. [...] El cuerpo continúa siendo la prisión donde las mujeres están encerradas, porque más allá de ser lo que la cultura ha hecho de él -la ideología y los mitos que se han construido para dominarlo- es un hecho natural del que no se puede prescindir y que no se puede anular.⁸²

En el cuento Laura se encuentra en un estado mental de confusión entre su rol social de esposa, y su yo interno. En su rezo u "oración" se enfrenta con la disyuntiva de regresar a su antigua vida de frustración, al lado del marido, posibilidad siempre abierta; o no regresar jamás. Pareciera que después de esta auto reflexión y supuesta comunicación divina, Laura elige la segunda opción y seguir adelante con el plan de lograr el envenenamiento y la muerte de su marido; aparentemente como una salida a su dilema vital. De tal forma, al final del cuento dice: "Cuando salgan el sacerdote y las señoras cubiertas de plumas, abriré la puertita del confesionario y penetraré en él. No me confesaré con un sacerdote, sino contigo. Y toda la noche la pasaré en tu compañía. Dios mío, yo sé que recompensarás la buena acción de tu sierva." Obviamente, la segunda intención de Laura es esconderse y esperar a que el crimen lo cometa el niño.

⁸² Extraído de Franca Basaglia, *Mujer, locura y sociedad*. 2º ed., corregida y aumentada, Universidad Autónoma de Puebla, traducc. de Ana María Magaldi et al., comentario de Dora Kanoussi, Puebla, 1985, pp. 17 y 18. La socióloga y pensadora veneciana Franca Ongaro Basaglia es todo un ejemplo de lucha social y política, en torno a la situación de la mujer y de las instituciones psiquiátricas. Fundó el Centro de Crítica a las Instituciones de la municipalidad de Venecia-Mestre. Junto a su esposo, el psiquiatra y ensayista Franco Basaglia, militó en el Partido Comunista Italiano; ambos fundaron el Movimiento "Psiquiatría Democrática", o "Anti psiquiátrico", denominado popularmente, de los años 70. En los 80 se forjó un espacio de referencia inigualable en el feminismo. Fue elegida por dos legislaturas como senadora del Grupo Parlamentario de la Izquierda Independiente. Tomó el liderazgo en la batalla parlamentaria por la aplicación de la ley de reforma psiquiátrica y en el diseño de la ley 180 que presentó en 1987, ley que dismantelaba el hospital psiquiátrico. En 2001 recibió el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Sassari. Murió en 2005.

Yo era una Febe – nada más –
una Febe – nada menos –
la pequeña nota que otros dejan caer
y colocan en su sitio –

yo vivía demasiado bajo para que nadie me buscara
demasiado tímida, para cualquier censura –
una Febe deja pequeñas huellas
sobre el piso de la fama –

Emily Dickinson⁸³

El cuento titulado “El asco” tiene como protagonista a Rosalía, una esposa, que durante el tiempo de la diégesis se debate entre sentimientos de repudio, como significa el título del cuento, y de amor, hacia su marido. La narradora de esta historia es una empleada de la peluquería frente a la casa de Rosalía.⁸⁴ Esta narradora sería “equiscente”, según la clasificación propuesta por Oscar Tacca en *Las voces de la novela*.⁸⁵ Ella relata que esta esposa no ama a su marido al principio de su matrimonio; dice que incluso le tenía asco, pero que después, a “fuerza de proponérselo, Rosalía lo llegó a amar de verdad, más que la mayoría de las mujeres que pretenden ser fieles o virtuosas.”⁸⁶

⁸³ Poema N° 1009. Extraído de Emily Dickinson, *Poemas*. Seleccionado y traducido de Silvina Ocampo, Prólogo de Jorge Luis Borges, Tusquets Editores, Barcelona, 1985, p. 267.

⁸⁴ Afirma Ulla que desde los cuentos de *Viaje Olvidado* destaca la mirada especial de la autora en la situación de la mujer como ente social, dice que en los textos de este libro se “muestra un marcado interés por las historias femeninas”. Extraído de *Viaje Olvidado...* p. 13. Ana Silvia Galán, de la Universidad de Morón en Buenos Aires, amplía, por su parte, que: “Silvina Ocampo descubre, una vez más, un espacio femenino del que la literatura argentina ha desviado, tradicionalmente, la mirada: criadas, modistas, institutrices, mucamas, peluqueras, cocineras, pueblan la ficción ocampiana que estetiza un mundo doméstico en el que se tejen, cosen o bordan las historias a puertas cerradas.” En el artículo “Las vestiduras peligrosas” de Silvina Ocampo. El des-cubrimiento de una identidad”, en Luisa Campuzano (Coord.), *Mujeres latinoamericanas del siglo XX: historia y cultura*. UAMI-Casa de las Américas, México, 1998, p. 117.

⁸⁵ En su capítulo tercero donde aborda al narrador y su clasificación explica que hay dos tipos de narradores: El narrador fuera de la historia y el que se encuentra dentro de ella. Este último se divide en tres subtipos del cual el equiscente se caracteriza por encontrarse en todos los relatos en primera persona, donde narrador y personaje coinciden en ser el mismo.

⁸⁶ Semilla Durán, dentro de su estudio de la pervisión de la palabra en Ocampo, percibe en “El asco” cómo las “fuerzas devoradoras del universo” y la “declaración de hechos llegan al extremo de ‘forzar el amor’”.

La protagonista de "La oración" representa esa mujer que, según la narradora de "El asco", pretende o aparenta ser fiel y virtuosa, recurriendo a la hipocresía, a la apariencia y a espacios clandestinos. La diferencia fundamental entre Laura y Rosalía es que ésta sí llega a amar a su marido, cuyo nombre no conocemos. Sin embargo, cuando él comienza a engañarla, ella lo repudia durante un tiempo y después vuelve a amarlo. De esto, nos enteramos por la narradora al final del cuento: "Ahora tiño el cabello de Rosalía: le salieron hebras blancas, a fuerza de querer amar, de no querer amar y de querer amar de nuevo."

No es tan condenable el hecho de que Rosalía no ame al "barbudo", ya que culturalmente, y en la atmósfera temporal en que se desarrollan estos relatos, la mujer tenía que ir al matrimonio convencida de que su futuro estaba resuelto por la presencia del marido y si lo amaba o no era una cuestión secundaria e irrelevante. Por su parte, en cuanto al adulterio cometido por este esposo, el desacato a las "normas" sociales se inclinan más hacia el hombre que hacia la mujer; lo cual es más aceptado cultural y socialmente, pero que no deja de ser también una violación a los votos nupciales. Es posible que por esa causa sea tan maltratado por la autora cuando la narradora comenta que tiene "cara de demonio", denigrando totalmente su imagen. Es enjuiciado de una manera muy severa por la narradora, quien dice que "es como todos los hombres", retomando un lugar común.

Por otra parte, el hecho de que la narradora-personaje, aclare que no es su amante, aunque la gente lo rumore, es significativo porque para ella es importante su imagen propia, obviamente, ya que le importa mucho la de la pareja de la que relata la historia. Pero como es característico de nuestra autora, la ambivalencia y la ambigüedad reinan al pensar que está mintiendo esta narradora por causa de su imagen moral y que, no obstante, su amante, el esposo de Rosalía, merece un trato desdeñante por hacerla su *affair*.

La simbología que envuelve el nombre de Rosalía en "El asco" es una paradoja precisamente a lo que el título del cuento alude. "Rosalía mantenía la casa como una casa de muñecas",⁸⁷ nos cuenta la narradora; siempre limpia y ordenada, y desprendía buen olor, como las rosas, que tienen un aroma agradable, porque se desarrollaba muy bien como esposa en sus deberes domésticos.⁸⁸ Pero esto lo hacía cuando no amaba al marido, cuando al mismo tiempo, sólo pensaba en "cómo perder el asco y la repulsión" por el mismo. Pero a fuerza de voluntad logró bien verlo y cogerle cariño, llegó a amarlo. Sin, embargo, en oxímoron también, cuando el marido le fue infiel, ella empezó a ser carcomida por los celos, y obsesionada por ellos, amó a su marido de una forma enfermiza.

En cuanto a los celos, como dice Pezzoni y Semilla Durán, el poder de la palabra y el pensamiento sirve de presagio, ya que ella buscaba encelarse para poder enamorarse, pero esos mismos celos, irónicamente, lejos de enamorarla, la destruyeron anímicamente.

Rosalía es un personaje muy controversial ya que se enamora y se desenamora por voluntad propia, su psicología es un tanto peculiar ya que ella se pone los lineamientos y los límites de su actuar y proceder, de su toma de decisiones, pero este proceder le produce confusión y abatimiento intensos. Esto no se tacharía de poca consistencia emocional sino del carácter de nuestra esposa del cuento. Ya hemos comentado que en *La furia* varios personajes femeninos han estado reclusos en hospitales psiquiátricos; Rosalía es la única esposa, de las cuatro de nuestro trabajo, que ha estado recluida en uno de estos establecimientos: al inicio de su matrimonio, cuando ella quería ser libre y renegaba de su

⁸⁷ Lo cual nos recuerda la obra de teatro titulada "Casa de muñecas" de 1879 de Henrik Ibsen.

⁸⁸ Es fascinante la imagen que Ocampo da al escribir la descripción de los dos rosales rojos que estaban fuera de la casa de esta esposa; es muy plástica y vanguardista esta imagen: "en primavera, de lejos, parecen manojos de uñas pintadas".

esposo que no sólo violentaba literalmente la casa al entrar como “ladrón” sino que golpeaba su corazón para poder entrar y ser amado.

Al final del cuento, y alejada de su época “rebelde”, Rosalía acepta su condición de engañada dentro de una sociedad patriarcal y machista, lo cual implica conformarse con su papel de esposa abnegada “porque una mujer debe amar a su marido por sobre todas las cosas, después de Dios, se entiende”. Franca Basaglia, en *Mujer propone*:

Se ha hablado de las mujeres como niñas sin madre, y esto da lugar a otras consideraciones que podrían explicar la capacidad de soledad de la mujer con respecto al hombre. Este estado de orfandad significa que para muchas mujeres no hay posibilidad de regresión al seno materno por no haber una madre a la cual recurrir en busca de apoyo. Para los hombres, las cosas son diferentes ya que la esposa es, en el fondo, siempre la madre. En cambio, cuando una mujer se casa pasa de la tutela del padre a la del marido. La única forma de regresión que se le concede socialmente es la de aceptar esta tutela hasta el fin, corriendo el riesgo de que al envejecer y perder atractivos sea considerada como una débil mental o una loca, además anulándose engañada por la ilusión de una donación eterna de su ser, que es, en realidad, la fachada de la servidumbre y del pudor.⁸⁹

En un afán de ahondar, debemos resaltar que el lenguaje utilizado por las narradoras-personajes de “La oración” y “El asco” tiene marcas femeninas, lo cual es simbólico a su cuerpo, género y cultura. La misma cultura que, como afirma Basaglia, sobre la locura en la mujer, ha destinado a la misma a bandear de la tutela del padre a la del marido y sujetarse a él, así como a obedecerlo: Laura obedece a sus padres al casarse con Alberto, a éste lo obedece al tocar el piano para los amigos en casa.

⁸⁹ En *Mujer, locura y sociedad...* p.46.

“Mimoso”

Mimoso es la adjetivización del verbo “mimar” y se aplica a aquello que es muy sensible y aficionado a caricias, agasajos y ofrendas; también funciona en la lengua como sinónimo de “melindroso” que abarca términos como “delicadeza” y “exigencia”. Simbólicamente, lo anterior explica varios motivos de la diégesis: el que Mercedes adorara al perro⁹⁰, el que ella misma fuera tan consentida por su marido, extendiéndose el animal en ella; pero más importante, la sensibilidad que ella tiene y que la lleva a la patología de la neurosis que a su vez la lleva al asesinato “ofrendando” al perro como comida para el tenedor, cuyos gustos eran altos, finos y demandantes.

El narrador del cuento es omnisciente y en tercera persona, cuenta que Mercedes, decide embalsamar a su perro “Mimoso” al morir. Relata que esta esposa era más feliz con Mimoso disecado porque no tenía que alimentarlo ni “le mordía el felpudo”, pero que su felicidad no duró demasiado porque la “maldicencia” llegó a la casa de esta pareja desde que el perro fue embalsamado. Nos relata que esta maldición llegó a la casa por una carta anónima que Mercedes atribuyó al contador amigo de ambos. Sin embargo, la “maldición” comenzó desde que ésta tuvo la iniciativa de embalsamar a su mascota y atentar contra la razón popular. De cualquier forma, su esposo la enfrenta burlonamente porque lo avergüenza su proceder, y la conmina a ocultar al perro embalsamado cuando fueran visitas, aconsejándole, de este modo, un proceder “normal”; y, por último, cuando ella le dice que hablará con la vecina para que le ayude a ocultar su vergüenza y su proyecto, el narrador relata que “La señora del segundo piso sonrió ante el pedido de Mercedes.

⁹⁰ Los perros como temas, motivos y *leit motiv* definen mucho la narrativa de nuestra autora. En *La furia*, lo vemos por ejemplo en la fábula “La liebre dorada”, donde seis perros persiguen a una liebre para matarla.

Comprendió la perversidad del mundo ante el cual una mujer no puede mandar embalsamar a su perro sin que la crean loca”.

La perversión, de esta forma, no sólo se encuentra en la palabra de la lectura de Ocampo en “Mimoso”, como diría Semilla Durán, sino que se refleja en el mundo ficticio del relato. Ocampo transcribe la perversión de su mundo real. Esa perversidad avasalladora la soporta Mercedes sola porque su marido se sale por la tangente dejándole a ella la responsabilidad completa aunque la apoya en un principio; llora con ella por la muerte de Mimoso y la acompaña a recoger al perro disecado; incluso al regreso, celebran el tenerlo en casa con un vino especial.

Este esposo es, de los cuatro del *corpus* de *La furia*, el que más voz tiene en el relato, y dialoga con su mujer. No es adúltero, como tampoco lo es Mercedes aún cuando la oportunidad se le presenta con el embalsamador, quien la incomoda con su acoso. Su esposo la amaba y ella a él, hasta que él por su miedo a las habladerías y por su intolerancia tira el perro al fuego.

Mercedes, en su psicosis, rescata los restos del perro del fuego y prepara con ellos un platillo para darlo de comer al contador, el cual muere envenenado por las sustancias tóxicas que se utilizaron en el embalsamamiento. Esto nos recuerda como Claudio, el niño de “La oración”, utiliza veneno para matar al marido de Laura. Mercedes, al final del cuento, mientras recoge los platos de la cena, dice que Mimoso aún la defiende “secando sus lágrimas, pues lloraba cuando reía”. Vemos cómo en este cuento también aparece un desdoblamiento en la venganza, el cual se da entre Mercedes y Mimoso y, que llama, según Rosalba Campra, de la Universidad de Roma “La Sapienza”, a lo imprevisible:

Lo imprevisible es algún detalle, algún matiz que desplaza su sentido hacia otros ámbitos. No se trata sólo de restablecer una simetría a través de la venganza (por ejemplo, en "Mimoso", envenenar al maldiciente sirviéndole en la cena el perro embalsamado sobre el que ha fundado sus obscenidades), sino también de sugerir dobleces psicológicos y ambigüedades más inquietantes que la maldad [...]⁹¹

Hasta cierto punto de inflexión el crimen por envenenamiento de Mercedes tampoco es tan punitivo, porque, como dice Basaglia, se le puede justificar el crimen si la concebimos como "loca"; la alienación libera a este personaje de una condena más grave. Lo más relevante de este cuento para nuestro estudio es la neurosis de Mercedes al perder a su amado perro y la psicosis que la lleva a cometer el envenenamiento.

No obstante, refiriéndonos a la condena, la presión social sobre ella es muy fuerte: la llamada maldición en ella es la cultura en la que se desenvuelve y en la que quiere ser diferente, al igual que Laura o Rosalía, transgrediendo las normas de conducta. Lo que pensara *la gente*, preocupaba a la pareja, pero a Mercedes no la hizo dimitir porque tenía tácticas para poder seguir transgrediendo y una de ellas era, pensaba, ocultar al perro disecado cuando la visitaran.

El acuerdo al que habían llegado esta pareja al morir su mascota, se había destruido por la presión social, y cuando la esposa se da cuenta de que está sola como mujer frente a un mundo "perverso" ya no se identifica con su marido. El conflicto entre ambos, por su sexo, sale a relucir. Silvia Larrañaga, del CRICCAL, de la Universidad de Borgoña, lo propone así:

⁹¹ Extraído de su artículo "Sobre *La furia*, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible", en *Le fantastique argentin...* p. 192.

En cuanto al conflicto hombre/mujer es de destacar que en *La furia y otros cuentos* víctimas y victimarios son ambos tanto de sexo masculino como femenino. La aparición de niños, narradores o protagonistas, así como de mujeres, muchas de ellas de baja extracción social, sería a nuestro entender más bien un recurso a una técnica narrativa con vistas a lograr ciertos efectos de sentido vinculados al horror y que ya mencionamos antes. En el cuento "Mimoso" donde más clara parecería la oposición entre los sexos con la consiguiente venganza de la mujer protagonista a través del asesinato, otra lectura podría ver la rebelión contra las convenciones, contra la condena de cualquier comportamiento considerado excéntrico y un desafío al qué dirán, y esto independientemente del sexo de los actores puesto que la misma temática referida a hombres aparece en cuentos de otras colecciones de la autora.⁹²

Por lo tanto, Mercedes no se aleja en demasía de las personalidades de Laura, Rosalía o la esposa del cuento final de nuestro *corpus*: "El goce y la penitencia".

⁹² Extraído del artículo llamado "*La furia y otros cuentos*: los juegos desesperanzados de Silvina Ocampo", en *Ibidem*, p. 241.

Hay luz, hay rosas y hay basura
y repugnancia en la ambición más pura,
como hay felicidad en mi dolor
y en mi dicha siempre algo aterrador.

Silvina Ocampo

Ya comentábamos sobre la condena de Mercedes, diferente a la que les correspondería a Laura y a la esposa de “El goce y la penitencia”, porque a éstas simplemente no se les entiende, no se les justifica el abuso de confianza y la traición adúltera. Según Klingenberg, con relación a “El goce y la penitencia”:

In Ocampo's work as a whole, there are male characters of various kinds, sons, lovers, friends, uncles, servants, but very few fathers. Ocampo's critique of motherhood hardly lets the fathers off the hook, however. [...] The story is complicated by the fact that the child enjoys the arrangement quite as much as the illicit couple, and that once the portrait is finished they seem unable to continue their affair without the ritualized “punishment” meted out to the boy. [...] The gender difference in the argument is corroborated in the story itself. The “rules”, of mimesis, of representation, and by extension, of social conduct generally, are far more significant to the male, while a loosening of these provides a space for female desire. [...] Adultery by the woman is an especially traumatic idea [...] ⁹³

La estrategia que utiliza la esposa de “El goce y la penitencia” para prolongar su fruición es muy inteligente y al final parece estar muy satisfecha de que al menos tendrá un hijo de Armindo, su amante, aunque ya no vuelvan a verse. Como bien lo señala

⁹³ (En el trabajo de Ocampo, en general, hay personajes masculinos de varios tipos, hijos, amantes, amigos, tíos, sirvientes, pero muy pocos padres. Sin embargo, la crítica de Ocampo hacia la maternidad no deja fuera de alcance a los padres. [...] La historia es complicada porque el niño disfruta el acuerdo tanto como la pareja ilícita, y una vez que el retrato ha sido terminado, parece que no podrán continuar con su aventura sin el ritual “castigo” impuesto al chico. [...] La diferencia de género en el argumento es corroborada en la misma historia. Las “normas”, de mimesis, de representación, y por extensión, de conductas sociales en general, son aún más significativas para el hombre, mientras que para la mujer, y su deseo, pierden peso. [...] El adulterio en la mujer es una idea especialmente traumática [...]) La traducción es mía. En el apartado titulado “La madre terrible” del capítulo segundo “Subverting the master plot” (“Subvertir la trama principal”) de la primera parte “Discourses of subversión” (“Discursos de la subversión”) en *Fantasies of the Feminine...* pp. 123-124 y 126-127.

Klingenberg, aquí la situación de género apunta hacia una holganza más abierta y relajada para la mujer y una rigidez estricta para el hombre.

Por otra parte, en el ámbito de la moral social con relación al placer, se puede tachar de cínica y exhibicionista a la esposa sin nombre de “El goce y la penitencia” con relación a las tres restantes: Laura, Mercedes y Rosalía. Resulta ser la más libre y honesta. Ninguna tiene hijos, excepto ésta que es madre de dos: el primogénito, Santiago, de cinco años y un segundo, sin nombre, que nace al final del relato. Es curioso que nuestra protagonista y narradora tampoco tenga nombre. Ni lo tiene su esposo. Esto último no es tan relevante ya que los personajes esposos de Rosalía y Mercedes tampoco tienen nombre; sencillamente son nombrados como “el marido”; o también con un epíteto, como en el caso de Rosalía: “el barbudo”.

Este personaje esposa es, como Laura, adúltera, aunque su infidelidad es más completa y explícita: “Armindo y yo sabíamos que nuestro goce duraría el tiempo de la penitencia”. He aquí la razón del nombre del título de nuestro cuento. Además ella concibe y da a luz un hijo del amante; un pintor que tiene por encomienda realizar el retrato de su hijo Santiago. El hecho de que esta esposa no tenga nombre puede significar una tendencia a señalar aspectos que culturalmente son reprobados. No significa que esté de acuerdo la autora, pero sí, repito, que da testimonio de su mundo y de las ideologías que su época contiene.

Esta esposa es tan libre que es la narradora en primera persona y a forma de diario cuenta su aventura y su audacia. Es un narrador-protagonista, según lo que cataloga

Enrique Anderson Imbert⁹⁴ por que el “yo” está siempre presente. El “yo” con sus pensamientos, creencias, y relato de los hechos que han acontecido. La protagonista-narradora del cuento actúa de forma muy velada y también muestra una conducta hipócrita y astuta como Laura en “La oración”. Según Adriana Mancini⁹⁵:

El cuento está narrado en primera persona por un personaje femenino y el pretérito imperfecto es el tiempo verbal elegido por la narradora. Esta elección formal sugeriría la intención de la protagonista de tomar cierta distancia con respecto al episodio narrado y estaría avalada por tres motivos: en principio, el personaje no puede definir con certeza lo sucedido en el desván del pintor, ni tampoco sus consecuencias; en segundo lugar, el personaje no concurre a las sesiones de trabajo por decisión propia, sino que es inducida a hacerlo por su marido y hasta cierto momento es simplemente la acompañante del modelo, y por último, la protagonista, a través de diferentes estrategias que abarcan tanto lo temático como lo formal de su relato, trata de diferenciarse de la clase social a la que pertenece y que hábilmente ha sido indicada en el texto con datos escasos pero inequívocos. [...] En el mismo sentido, desconcierta la naturalidad y el desparpajo con los que una señora “de bien” hace público su adulterio, traicionando un sistema de códigos morales que la burguesía argentina, tradicionalmente comprometida con la Iglesia católica, había diseñado como ejemplar para la sociedad en su conjunto.⁹⁶

Es más libre que sus tres antecesoras; cuenta honestamente su adulterio, sin abundar en otros detalles de su vida, pero relata con detenimiento esta transgresión al matrimonio. Además, se permite sin remordimientos, pronunciar la delicia de su pecado. Porque ella claramente está satisfecha con el mismo. No se recrimina ni mucho menos se arrepiente de su “fechoría”. No desarrolla ningún malestar moral y disfruta el momento hasta donde pueda ser extensivo y manifiesto.

⁹⁴ En su análisis sobre la clasificación de los “puntos de vista” en su trabajo *Teoría y técnica del cuento*.

⁹⁵ De la Universidad de Buenos Aires.

⁹⁶ En su artículo “Sobre los límites, un análisis de *La Furia* y otros relatos de Silvina Ocampo”, en *Le fantastique argentin...* pp. 277-278.

Es curioso porque este cuento no es tan cruel como los otros, ni siquiera con el marido que nunca se entera de la infidelidad de la esposa; es más cómico que los demás, y la trasgresión adopta la naturalidad de lo "normal". Curioso digo porque es el relato en el que sí se llega al adulterio pleno, surge un hijo de éste, y parece que a la mujer no le hace falta nada en su matrimonio, por lo cual debería buscar la pasión fuera de casa, donde tiene todas las comodidades, casi como Laura y Mercedes, e igual que Rosalía. Y hasta es madre de un primer hijo. Pero lo insigne es que claramente no ama a su esposo o lo deja de amar cuando empieza la relación con el amante.

Por tal razón en ella no nos preocuparía su situación emocional sino su desacato a las normas sociales y su desenfado para lograr cumplir su deseo. De cualquier forma, en su relato, dentro de esos pocos detalles de vida personal que menciona, nos podemos dar cuenta que subestima al marido y la posición social a la que ambos pertenecen, y se justifica como Laura, al mencionar que ella "no hacía sino obedecer" a su "marido", al llevar al niño con el retratista. También, aunque evada con más ahínco y destreza el sistema patriarcal en el que se encuentra, actúa dentro del mismo, y no lo puede negar. Pasa, como ya lo hemos mencionado, de la tutoría del padre a la del marido⁹⁷, rebelándose con este último, pero nunca llegando a un conflicto con él, ni siquiera a una rencilla. Es muy astuta.

Ahora bien, el amante de esta esposa no pertenece a su mismo grupo social, como tampoco Anselmo con respecto a Laura en "La oración". Lo cual implica que su desacato a la norma de ambas esposas es completamente aleatorio y demuestra un desprendimiento fuerte de su rol social, apuntando a una liberación genuina. Pero, sin embargo, hay una peculiaridad en este amante, en el cual no recae esta rigidez estricta que tiene el hombre, en

⁹⁷ Véase nota N° 89.

el caso de este cuento, creo, por su condición de artista, y en particular de pintor. Es más condescendiente la autora con este personaje masculino, en relación con los otros de los cuentos del *corpus* de este análisis. Este personaje cuenta con nombre completo: Armindo Talas. Es un hombre libre y seductor que persuade a la protagonista sin prejuicios o ataduras, él ocupa un lugar más cercano a los personajes femeninos en la narrativa de Ocampo, en contraposición a la mayoría de los masculinos. Talas representa a la amante femenina que se niega a sí misma y se sacrifica por el marido adúltero convencional, aunque, por su condición de hombre, por su cuerpo natural, es más libre y menos sentenciado moralmente en comparación con lo que es una amante mujer.

CAPÍTULO 3

ELEMENTOS SIMBÓLICOS EN “LA ORACIÓN”, “EL ASCO”, “MIMOSO” Y “EL GOCE Y LA PENITENCIA”

Porque la verdadera liberación de la mujer podrá
existir sólo en un mundo liberado de la opresión
y de la explotación como regla de vida.

Franca Basaglia

En el capítulo anterior hemos puesto la mirada sobre las esposas de “La oración”, Laura; de “Mimoso”, Mercedes; de “El asco”, Rosalía y la esposa de “El goce y la penitencia”, los cuatro cuentos de nuestro *corpus*; además hemos analizado los vínculos patológicos que estos personajes femeninos establecen con sus maridos y otras personas que las rodean.

Silvina Ocampo transgrede y altera las normas sociales en cuanto a los personajes que son creados por ella. Presenta, como ya se ha mencionado, situaciones límite en personajes femeninos domésticos, esposas, quienes desarrollan una psique distorsionada o son tan emocionales que se salen de la regla de conducta social impuesta, siendo indiferentes a la misma. Lo relevante aquí es que la ira que éstas esgrimen sobre sus semejantes las lleva a una condena, no sólo moral, sino, ulteriormente, social y cultural. Porque su transgresión denota una rebelión a la norma y la condena a ella no es la misma tanto en la situación del hombre como en la de la mujer. Ostrov dice que Ocampo empieza a transgredir desde su escritura como lo hacen sus personajes en la diégesis:

En “Mimoso” (LF) el perro embalsamado que sigue acompañando a su dueña aún después de muerto desdibuja, en virtud de esto, el límite entre presencia y ausencia. [...] Así, la escritura, instancia fundamental de coagulación y cristalización, es, al mismo tiempo, lugar de pasaje, de trasvasamiento, de transgresión. Asistimos entonces, en los textos, al desdibujamiento de toda oposición: masculino/femenino, propio/ajeno, yo/tú, humano/animal, interno/externo, palabra/cosa, pasado/futuro, presencia/ausencia, concreto/abstracto. Un proceso de licuefacción de toda oposición sólida tiene lugar en la narrativa de Silvina Ocampo, en tanto la escritura *liquida* la cristalización de toda oposición binaria, diluyendo las barras de separación, estableciendo en cambio una economía del pasaje, del tránsito, de lo fluido.⁹⁸

Estas líneas de Ostrov nos llevan por senderos en los que se retoma el tema de género, que también es desdibujado por la pluma de Ocampo, así como el conflicto hombre/mujer, ya que ni el uno ni el otro se salvan de un destino tétrico por su condición de hombre y de mujer. Ocampo los presenta en una sociedad que les exige de acuerdo a su género el rol que deben desempeñar para que la sociedad patriarcal funcione correcta y “normalmente”, pero se centra, repito, mayoritariamente, en personajes femeninos.

El rango de error que el hombre posee en la sociedad misógina y patriarcal es más amplio que el de la mujer, quien también se ve limitada en esta cuestión, ya que lo que al hombre se le juzga “moralmente”, a la mujer se le juzga y castiga “científicamente”, calificándola como fuera de sí o como loca, que es lo que pasa en la historia de “El asco” y “Mimoso”, con Rosalía y Mercedes. Así también, culturalmente, las sanciones son más leves para el hombre y pertenecen al orden moral y, en cambio, para la mujer son más fuertes delegándolas al orden clínico. Según Basaglia:

“A los hombres se les ha consentido un margen mayor de error que a las mujeres en relación al cumplimiento de sus correspondientes roles y obligaciones sociales.”

⁹⁸ Extraído de su artículo “Género, tela y texto en la escritura de Silvina Ocampo”, en *Le fantastique argentin...* pp. 307 y 308.

Esta afirmación de Phyllis Chesler, que aparece en su libro *Las mujeres y la locura*, se condensa tanto la problemática de la “mujer” como aquella de la “locura”. Cuanto más restringido es el espacio relativo al rol y a las obligaciones sociales, tanto más graves resultan los tipos de infracciones que caen bajo las etiquetas y las sanciones psiquiátricas. Así, la gravedad de esta infracción resulta directamente proporcional a la restricción del espacio. La relación entre el disturbio psíquico -y su consiguiente codificación y sanción- y la rigidez de las reglas de comportamiento es más evidente en el caso de la mujer que en el del hombre.⁹⁹

En los cuentos de nuestro estudio la mujer tiene más posibilidad de movimiento. Pero esta holganza causa en Laura, Rosalía y Mercedes un estado de desesperación y conflicto que las trastorna como resultado de la batalla emocional conspicua y prolongada, en los casos de las dos primeras; y de nervios alterados en la tercera, frente a una comunidad social que se mofa de ella. Esta psicosis que desarrollan no sólo las mantiene pasmadas sino que las lleva a actos extremos como el homicidio; nuevamente, en las dos primeras. Laura también comete adulterio en este acto de liberación de la “norma” y a causa del descontento que obtiene de su matrimonio no deseado.

No habría porqué aplaudir, de este modo, a la esposa cínica de “El goce y la penitencia” por retribuir negativamente o vengar al género “femenino”. Porque tampoco actúa tan libertinamente: esconde su adulterio siendo muy discreta en ello. Solamente basta conocer que también tiene su historia de adulterio, aunque provoque más escándalo, o “trauma”, como señala Klingenberg.¹⁰⁰ Ella, por su parte, usa como recurso de liberación la mentira y se desenvuelve en la clandestinidad como consecuencia de su adulterio.¹⁰¹

⁹⁹ En *Mujer, locura y sociedad...* p. 31.

¹⁰⁰ Véase nota N° 93.

¹⁰¹ Estos espacios ocultos o clandestinos serán analizados más adelante.

Santos-Phillips asegura que el humor grotesco y el tono directo y agresivo que realiza Ocampo en su cuentística es otra técnica narrativa para crear personajes “mezquinos y crueles” y, añadiría yo, transgresores. Ella presenta así al personaje femenino disconforme de la autora:

Ocampo también da una visión de la mujer que no se adapta a lo que la sociedad espera: que la mujer sea dócil, cariñosa, abnegada y fiel. La protagonista ocampiana presenta esta fachada pero detrás de ésta su verdadero ser queda oculto. [...] como escritora vanguardista, Ocampo muestra que a veces no hay mucha lógica en las acciones humanas.¹⁰²

Ocampo demuestra lo que ve en los seres humanos, como ya hemos dicho, y esto es que la verdadera lógica es que la norma no se impone a la razón. O sea, que la sociedad y la cultura tienen sus tradiciones y costumbres; sus leyes y lineamientos, de conducta, por ejemplo, pero que estos no son justos para todos los individuos y, que el sistema “racional” y “civilizado”, es un mero autoritarismo que se vuelve absurdo para muchos miembros de la comunidad.

Es así que, a partir de ese absurdo, surge la constante de que el hombre y la mujer se piensan a sí mismos no sólo como cuerpo sino como seres humanos, dejando de lado su rol social. Al cuestionarse, consciente e inconscientemente, el hombre y la mujer comienzan a descubrirse, y en este autoconocimiento, y el de su entorno, desean realizar oficios que a veces se salen de los estereotipos aceptados tradicionalmente, provocando una reacción de censura por parte de los tradicionalistas o conservadores de su sociedad.

¹⁰² Extraído de *La representación femenina en la narrativa de Silvina Ocampo...* pp. 225-226.

El sexo natural, el *cuerpo*, como tal, entonces no tiene ninguna repercusión en los actos de los individuos, pero las acciones y reacciones que provocan las “normas” impuestas a éstos es lo que resultaría importante reconocer y comprender como transgresión.¹⁰³

Es decir, la cuestión sexual es relevante sólo en cuanto público y privado, aunque partamos de la premisa feminista de que todo lo personal es político. Larrañaga presenta un panorama de las diversas lecturas que los personajes femeninos de Silvina Ocampo han recibido por parte de la crítica y señala su lectura desde la pareja:

En un trabajo de 1985 Noemí Ulla destacaba la libertad, sin precedentes en la historia de la literatura argentina, que la narrativa de Silvina Ocampo le concedía a la mujer.¹⁰⁴ Para Mónica Zapata en cambio el margen de maniobra del que dispone la mujer es ínfimo. Terciaremos por nuestra parte diciendo que en varios cuentos de *La furia* donde se trata de parejas o de relaciones entre hombres y mujeres el margen resulta igualmente reducido para ambos, y en muchos de ellos por otra parte es la mujer quien parece llevar la voz cantante. Ya sea para bien o para mal, en varios relatos la mujer actúa y el hombre asiste pasivamente a la consecuencia de esos actos en su propia vida. Así ocurre en “El castigo”, “La paciente y el médico”, “La casa de azúcar” y “La furia”.¹⁰⁵

Estamos de acuerdo con Larrañaga y añadimos que la holgura que Ocampo concede a la acción femenina, no lo desarrolla como mero acto de rebeldía, sino que se focaliza en mujeres de personalidad transgresora, como ocurre con los cuatro cuentos de *La furia* de nuestro análisis. La atmósfera determina, pues, al individuo. Larrañaga continúa de la siguiente forma, refiriéndose a “El asco”:

¹⁰³ Como lo dicen Lamas y Showalter. Véanse notas N° 40 y 70.

¹⁰⁴ Se refiere en específico al artículo titulado “Trayectoria y análisis de Silvina Ocampo”, de Ulla, en *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, Siglo XX*.

¹⁰⁵ En *Le fantastique argentin...* pp. 241-242.

En cuanto a “El asco”, donde los protagonistas son también una pareja, la narración corre a cargo de una peluquera quien provee el punto de vista femenino y partidario como lo muestra la ironía del estereotipo final: “Es como todos los hombres”, con el que la narradora alude a las frecuentes infidelidades del marido de Rosalía. Pero sea como fuere, y a pesar de que es a la esposa a quien le salen canas, el marido es pasivo y sus actos no son sino reacciones ante los dos sentimientos opuestos, amor o repulsión alternados que despierta en su mujer. El conflicto entre el individuo y el medio parece así recubrir y trascender el otro - secundario - entre los sexos.¹⁰⁶

Considerando la teoría de Lagarde acerca de que la mujer establece una relación de madresposa con todo aquel que la rodea, se podría afirmar que nuestras cuatro protagonistas esposas se reflejan con sus maridos, con sus hijos, con los refugiados en casa, y con sus mascotas. Ostrov, por su parte, apoyaría sosteniendo que es de allí que las convenciones genéricas adquieran en nuestra cultura un valor fundamentalmente normativo y coercitivo que determina la conducta de hombres y mujeres. Explica cómo el estereotipo genérico se basa sobre el cuerpo de quien lo envuelve bajo el presupuesto de una “correspondencia natural” que vendría a ser también su “ser esencial” como paradigma de roles. Afirma:

En algunos textos de Silvina Ocampo es posible observar que las mujeres llevan el mandato que recae sobre ellas en tanto criaturas femeninas a un extremo. Sin embargo, esta colocación en el extremo que implica la ciega obediencia a la norma constituye, al mismo tiempo, la contracara de la transgresión: “la obediencia a la norma es la ilegalidad extrema”, dice Enrique Pezzoni. En “La oración”, por ejemplo, la narradora asiste a un crimen sin pensar que hubiera podido intervenir. Obedece, evidentemente, al mandato de pasividad, tal como obedeció a sus padres al casarse con su marido. Pero al final del relato, la misma “pasividad” que la induce a permanecer rezando en la iglesia se convierte nuevamente en cómplice de otro asesinato, esta vez el de su marido.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Extraído de *Ibidem*, p. 242.

¹⁰⁷ En *Id.*, pp. 301-302.

Ostrov, en esta nota, tomada del artículo “Género, tela y texto en la escritura de Silvina Ocampo”, hace referencia a Pezzoni en “Silvina Ocampo: La nostalgia del orden”, p. 15. En dicho estudio introductorio Pezzoni sostiene además que:

[...] el patio de la fiesta es escenario de muertes; la “casita de azúcar” es el recinto donde hay que cumplir con un destino atroz impuesto por otro; el caserón austero es el lugar de la avaricia; el vestido de terciopelo sofoca, “asesina” entre las risas de las costureras a la señora del dormitorio suntuoso, quien se desploma prorrumpiendo en el lugar común, la cursilería que cierra el espectáculo: “Deberían hacerse vestidos inmateriales, como el aire, la luz o el agua.”¹⁰⁸

Ironía y paradoja

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, en su vigésima segunda edición, define a la ironía como la “figura retórica que consiste en dar a entender, en burla fina y disimulada, lo contrario de lo que se dice”. Así mismo, la definición que da para paradoja es: “Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción” o “Aserción inverosímil o absurda, que se presenta con apariencias de verdadera”.

Apunto lo anterior porque en la Introducción de este trabajo proponíamos como una de las líneas de lectura sobre Ocampo la de la ironía y la paradoja. Específicamente, citamos a Graciela Tomassini, quien propone leer a nuestra autora desde las mismas. Y hasta este punto de análisis ya hemos visto cómo el juego perverso de la ironía y la paradoja pueblan lo escrito por la escritora. Ya se han sugerido los cuentos en que notamos

¹⁰⁸ En *La furia y otros cuentos...* p. 15. En esta nota Pezzoni habla de cuatro cuentos de la serie, en orden de mención: “Las fotografías”, “La casa de azúcar”, “La propiedad” y “El vestido de terciopelo”.

la presencia de cierta ironía o paradoja¹⁰⁹; pero veamos lo que Tomassini afirma en *Poética del cuento hispanoamericano*¹¹⁰:

El proceso de enunciación está confiado, en la mayoría de los cuentos, a un narrador personal cuyo discurso, “estilizado” con el fin de desarrollar un conjunto de estereotipos -conductas sociales, saberes populares- reclama una lectura irónica. La ironía se percibe a partir de ciertas quiebras, ciertos contrastes (a veces, contradicciones) que actúan como señales, por ejemplo, el choque entre las reglas pragmáticas de un género discursivo como la plegaria y el discurso de Laura en “La oración”, donde además colisionan -de una manera casi brutal, por lo excesivo- las implicaciones del enunciado con ciertos aspectos de la enunciación, como el tono, la modalidad, las expresiones evaluativas.¹¹¹

Tomassini hace un análisis en particular de *La furia* al desarrollar esta teoría de la ironía y la paradoja como líneas de lectura en Ocampo.¹¹² Resalta, en cuanto a la escritura de esta serie de cuentos, la conversación casual y lo cotidiano. Y estamos de acuerdo en que en *La furia* estén presentes la ironía y la paradoja, pero creo que Tomassini se equivoca al distinguir confusión en los cuentos o en los narradores, o incluso en los tiempos, ya que nuestra autora utiliza más la ironía y la paradoja como recurso retórico que constructivo,

¹⁰⁹ Confr. con nota N° 78.

¹¹⁰ En el apartado titulado “Marta Brunet, Silvina Ocampo, Juan José Arreola, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti”, en el segundo capítulo* titulado “Poética del cuento hispanoamericano en las décadas de 1940 y 1950.

¹¹¹ En: Edelweis Serra, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, *Poética del cuento hispanoamericano*. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1994, p. 103.

¹¹² De acuerdo a Reina Roffé: “Si desde sus páginas iniciales emerge en Ocampo una voz propia, es a partir de los cuentos reunidos en *La furia* cuando se advierten las características de un sello personal que se reafirma en el uso de giros lingüísticos impregnados de expresiones coloquiales rioplatenses que ya no abandonarán su escritura, y se asientan los núcleos que otorgan a sus relatos ese carácter de ‘sabia locura’. Por eso, no resulta extraño que Borges dijera que Silvina Ocampo poseía ‘una virtud que se atribuye comúnmente a los antiguos de los pueblos orientales y no a nuestros contemporáneos. Ésta es la clarividencia...’ En: Reina Roffé “Sabia locura” en Reina Roffé (Coord.), *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 622 (abril), Madrid, 2002, p. 19.

aunque, por supuesto, está implícito. Ella se remite a lo literal y la voz irónica en la cuentística ocampiana, procede:

En estos cuentos, y en otros como “El vástago”, “El cuaderno”, “El vestido de terciopelo”, “La paciente y el médico”, “Voz en el teléfono”, la convergencia de formas literales -frase hecha, refrán, dicho popular- con la exageración las litotes, aquí figuras ancilares de la ironía, da lugar a una representación caricaturesca del mundo, y de la propia imagen del narrador. En estos casos, la representación voluntariamente excesiva del estereotipo asume las formas de lo grotesco y el esperpento, llevando la narración a los terrenos del absurdo y la fantasía. En realidad, absurdo y fantasía no son aquí sino formas de representar el exceso del estereotipo. No implican sólo una tarea de demolición crítica por parte del ironista implícito, sino, más allá de eso, una dramática exploración de sus posibilidades. Es como si el texto instalara en su centro al estereotipo y lo dejara actuar, relajando las limitaciones que en el mundo extratextual le imponen los códigos en que aquél se inserta.¹¹³

Ahora bien, hasta aquí nos queda claro la ironía en Silvina Ocampo. De acuerdo al concepto que estamos manejando de paradoja, leamos lo que Galán arguye al respecto en un estudio sobre el cuento “Las vestiduras peligrosas” de *Los días de la noche*. En este cuento, la protagonista se camuflajea, se convierte, no sólo en su personalidad sino a través de la ropa, que viste, apunto, desde luego, su *cuerpo*.¹¹⁴ Ocurren unos crímenes que ella añora:

Dado que el cuento está narrado por Régula como testigo de los actos de Artemia, la paradoja se presenta como eje de las relaciones entre ambas. El contrasentido se forma en el momento en que una, la modista, no interpreta el verdadero significado de las palabras de su patrona, ya que el prejuicio moral es tan fuerte que obstruye la comprensión. (Régula se queda en la cáscara, en la vestidura, no descubre lo que quiere decir). Cuando Artemia asegura que debería haber sido ella la joven violada, expresando el real deseo de serlo, la otra interpreta que lo dice guiada por su bondad y espíritu de sacrificio. Pero la paradoja mayor está en el final del relato: la noche que sale vestida decentemente, es violada y muerta. Cuando se traviste (y aquí el término nos remite semánticamente a apariencia y simulación como recursos de

¹¹³ En *Ibidem*.

¹¹⁴ Apunto, nuevamente, la relación de este cuento con el de “El vestido de terciopelo” de *La furia*.

disfrazamiento) es cuando la violan y luego la matan, precisamente por impostora.¹¹⁵

Tomassini termina su reflexión en que la paradoja es lo que define a Ocampo:

La ambigüedad de los textos, su naturaleza indecible, impiden la estabilidad de la ironía, es decir, su funcionamiento sobre la base de presuposiciones textuales claramente determinables. En la mayoría de los cuentos, el lector sospecha, más bien que percibe, la ironía a partir de señales inequívocas. Cuentos como "La boda", "Azabache", "La furia", "La sibila", "Mimoso", son indecibles porque la distancia que a veces se distingue entre el discurso del narrador y la voz de un ironista implícito es fluctuante y por momentos tiende a anularse. Es difícil determinar quién habla en realidad y, más aún, cuál es el tema de su relato. Los textos rechazan una lectura isotópica. Si hay en ellos una homogeneidad, una estructura que pueda definirse como principio constructivo, ésta es la paradoja, la unión de términos irreconciliables, la transgresión continua de toda pauta de lectura.¹¹⁶

Si tomamos en cuenta lo antes dicho podemos finalizar este tema subrayando que Silvina, siempre única es difícil de entender de no ser por la contrariedad que la define. Ironía, paradoja, grotesco, este último término referido por nosotros en boca de Klingenberg al final de la Introducción de este trabajo.

¹¹⁵ En *Mujeres latinoamericanas del siglo XX...* p. 119.

¹¹⁶ Extraído de *Poética del cuento hispanoamericano...* p. 104.

Anaranjados, verdes, amarillos, en una noche con rumor de grillos pensaba en ellos viendo arder un leño para llenarme de árboles mi sueño: Entraron en las casas y en las camas derribando a familias con las ramas como serpientes, con furor, felinas, paraban los relojes con espinas. Se desplazó todo un monte de acacias	y murieron de sed niños expósitos. La gente que quería conversar sólo podía a veces ulular. No dejaron un vidrio en las ventanas desmembraron sin causa a dos enanas. Clausuraron portones de hospitales y propagaron misteriosos males salidos del polvillo enardecido de cualquier flor de aroma [inadvertido.] Las maderas labradas de las puertas despertaban y ya no estaban muertas.
--	---

Silvina Ocampo¹¹⁷

Simbología

Los símbolos son un recurso literario que nuestra autora trabaja todo el tiempo en su obra, y es muy peculiar la forma en que lo desarrolla. Revisemos solamente aquellos que se encuentran dentro de los cuentos del *corpus* de este estudio cuya intención sea esclarecer aún más el propósito de análisis del mismo.

Ricardo Romera Rozas¹¹⁸ propone una lectura muy interesante de la simbología en dos de los relatos de *La Furia*: “La oración” y “Mimoso”. Hace una analogía con respecto a los colores, a los números y a los niños, comienza diciendo:

Sin querer refutar completamente la polisemia y ambigüedad semántica de algunos cuentos, creo que la obra encierra significados que pueden “atraparse” o interpretarse sin mayor dificultad [...] En lugar de infundirle a los signos otro significado la autora los asocia al sentido literal. Tres elementos esotéricos aparecen de manera recurrente. Dos de ellos son perceptibles desde una primera lectura: los juegos onomásticos y los colores. El tercero, muchos más hermético,

¹¹⁷ Extraído de *Poesía Completa II...* pp. 150 y 151. Este poema forma parte de cuatro poemas de una serie titulada “Los árboles de Buenos Aires” y se llama “Venganza”. Forma parte de *Amarillo celeste* de 1972.

¹¹⁸ De la Universidad de Paris-X Nanterre en su artículo “Aspectos esotéricos en *La furia* y otros cuentos de Silvina Ocampo”.

corresponde a los símbolos numéricos. En la mayoría de los casos Silvina Ocampo recurre al hermetismo oriental y occidental, a la simbología cristiana y a la superstición popular. En la mayoría de los casos también lo esotérico mantiene vínculos estrechos con la noción de “cielo” e infierno”, uno de los aspectos metafóricos centrales de la obra.¹¹⁹

Ocampo no proporciona a los signos un significado particular y subjetivo, como varios autores lo hacen; ella, en cambio, utiliza el “sentido literal” de los mismos y es por medio de ellos que realiza sus descripciones, las cuales, a veces, confunden al lector por la destreza en que logra una descripción que parecería simple, algo más intrincado y profundo, pues juega con los significados y sus distintas variantes.

En cuanto a los nombres propios,¹²⁰ su juego consiste en ironizarlos o parodiarlos. Por ejemplo, Laura, en “La oración” parodia al nombre propio femenino, de origen latino, que en su significado representa la corona de hojas de laurel, o sea la victoria y, que en la literatura ha sido símbolo de castidad. Lo cual no cumple nuestra protagonista, por supuesto. Claudio, por su parte, además de recordar al gran emperador y estratega militar romano, tiene un nombre que en la cultura latinoamericana es dado a la mujer como “Claudia” y, Laura se desdoblándose en él, debería ser irónico.

Ya hemos analizado el nombre de Rosalía, de “El asco”, en el capítulo anterior. En cuanto al de “Mimoso”, cabe sólo recalcar cómo el desdoblamiento e identificación de Mercedes con su perro comienza desde que sus nombres empiezan con la misma letra. Mercedes es el plural de “merced” que significa “beneficio gracioso que se hace a alguien”. La protagonista del cuento se ofrenda a sí misma a su mascota en todo el apapacho que le

¹¹⁹ En: *Le fantastique argentin...* p. 309.

¹²⁰ A lo cual Ostrov alude como la “productividad” que Dámaso Martínez encuentra en los nombres propios de Ocampo. Véase nota 26.

profiere. Irónicamente, también, él se da a ella, de una manera más abrupta, estando muerto. Romera Rozas continúa:

Ambos universos, “cielo” e “infierno”, se contaminan mutuamente. El signo que marca el principio de dicha contaminación, o contacto, se encuentra en la simbología del número ocho y en la figura emblemática del barrilete. Como lo explican Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, el ocho representa el equilibrio cósmico, la Rueda de la ley búdica y se lo considera como el número que enlaza (al igual que el barrilete) la tierra y el cielo. En “La oración”, Claudio Herrera tiene ocho años y sirve de enlace entre el cielo y el infierno. [...] En “Mimoso”, los ojos del perro embalsamado con venenos mortales son amarillos y anuncian la muerte próxima de uno de los personajes. El emperador (Juan Domingo Perón) de “El verdugo” lanzaba sus discursos desde el balcón de la casa amarilla. Aquí el color amarillo tiene doble significado; por un lado presagia la muerte del Emperador y por otro alude a la Casa Rosada, sede del gobierno en Argentina. En “La oración” dos niños riñen por un barrilete color amarillo y celeste. Uno de ellos morirá en manos de Claudio Herrera, quien, como se ha dicho anteriormente, termina por envenenar a un hombre.¹²¹

Menciona el narrador de “Mimoso” que Mercedes esperaba el día en que le entregarían a Mimoso embalsamado “con su tejido en la mano”, como Penélope. Nuestra autora hace referencia a Penélope como símbolo de la fidelidad conyugal en la mitología griega y, Mercedes no es ni adúltera ni infiel al amor a su mascota.

El título de “Furia” que da Silvina Ocampo a esta serie de cuentos de 1959, tiene también un simbolismo, como ya lo vimos en la introducción y es sinónimo de venganza; la que realizan estas esposas con sus maridos, con sus hijos, con sus padres y madres y en general con la sociedad.

El simbolismo que más denota “El goce y la penitencia” es cuando el hijo de Armindo Talas y su amante resulta ser exactamente igual al retrato que aquél había pintado

¹²¹ En *Le fantastique argentin...* pp. 314 y 316.

en la etapa de la relación amorosa adultera. Romera Rozas habla de que Claudio representa el “enlace entre el cielo y el infierno”; lo cual, curiosamente, no tiene nada que ver con el cuento “Informe del Cielo y del Infierno” de *La furia*.

Sobre el tema de la infancia perversa en Ocampo y su significado hablaremos más adelante pero a continuación abordaré la significación que adquieren los “espacios” en los cuentos porque tienen una gran carga simbólica.

Espacios de transgresión

Es importante marcar los espacios como símbolos, en los cuales puede darse o resulta posible la transgresión. El espacio de acción de Laura en “La oración” es tan reducido como el ambiente en el que se desarrolla como esposa-madre, por lo cual, metafóricamente lo extiende al lugar en el que queda encerrada por voluntad propia: un confesionario. El motivo del confesionario simboliza la psique de Laura que queda reducida a no encontrar otra salida más que el abandono a su exterior, pero principalmente a su yo libre. Ella se encuentra en un espacio a la vez público y “sagrado”, la iglesia; y termina en el confesionario. Va de un espacio grande a otro más reducido. La atmósfera que crea resulta asfixiante.

Esta esposa no comete propiamente un adulterio, vacila entre realizarlo o no y sale huyendo, tampoco asesina a su esposo con sus propias manos y trata de justificar con palabrería devota su desamor e inconformidad con su destino doméstico, lo cual significa que el remordimiento por creerse, inconscientemente, mala mujer, la lleva al borde de una neurosis. Cuando Laura menciona que ella no es de esas mujeres que se exhiben en el río

nos remonta a visualizar el río como un paisaje abierto donde no sería tan viable o posible el adulterio entre Laura y Anselmo, como lo es en el edificio en construcción, que además está alto y, sin concluir, como el deseo de Laura.

En la interpretación analítica de este motivo del edificio la simbología que abarca es muy sencilla: como elemento de un sueño, psicológicamente, significa lo inalcanzable, pero además el hecho de que esté en construcción hace alusión de que es un espacio ideal para el adulterio de Laura porque se convierte en un paraje subrepticio de transgresión.

En “Mimoso” el crimen, otra vez, como en “La oración”, se retrotrae al espacio doméstico y lo comete una mujer, Mercedes que, como lo hace Laura, justifica su acción. Aquí podemos establecer una relación entre estos espacios de transgresión que son los domésticos. Además, se uniría a ellos el de la clandestinidad que envuelve el estudio de Armindo Talas, en “El goce y la penitencia”. Mancini propone:

El hombre prudente, asegura Karl G. Jung en *El hombre descubriendo su alma*, no arriesga su valor en la oscuridad de sótano, sino, muy por el contrario, le facilita las coartadas del desván. Especular al sótano, el desván muestra sin prejuicios la solidez de sus vigas y se ofrece generoso como custodio de los objetos testigos del pasado. Los sueños que en él se engendran parecen no saber de la opacidad del inconsciente y se acercan a la riqueza creativa del tedio o al amparo del recuerdo infantil. En “El goce y la penitencia”, Silvina Ocampo instala a Armindo Talas - un pintor -, a su modelo - un niño -, y a la madre de éste - la narradora del cuento - en un atelier con desván en lo alto de un edificio: una casa misteriosa, con altillo desde cuyos ventanales se dominan “infinitas azoteas y patios con plantas casi negras de una ciudad gris”. La escueta presentación del espacio exterior diluye el hacinamiento de objetos heterogéneos y arbitrariamente próximos que pueblan el espacio interior y definen la personalidad del artista.¹²²

¹²² Extraído de *Ibidem*, p. 276-277.

La analogía que hace Mancini entre la personalidad y actitud del pintor con el espacio donde se comete el adulterio es relevante ya que adopta el razonamiento sobre el margen de error menor imputado a la mujer con respecto al hombre en la sociedad en cuanto a la sanción en la conducta de la mujer adúltera y transgresora.¹²³

Los niños perversos

Hemos comentado en la Introducción que una de las principales líneas de lectura de la cuentística de nuestra autora es la infancia, la infancia cruel, sobre todo, con personajes de niños que oscilan entre los 8 y 12 años.

En “La oración” Claudio es un niño de ocho años a quien Laura y Alberto han dado asilo en su casa por petición de la madre de aquél para salvarlo de “la gente que quería lincharlo”, por haber ahogado a otro niño de su barrio en la disputa por un papalote. Este niño nos recuerda a Miguel, el niño que asesinó con veneno en *Los que aman, odian*.¹²⁴ Y se asemeja aún más a Gabriela, la niña de siete años de “La boda” en *La Furia*, quien también se desdobra, con Roberta, su amiga de veinte años, y comete un asesinato por medio de una mordida de araña: Gaby es influenciada o “dominada” por Roberta, como ella misma lo afirma.

En este caso, debemos hacer una diferencia entre los niños, Claudio y Miguel, en comparación con Gabriela porque ella provoca la muerte de Arminda en una especie de

¹²³ Según Basaglia. Véase nota N° 99.

¹²⁴ La novela que escribieron juntos Ocampo y Bioy Casares.

trance hipnótico. Ella no sería tan perversa ni cruel, y admite, que sentía un dominio tan grande por aquella, que claramente escuchaba cómo le ordenaba que cometiera el crimen.

En cuanto a perversión, marcaremos que existe una diferencia aguda entre Claudio y Miguel: Claudio ya había ahogado a otro niño antes de matar a Alberto; ya era un asesino, mientras que Miguel no era así. Además, tampoco pertenecen ambos niños al mismo estrato social.

Rose Corral Jorda, de El Colegio de México, en su artículo titulado “Las formas de la violencia en dos cuentos de *La furia*: ‘Las fotografías’ y ‘La casa de los relojes’”, menciona que “todavía en otros relatos los niños son personajes utilizados por los adultos para llevar a cabo algún plan, casi siempre terrible, en el que juega una papel decisivo el humor negro: es el caso de ‘El vástago’ y ‘La oración’”.¹²⁵

También es una infancia que mezcla la ingenuidad con lo rapaz,¹²⁶ como en el caso de Gaby en “La boda”. Y una ingenuidad, que más bien sería enfermedad, en una atmosfera lúgubre y un relato fatalista, como lo que vive Adriana en “Las fotografías” hasta que muere, mientras todos sus familiares y amigos festejan su cumpleaños.¹²⁷ Lo relatado se hace utilizando la técnica del humor negro.

Por otra parte, en “El vástago” nos encontramos a un niño que más adelante se vuelve un adulto maleducado y promovido a perversión por su abuelo, a quién también termina destruyendo, imitando su soberbia y crueldad. Pezzoni analiza este tipo de pacto

¹²⁵ En *Le fantastique argentin*...p. 204.

¹²⁶ Resulta interesante que rapaz signifique como adjetivo “inclinado al robo” y como sujeto “muchacha o muchacho de corta edad”.

¹²⁷ Confr. con nota N° 108.

entre niños y adultos, desarrollado también por Corral Jorda, asegurando que no hay que dejar de lado que puede ser un pacto fingido:

Por un lado, los agentes que ejercen o padecen la autoridad: unos y otros "domesticados" por la observancia de la norma, pero volviéndola irrisoria por su cumplimiento obsesivo. Es la zona del silencio: la ley se calla. Por el otro lado, los agentes que aun inmersos en el espacio social donde coinciden autoridad y sujeción, ignoran la ley que las impone. Son, en un extremo, los niños que, con ignorancia o argucia, traspasan libremente las fronteras entre la realidad hipostasiada como "natural" por la norma.¹²⁸

La crueldad en los personajes de los niños no sólo forma parte de una de las temáticas narratológicas de la autora sino que es un ícono de creación literaria que ha dejado como ejemplo. Silvina Ocampo mencionaba, en *Encuentros con Silvina Ocampo*, que mucho le gustaba observar el comportamiento de los animales, el desarrollo y movimiento de las plantas: que se "perdía en esa contemplación"¹²⁹; y que este ejercicio siempre le gustó y lo hacía por muchas horas. Lo mismo hacía con las conductas humanas. Pero su imaginación sobrepasaba esas aptitudes del ser humano, de los animales o, de cualquier otro ser vivo, que de por sí son extraordinarios. Es pues su mirada constante y discreta, curiosa y analítica, la que al fundirse con su pensamiento logra construir personajes tan singulares. Adriana Castillo de Berchenko¹³⁰, afirma:

Sabido es que insuflar vida literaria a personalidades infantiles, recrear con auténtica carnadura física y emocional a un niño es desafío difícil de relevar. Silvina Ocampo sale airosa en esta empresa, más aún, sobresale en ella. Sus criaturas - niños, niñas - son entes acabados, personas, seres que escapan al tópico, al modelo en serie, a la cursi idealización o al estereotipo. Hábil creadora de personajes es, desde luego, esta autora. Capaz de plasmar con arte y sin concesiones las más insulsas mentalidades

¹²⁸ En el estudio preliminar de Silvina Ocampo, *Páginas de Silvina Ocampo, seleccionadas por la autora*. Celtia, Buenos Aires, 1984, p. 21. Pezzoni divide este estudio en cinco partes; en este caso, esta cita está en la número tres titulada Viaje (recuerdo) olvidado (inventado): la lectura de la vida.

¹²⁹ Extraído de *Encuentros con Silvina Ocampo...* p. 28.

¹³⁰ De la Universidad de Provence.

femeninas, su saber en cuanto al mundo de la infancia supera, sin embargo, lo anterior. Sus niños, por supuesto, pero aún más, sus niñas componen una galería humana sin parangones en la literatura latinoamericana.¹³¹

Laura se desdobra en Claudio. En “El asco” y “Mimoso” no aparecen niños, pero sí en “El goce y la penitencia”, otro niño que no es tan perverso pero tampoco es tan ingenuo: Santiago, de cinco años, quien después de darse cuenta que al ponerse inquieto y “portarse mal” en el estudio del pintor que hacía su retrato, conseguiría que su madre lo mandará al desván, trataba siempre de llegar a ese lugar, que era para él un espacio de diversión y libertad.

Su madre se desdobra en él en cuanto lo vuelve cómplice indirecto de su adulterio, ya que el niño no sabe a ciencia cierta lo que hace ésta con el pintor mientras permanece encerrado arriba. En este relato nos damos cuenta que el niño, quien no es perverso como la madre, cumple una función de cómplice no premeditado que obtiene un beneficio secundario: el juego. Santiago rompe con los patrones de la infancia cruel en Ocampo, por la edad; pero es esta misma la que lo lleva a encontrarse en un punto de conducta donde no parece bueno ni malo. No resultaría condenable ni redimido. Además, hemos hablado que “El goce y la penitencia” no es un cuento tan trágico como los otros tres de nuestro *corpus* y, no conteniendo tanta carga emocional, no se prestaría a otra interpretación que la de afirmar que el niño era simplemente reflejo de sus padres, es decir, no es tan perverso como

¹³¹ En su artículo “Imágenes y contra-imágenes: *La furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo” en *le fantastique argentin...* p. 181. Castillo de Berchenko defiende esta postura alegando que algunas creadoras del alma infantil en la literatura latinoamericana son, por ejemplo, Teresa de la Parra, específicamente en su novela *Las memorias de Mamá Blanca*, de 1928, o Marta Brunet en sus relatos *Reloj de sol*, de 1930. Pero que las “personalidades” infantiles en ellas poco o nada se acercan a las ocampianas, porque recrean conciencias infantiles “solares” mientras que Ocampo, por el contrario, opta por lo crepuscular o nocturno como signo definitorio de su mundo infantil. Así mismo, Castillo de Berchenko, admite que algunas de las representantes de la narrativa latinoamericana actual que siguen la línea creadora de Ocampo son Cristina Peri Rossi, en *El museo de los esfuerzos inútiles*, de 1983, o Neus Aguado, con *Juego cautivo*, de 1986.

para cometer un asesinato como Claudio o Gabriela, pero tampoco es así de inocente, enfermo o pasmado como para permanecer quieto. Él representa su propio relato, más relajado, como su madre y sus acciones.

Después de darlo a luz,
a su madre no le quedó nada radiante a qué aferrarse.
En lo que a él respecta,
el acto de nacer le llevó sus buenos treinta años.
El acto de vivir se le agotó en el acto.

Luisa Valenzuela

Neofantasia

El cuento de “El goce y la penitencia” contiene una vuelta a lo fantástico, o mejor dicho, a lo “neofantástico”¹³², en Silvina Ocampo. Es importante apuntar esto en nuestro recorrido analítico de los cuentos: el hecho de que el niño concebido dentro de la relación amorosa ilícita sea tan parecido, al cumplir cinco años, al retrato que hizo su padre de Santiago. Siendo que éste tendría, el doble de edad, o sea diez años, justo cuando el hermano menor, llegara a los cinco.

Una vez más el lenguaje es la clave, menciona la esposa al final del cuento: “Nunca sabré si ese retrato que tanto miré formó la imagen de aquel hijo futuro en mi familia o si Armindo pintó esa imagen a semejanza de su hijo, en mí”. Lo anterior recuerda lo que declara la esposa de “El cuaderno”, Ermelina, a modo de declaración o conjuro, sobre el hijo que llevaba en el vientre: “Me ha dicho mi tía que en los meses de preñez, si se mira mucho un rostro o una imagen, el hijo sale idéntico a ese rostro o a esa imagen.”

Esa superstición le ayudó a Ermelina ya que su hijo, al nacer, fue idéntico a la imagen que ella vio en ese cuaderno. Ana Rosa Domenella, comenta sobre la literatura “neofantástica”, lo siguiente:

¹³² Según Jaime Alazraki.

En su libro, dedicado a la cuentística de Cortázar, *En busca del unicornio*, Alazraki propone una lectura desde lo que considera una nueva literatura fantástica, que ya no buscaría el miedo del lector ni el tránsito por la locura para lograr una imagen más lúcida del mundo.¹³³

Este concepto de “nueva literatura fantástica” o “literatura neofantástica” se adopta para diferenciar lo que para Tzvetan Todorov sería una literatura fantástica que provoca miedo y horror. En cambio la nueva literatura fantástica tiene elementos de humor, como sucede con “El goce y la penitencia”.

¹³³ Extraído del artículo titulado “Tres cuentistas ‘neofantásticas’”, en *Cuento y figura (La ficción en México)*. Ed., Pról. y notas de Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1999, p. 354.

Y yo, Silvina Ocampo, en tu presencia
abstracta he visto tu posible ausencia,
he visto perdurar sólo tus puertas
con la insistencia de las manos muertas.
[...] el monumento atroz que persevera,
tus seccionadas casas, la severa
nostalgia de jardines ya baldíos,
los amputados árboles sombríos
y los últimos patios, las señoras
saludando la tarde en mecedoras,
tus palomas teñidas y tus flores
y tus confiterías, tus olores.

Silvina Ocampo

CONCLUSIONES

Todo trabajo literario, de creación o de crítica, lleva implícito algún elemento autobiográfico del autor: los temas que escoge, los motivos, las marcas de su escritura. Esto señala que todo trabajo tiene las características que pertenecen, peculiarmente, a cada autor; no hablamos de su vida plasmada en su escrito, como ocurre en otras manifestaciones de las “escrituras del yo” - diarios, memorias, cartas - sino de ciertas marcas, solamente.

En Silvina Ocampo podemos encontrar en estos cuentos lo que ella misma comenta en su conversación con Ulla acerca de que siempre le gustó observar, y entender las cosas a su alrededor. En este trabajo se han analizado las conductas humanas de los personajes femeninos ocampianos en ciertos relatos, los cuales, nos han permitido hacer un estudio con base a la situación de Género en los mismos. Estos personajes son las esposas transgresoras.

Klingenberg,¹³⁴ al abordar el tema de la subversión del argumento, o plano principal, analiza al personaje de la esposa transgresora. Pone especial atención en la invasión, en el quebranto, que se hace sobre el rol femenino de desacato y desorden del convenio nupcial en el adulterio. Habla sobre la madre terrible y la poca presencia del padre, quien al ser escasamente representado en los cuentos de nuestra autora puede dar la impresión de ser una figura que demerite censurada en sus textos.

Sin embargo, no sería un elemento autobiográfico, porque Ocampo ha mencionado que la figura materna es la que más evoca por su ausencia durante la niñez y no así la de su padre. Ella añoraba más la llegada de la madre a la casa y desdeñaba el hecho de verla partir vestida de fiesta para la Ópera, aunque siempre estuvo acompañada por la presencia de sus nanas e institutrices, y del resto de la servidumbre. De hecho algunos de sus poemas, como "Los sonetos del jardín", en *Espacios métricos*, hacen referencia a Ramona Aguirre y son dedicados a ella.¹³⁵

Ocampo, como escritora vanguardista, contemporánea de épocas de guerras mundiales y revoluciones sociales y en vísperas del movimiento feminista liberal, tal vez sin proponérselo, realiza un acto de soporte, de apoyo, al escribir lo que las mujeres y las pensadoras estaban realizando en la lucha contra ese tradicionalismo sofocante e ineficaz. La generación de Silvina Ocampo y los escritores posteriores forman parte de toda esta dinámica de pensamiento y acción. Graciela Martínez-Zalce, Luzelena Gutiérrez de

¹³⁴ En *Fantasies of the feminine*, en su capítulo segundo.

¹³⁵ Recuerdo similar al que el personaje de Mariana tiene en La "Flor de lis" de Elena Poniatowska, de 1988. Al principio de la novela dice "La veo salir de un ropero antiguo: tiene un camisón largo, blanco y sobre la cabeza uno de esos gorros de dormir que aparecen en las ilustraciones de la Biblioteca Rosa de la condesa de Ségur. Al cerrar el batiente, mi madre lo azota contra sí misma y se pellizca la nariz. Ese miedo a la puerta no me abandonará nunca. El batiente estará siempre machucando algo, separando, dejándome fuera." En Elena Poniatowska, *La "Flor de lis"*. Ediciones Era, México, 1988, p. 13.

Velasco y Ana Rosa Domenella, comentan con respecto a esto, en *Femenino/Masculino en las literaturas de América*, lo siguiente:

Una pareja en la vida real, los Bioy[,] [...] Silvina y Adolfo encontraron un terreno de participación conjunta en el campo literario. Con la amistad de Borges, emprendieron múltiples tareas en la edición, la crítica y la creación de textos que oscilan entre la manifestación de lo fantástico y lo policial. La selección de textos de ambos autores para este análisis muestra el desarrollo de estas preocupaciones literarias con énfasis en el aspecto fantástico. En el caso de Silvina Ocampo se presenta un mayor interés por incorporar la escritura del yo y en cuanto a Bioy, la búsqueda del “cuento perfecto” lo llevó a la superposición temática y a una gran complejidad en las estrategias literarias. Ambos nos legan un importante caudal cuentístico.¹³⁶

Sin embargo, aunque con su escritura, Ocampo contribuyó al pensarse en femenino, no creo que nuestra autora estuviera proponiendo una especie de manifiesto a favor de la liberación e igualdad femenina frente a sus eternos enemigos masculinos; simplemente testimonia, repito, lo que observa, como toda buena artista, y trabaja temas ocultos o velados para otros escritores. Tal como afirman las editoras de *Femenino/Masculino en las literaturas de América*, el trabajo de Ocampo consistió en gran medida en el pensarse como ser humano, como mujer y como escritora.

En *La Furia*, el cuento “La continuación” aborda el tema del quehacer y el oficio de escritor, desde la perspectiva de una mujer que se desdobra en el personaje principal de un argumento literario que está creando: este personaje es, a su vez, un hombre, un escritor.¹³⁷ La proyección de un autor convertido en personaje está presente en este cuento y en otros. Y Silvina, como su marido, llega a una “complejidad en las estrategias literarias” logrando,

¹³⁶ En la Introducción de *Femenino/Masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*. Graciela Martínez-Zalce, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella (editoras), introducc. de las editoras, UAMI/Editorial Aldus, México, 2005, p. 20.

¹³⁷ Lo que la acercaría a la propuesta de Virginia Woolf de una escritura andrógina esbozada en *Una habitación propia* de 1929 y puesta en práctica en su novela *Orlando* de 1928.

como ya hemos mencionado, cuentos detalladamente correctos. Por su parte, Castillo de Berchenko, apunta:

Lo que sí es indudable es que las historias de Silvina Ocampo revelan una artista atípica. Su trabajo creador avanza secreto y decidido por comarcas extrañas, lejos del tópico y la imagen falsa; fuera de los arquetipos alienantes y los mitos artificialmente fabricados. La anormalidad, la transgresión, la voluntad decidida de subvertir los cánones de la hipocresía y el conformismo son y constituyen el fértil terreno de su creación. En ella los héroes son antihéroes, criaturas en acecho, al borde de la crisis, de la demencia, del crimen. Nadie escapa al mal en las historias de Ocampo, y ella no teme tampoco expresarlo. Infatigable Silvina destruye tabúes, reniega de la infancia inocente y de la sacrificada abnegación femenina tradicional.¹³⁸

En cierto carácter sagrado que tenía la tradición y el canon literario es sobre lo que reflexiona nuestra autora, y lo reproduce o lo subvierte sin dejar de lado, obviamente, su carácter culto. Su escritura respeta como principio lo que la tradición literaria impone para crear el llamado “arte literario”. Pero es en su estilo en donde establece cierta distancia, es donde una lectura desde una perspectiva de cuerpo y género puede ser oportuna.

Más que las circunstancias que la sucedieron y su posible imagen de hereje contra el mismo sistema su cuestionamiento va dirigido hacia el cliché, pero en su voz se encuentran la de una sociedad, y en particular la de la voz de una “minoría” que es la de las mujeres, en desacuerdo e incomodidad frente a la “norma” y el “deber ser” femeninos.¹³⁹

Castillo de Berchenko continúa:

¿Chocante la crudeza de Silvina Ocampo? No. Más bien desacralizadora. Así postula y privilegia ella una contra-imagen del mundo y sus habitantes. Y, entonces, cultivando con tenacidad el anticonvencionalismo se permite acceder a la máxima expresión de su libertad creadora. Decididamente iconoclasta como mujer y como

¹³⁸ En: *Le fantastique argentin...* pp. 187.

¹³⁹ Aunque no todas las mujeres claman por tener esta voz.

artista, la autora se atreve, en consecuencia, a lanzar tal desafío en sus escritos. Y estos prueban, por si alguna duda cupiera, su capacidad de innovadora absoluta. La estética de lo anómalo, del silencio torcido y secreto; la retórica del enigma, el contraste y las paradojas componen y otorgan densidad a su inédita expresión. Por todo esto el talento y la originalidad de Silvina Ocampo se ganan largamente el reconocimiento que se les debe. En este sitio aparte y destacado que es el que su obra ocupa hoy en el espacio de la literatura latinoamericana, tendrán que acompañarla esas otras escritoras - Alejandra Pizarnik, Cristina Peri Rossi, Neus Aguado y Diamela Eltit -, posteriores a ella, y cuyas obras se reconocen y siguen los postulados de su estética y escritura.¹⁴⁰

Por lo tanto, Silvina Ocampo realiza una doble transgresión a la norma: al canon literario, como escritora, y al sistema patriarcal, como autora. Es decir, a pesar de la desazón que produce el enunciado anterior, la escritora desarrolla en su papel de autora un mundo que presenta personajes ideales para una cultura más equitativa. Donde no son los niños tiernos e ingenuos las víctimas de los adultos, porque en nuestro mundo real tampoco es así, son criaturas perversas también; ni tampoco el marido es siempre el victimario de la esposa, como lo es ella misma aceptando las leyes del patriarcado que le convienen.

La crítica literaria ha quedado, pues, impactada con Silvina Ocampo, porque a pesar de compartir época, circunstancias y conocimiento con autores de gran reconocimiento, el genio con el que escribe es inigualable, ya lo dicen Güiraldes y Gigena.¹⁴¹ Y Jorge Luis Borges, por su parte, la nombra “fuera de duda, la máxima poeta argentina”.¹⁴²

¹⁴⁰ Extraído de: *Ibidem*, pp. 187-188.

¹⁴¹ Véase nota N° 7.

¹⁴² En *Poemas...* p. 12 Borges, hablando sobre Ocampo, la traductora en este caso, en la misma página escribe “He sospechado que el concepto de versión literal, desconocido a los antiguos, procede de los fieles que no se atrevían a cambiar una palabra dictada por el Espíritu. Emily Dickinson parece haber inspirado a Silvina Ocampo un respeto análogo. Casi siempre, en este volumen, tenemos las palabras originales en el mismo orden. No es cotidiano el hecho de un poeta traducido por otro poeta.”

Sin embargo solamente ahora es clara la relación entre lucha de clases y lucha feminista: la transformación de la sociedad ya no significa simplemente el cambio de poder a nivel del Estado; [...] la subversión que es la lucha revolucionaria es *de cada día*; la *revolución-proceso* es la subversión *cotidiana* de todas las relaciones sociales y la continua lucha por la satisfacción de las exigencias de todos los sujetos sociales:[...]

Dora Kanoussi

“La oración”, “El asco”, “Mimoso” y “El goce y la penitencia”

Las situaciones en cada uno de estos cuatro cuentos son distintas, así como las circunstancias que rodean a las protagonistas de los mismos. Cada esposa enfrenta estas situaciones de distinta forma, pero la transgresión a su rol social es el que aquí se subraya. Sobre todo la creación por parte de la autora de estos personajes. Estos personajes son mujeres que desempeñan un papel aprendido, como asumido, de esposas tal como se debe hacer en una sociedad que les marca un espacio de acción y de error demasiado reducido.

Los cuentos guardan fidelidad al mundo real donde el sistema atávico predomina, dictando, de acuerdo al cuerpo de la mujer, que su papel natural es subyugarse al orden masculino. Sin embargo, lo natural es que cualquier ser humano, al ser valorado como objeto y ser manipulado, so estado de coerción, se pliegue y obedezca en una primera instancia. Pliegue que involucra un cierre forzado o un emplasto que causará que aquel quien se evade busque una válvula de escape.

En el caso de Laura, su fuga es psicológica y material; cambia de espacio diegético de lo doméstico de su hogar a lo público de la Iglesia. Y en su escozor encuentra como

única alternativa el asesinato del marido para recobrar su libertad. A pesar de que nunca menciona su crimen, el subtexto sí lo hace. Y entre líneas sabemos, y por el temperamento que ella misma demuestra y menciona que posee, que es una hipócrita asesina. ¿Vengadora, bienhechora, como las Erinias, como las Furias? ¿Loca? Porque también el título de la serie de cuentos puede dar una idea clara y concisa de los personajes que contiene el mismo, de acuerdo a su significado mítico que hemos trabajado en el estudio introductorio. Porque la elección, lectura y análisis de estos cuatro textos va dirigido a comprender a las protagonistas, como ya he marcado.

Incapacidad de amar y flaqueza de carácter es lo que caracteriza a Rosalía, del segundo cuento. Ella combate consigo misma y con el amor que supuestamente le debe al esposo, porque “así lo ordena Dios”. Cae en la trampa del amor vendido por la cultura y la tradición y no se atreve a atender a su deseo de dejar al “barbudo”. Después lucha contra la sociedad por el qué dirán y, por último, libra una batalla con el marido por su adulterio.

La voz que la autora le otorga a la narradora, es muy importante pues resalta que sus sentimientos tienen peso dentro de una cultura que la anula. Y que su pensamiento revela un desacuerdo que la lleva a una crisis nerviosa, obviamente; Rosalía, está enojada por no poder amar a su esposo y después esa emoción se convierte en ira al ser traicionada. Su estado mental es frágilmente manipulado por este abatimiento en el que ella misma se aventura. El producto de la infidelidad marital es, nuevamente, el repudio.

Por su parte, Mercedes, protagonista del tercer cuento desarrolla un trastorno mental peor al de Rosalía y parecido al de Laura por la ira que le provoca la burla del sujeto al que envenena, convencida de que Mimoso aún la protege después de muerto. Su mayor

transgresión es el asesinato, pero su amor hacia la mascota es tal que lo venga y desobedece al marido engañándolo con tretas para que confíe en ella.

La psicosis que poseen estos tres personajes es el denominador común que las relaciona además de su condición de esposas sin hijos; y es lo que, a su vez, las relaciona con la esposa y madre de “El goce y la penitencia”; con Laura, en cuanto adúltera y con Rosalía y Mercedes en cuanto al desacato velado a la sujeción al marido y a las reglas de domesticidad; si bien no presenta ningún desequilibrio mental.

El protagonismo de cada personaje esposa, donde cada una de ellas sabotea su “felicidad” por la psicosis o el desacuerdo, deja en claro su desencanto a la institución del matrimonio, y causa un desapego al mismo, así como el distanciamiento con lo que se espera de una esposa.

Silvina Ocampo marca este cambio en el protagonismo por parte de sus personajes y sus narradores desde la voz narrativa en función de sus sublevaciones al patrón de conducta cultural y en cuanto a sus transgresiones. Larrañaga lo analiza y clasifica de la siguiente forma:

En la mayoría de los relatos de *La furia* la instancia narradora es asumida por un personaje aunque no siempre se trata del protagonista del relato. Los cuentos se reparten casi en partes iguales entre aquellos narrados por un personaje actor (narrador autodiegético), y entre aquellos en los que la voz narrativa es asumida por un personaje espectador (narrador homodiegético). [...] Este pasaje coincide con el carácter híbrido y cambiante del protagonismo de los personajes en varios de los relatos o en una alternancia entre el “ver” o “presenciar” por un lado y el “hacer” por el otro. Esta última característica se encuentra particularmente en “El vástago”, “La furia”, “Voz en el teléfono” y “La oración”. Todos estos relatos incluyen secuencias en las que el narrador personaje asiste a escenas protagonizadas por otros.¹⁴³

¹⁴³ En *Le fantastique argentin...* p.236.

Mujeres. Sólo mujeres en busca
de sí mismas, mujeres en una lucha
despiadada contra un pasado que
históricamente les ha negado
la posibilidad de decir Yo soy...

Carlos Payán

Concluiremos, pues, desde “La oración” porque, como se dijo al principio de este trabajo, considero que a pesar de que cada esposa tiene sus propias características, el personaje de Laura parece reunir las a todas. Por supuesto, hay claros oscuros que no todas repiten, o patrones que no siguen: Laura, como Rosalía, ponen de manifiesto el hecho de que no aman a sus maridos.

La transgresión de Rosalía es no amar a su marido y, por lo tanto, no poder ser una esposa modelo, como lo exige la sociedad. Se recrimina, y se lacera psicológicamente, por no poder desarrollarse como “mujer”, siendo este concepto de mujer, el de esposa-madre-doméstica. Acaba reducida, o mejor dicho, anulada frente a la figura de su esposo, al final del relato.

Mercedes, en comparación con Laura, o Rosalía, no se debate entre el amor que debiera tener al marido; ni siquiera hace mención de este tópico, parece aceptar, como la esposa de “El goce y la penitencia”, su rol conyugal, preocupada en algo más importante para ella que es su mascota, en quien deposita su amor y sus frustraciones. Se asemeja a la protagonista de “La oración” pues su locura la lleva al crimen, pero sin embargo se aleja de aquella al cometerlo casi fuera de sí. O sea, Laura es todavía más calculadora que Mercedes.

La palabra de Laura es engaño, y en su postura de descreída asesina, por interpósita persona, pretende engañar a Dios, camuflajeándose. Curiosamente al engañar se engaña y cae en su trampa de concebirse no sólo inocente sino absuelta ante su fe. Esa es su neurosis. Una que desarrolla desde joven, desde su niñez, y que la condena a ser caprichosa, ya que su actitud es muy infantil, y esto se comprende porque pasa del la tutela de los padres a la del marido. Nunca se desarrolla como mujer realmente sino, al igual que Rosalía, y las otras, se maneja por la imagen impuesta culturalmente.

Finalmente, habremos de decir que las reacciones de estas esposas son comprensibles y son producto de la cultura en la que ellas viven. Quiero decir que la cultura de la que son herederas propone también sus estrategias de huida: Laura, ya está fuera de su casa, fuera de la domesticidad y cotidianidad que la sofoca y que rechaza enfáticamente; sabe que regresar sería un error pues su estado empeoraría, quedaría borrada como Rosalía y, su intento de libertad quedaría, de tal forma, vencido.

El cambio la asusta y paraliza al grado de terminar en un espacio tan pequeño como lo es el confesionario, pero esto, lejos de entenderlo como un final trágico, lo veríamos como un proceso por el que ha transcurrido siempre. Tan grande como sea el obstáculo es la fuerza con la que se derribará. En esta declaración en futuro del subjuntivo se define lo que provoca que nuestras esposas lleguen a cometer faltas tan punitivas como el asesinato que ya formaría parte de un estado legal. El cambio es inminente y avasalladora la renovación de su mente, aunque implique este delito. Si bien para la autora la psique de Laura es importante resaltar por encima de la misma muerte de Alberto.

Terminaremos este trabajo con el personaje de Laura para englobar el estudio del mismo: ella actúa, aún sin proponérselo, como una bienhechora. Digo: “aún sin proponérselo”, porque queda en tela de duda su psiquis después de escuchar el argumento que pronuncia; tal vez, en el fondo todo su discurso pretende confundir cuando la verdad sería el que detentara un plan bien determinado y, que en esta premeditación, logrará dos cosas: castigar a los que la rodean y justificarse presentándose como una mujer “alterada” de los nervios.

Este proceder hipotético de Laura no cambiaría nuestro análisis porque su toma de decisiones, desde esta perspectiva, también proferiría una psique alterada; la psicosis de la neurosis se caracteriza no solamente por una afectación o excitación del ánimo y las actividades de quien la posee, sino también por una inestabilidad emocional y exaltación de las acciones del mismo.

Tampoco cambiaría nuestro análisis en cuanto a la analogía que realizamos del concepto de Furias, porque, como veíamos al principio de este trabajo, ellas son, con su condición de furor, las encargadas de la justicia y el orden. Esta analogía o propuesta está dada entre el título de la serie de cuentos de nuestra autora del año de 1959 y las figuras de los personajes esposas.

Se supondría por el título, en singular - *La Furia* - que se haría referencia solamente al cuento del mismo título de esta colección. Sin embargo, no es así y es válido para todo el volumen. El argumento de “La furia” es, básicamente, el de una joven, Winifred, que parece incitar a su enamorado a matar a un niño. Ella se desdoblaría en este joven y se libertaría del niño como Laura de Alberto. Es interesante, pues aunque el personaje

masculino que comete homicidio en esta historia es distinto en cuanto a edad con respecto al pequeño Claudio de “La oración”, la que lo maneja, podría decirse, impropriamente, es una mujer, igual que Laura.

Básicamente, el cuento lleva este título pues el joven, que es el narrador, enuncia que cuando vio a Winifred por primera vez, con sus ojos “como los de las hienas” le recordó a una de las Furias, haciendo alusión, claramente, a las Erinias. Y, a lo largo de la diégesis, se podría deducir el que la autora compare a la protagonista con una Furia por la perversidad que la define en el cuento; ya que también se nos da a conocer que su mejor amiga de la infancia murió quemada por ella.

La autora sugiere esta suerte de “Furia” humana con elementos negativos más que positivos. Lo cual haría pensar que su objetivo es subrayar la maldad. Sin embargo, esta carga negativa se afloja en nuestras esposas, al analizar sus vidas, las situaciones que se presentan en cada cuento, y las decisiones que toman. Y, entonces, la alusión a Furia ya no es tan negativa sino, más bien, positiva.

Cabe mencionar que no busco juzgar estos personajes al mencionar lo negativo o lo contrario como un parámetro de justificación de nuestras esposas. Porque ni el propio sujeto de Bienhechoras se inclina hacia un sentido u otro sino que encierra en sí mismo un concepto de balance, de equilibrio. Porque el bien y el mal, como otro estado de la naturaleza, forman parte del todo que la integra.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Esta ambivalencia entre lo bueno y lo malo tiene un sentido simbólico en el mismo nombre de la protagonista de “La furia”, porque hace referencia a la almana Winifred Wagner, nuera del Maestro, quien es recordada tanto positivamente por su éxito en el fomento de la cultura y las artes, como negativamente por su amistad con Hitler y su ideología Nacional-socialista. Pongo de ejemplo a esta “Winifred”, porque sin lugar a dudas hay otras como Winifred Atwell, pianista trinitense de la época de Ocampo.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Silvina Ocampo.

1. *Antología esencial*. Selecc. y presentación de Mercedes Güiraldes y Daniel Gigena, Emecé Editores, Buenos Aires, 2001.
2. *Cuentos completos I*. Emecé Editores, Buenos Aires, 2006.
3. *Cuentos completos II*. Emecé Editores, Buenos Aires, 2006.
4. *La furia y otros cuentos*. Pról. de Enrique Pezzoni, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
5. *Páginas de Silvina Ocampo, seleccionadas por la autora*. Pról. de Enrique Pezzoni, Celtia, Buenos Aires, 1984.
6. *Poesía completa I*. Ed. de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, colaboración de Daniel Gigena, Emecé Editores, Buenos Aires, 2002.
7. *Poesía completa II*. Ed. de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, colaboración de Daniel Gigena, Emecé Editores, Buenos Aires, 2003.
8. *Viaje Olvidado*. Pról. de Noemí Ulla, Emecé Editores, Buenos Aires, 1998.

Obras en las que Silvina Ocampo participó.

9. *Sur*. N° 311(marzo-abril), Buenos Aires, 1968.
10. Emily Dickinson, *Poemas*. Selecc. y traducc. de Silvina Ocampo, Pról. de Jorge Luis Borges, Tusquets Editores, Barcelona, 1985.

Textos críticos sobre la obra de Silvina Ocampo.

11. Reina Roffé, (Coordinadora), *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 622 (abril), Madrid, 2002.
12. Edelweis Serra, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, *Poética del cuento hispanoamericano*. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1994.
13. *Le fantastique argentin Julio Cortázar Silvina Ocampo*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1997.
14. Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín...* FCE-SEP, México, 1984.
15. Luisa Campuzano (Coord.), *Mujeres latinoamericanas del siglo XX: historia y cultura*. UAMI-Casa de las Américas, México, 1998.
16. Mempo Giardinelli, *Así se escribe un cuento*. Nueva Imagen/Patria, México, 1998.
17. Patricia Nisbet Klingenberg, *Fantasies of the Feminine. The short stories of Silvina Ocampo*. Bucknell University Press, Luisburgo, 1999.
18. *Femenino/Masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*. Graciela Martínez-Zalce, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella (editoras), UAM/Editorial Aldus, México, 2005.
19. Andrea Ostrov, *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Alción Editora, Córdoba, 2004.
20. Eva Luz Santos-Phillips, *La representación femenina en la narrativa de Silvina Ocampo*. UMI (Universidad de Michigan), Ann Arbor, 1997.
21. Noemí Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*. 2° ed. ampl. Editorial Leviatán, Buenos Aires, 2003.

Textos de teoría y crítica en general utilizados para este estudio.

22. *Mapocho*. N° 3, Vol. 9, Santiago, 1965.
23. *Homenaje a Margit Frenk*. Ed. y prefacio de José Amezcua y Evodio Escalante, UNAM-UAMI, México, 1989.
24. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Seleccionado, traducido del francés y prólogo de Desiderio Navarro, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, La Habana, 1997.
25. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Traducción de Nicolás Rosa, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.
26. Franca Basaglia, *Mujer, locura y sociedad*. 2° ed., Universidad Autónoma de Puebla, traducido de Ana María Magaldi et al., comentario de Dora Kanoussi, Puebla, 1985.
27. Marina Fe (coordinadora), *Otramente: lectura y escritura feministas*. FCE, México, 1999.
28. Lucía Guerra, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. PUEG-UNAM, México, 2007.
29. Patricia Elena González y Eliana Ortega (Comps.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. 2° ed., Ediciones Huracán, Río Piedras, 1985.

30. Robert Humphrey, *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Traducc. de Julio Rodríguez-Puértolas y Carmen Criado de Rodríguez-Puértolas, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1969.
31. Annamarie Jagose, *Queer Theory. An Introduction*. New York University Press, Nueva York, 1996.
32. Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. 3° ed., UNAM, México, 2003.
33. Marta Lamas, *Cuerpo: diferencia sexual y género*. Taurus, México, 2002.
34. Marta Lamas (Comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG-UNAM/Porrúa, México, 1996.
35. José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*. Cátedra, Madrid, 2001.
36. *Cuento y figura (La ficción en México)*. Ed., Pról. y notas de Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1999.
37. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*. Siglo XXI-Facultad de Filosofía y Letras UNAM, México, 1998.
38. Elena Poniatowska, *La "Flor de lis"*. Ediciones Era, México, 1988.
39. Elena Urrutia (Coord.), *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*. PIEM-COLMEX, México, 2002.

Musicología

40. Natalie Merchant, *Leave your sleep*. Warner, 2010.





