

Silvina Ocampo: lo siniestro está en casa

VERÓNICA MURILLO CHINCHILLA
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje
Universidad Nacional
Escuela de Lenguas Modernas
Universidad de Costa Rica

Resumen

Este artículo estudia la obra narrativa de Silvina Ocampo en su recopilación *La furia y otros cuentos* con el fin de proponer un acercamiento interpretativo del género fantástico en la perspectiva de esta autora. Los referentes teóricos van desde el concepto freudiano de lo siniestro, pasando por la noción de vacilación característica de Tzvetan Todorov, hasta el espanto producido por el absurdo estudiado por Víctor Bravo, todos los cuales conforman una unidad narrativa.

Palabras claves: lo fantástico en la literatura, narrativa latinoamericana, Silvina Ocampo, Sigmund Freud, Tzvetan Todorov, Víctor Bravo, lo siniestro en el discurso literario

Abstract

This article studies the narrative of Silvina Ocampo in her book *La furia y otros cuentos* in order to present an interpretative approach to the “Fantastic” from the author’s perspective. Within its theoretical framework, the study starts with Sigmund Freud’s concept of “the sinister”, continues with Tzvetan Todorov’s concept of “vacillation” and finishes with Víctor Bravo’s concept of “the horror” produced by “the absurd”. Thus, these theoretical views help to present the narrative unity of Ocampo’s book.

Key words: the fantastic in literature, Latin American narrative, Silvina Ocampo, Sigmund Freud, Tzvetan Todorov, Víctor Bravo, the sinister in the literary discourse

¿Qué significa siniestro?

En 1919, Sigmund Freud se basa en el cuento de E.T.A. Hoffmann “El hombre de arena”, para proponer un estudio de los elementos detonantes de las sensaciones perturbadoras (en cuanto atemorizantes) en la cotidianidad humana. Las reflexiones suscitadas al respecto constituyen el capítulo CIX de sus *Obras Completas* y llevan por título: *Lo siniestro*; el término está relacionado con valores culturales otorgados a ideas tales como la angustia, el espanto, el terror.

De esta forma, Freud contrapone los conceptos (en alemán) *heimlich* (secreto, íntimo, familiar, hogareño) y *umheimlich* (lo desconocido, lo insólito, lo inquietante, lo oculto y lo disimulado). El análisis minucioso de las diferentes definiciones sobre el término presentes en diccionarios permite a Freud resaltar el concepto de Shelling: “Se denomina UMHEIMLICH todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante se ha manifestado” (Shelling, citado por Freud, 1981:2487).

El estudio freudiano del cuento de Hoffmann se aboca posteriormente a explicitar las relaciones de ese relato específico con las conductas del subconsciente y el miedo a la castración, con lo cual se establece un vínculo entre lo fantástico aterrador y las pulsiones estudiadas por el psicoanálisis. Las implicaciones de dicha relación no son del interés de esta propuesta interpretativa, por lo que no serán analizadas.

No obstante, nos parece pertinente señalar la aplicabilidad del concepto de *umheimlich* esbozado a partir de la definición de Shelling, a otras diversas manifestaciones de la literatura fantástica: es decir, la revelación de lo que debió permanecer oculto. La perspectiva es particularmente interesante, en primera instancia, porque pone sobre el tapete la idea de la existencia de una dualidad, la contraposición de los conceptos *heimlich* / *umheimlich* que refieren a la oposición conocido / oculto (desconocido); en segunda instancia porque, tal y como se manifiesta, la presencia de la dualidad genera necesariamente una percepción conflictiva del equilibrio entre dos opuestos.

Se desprende, por ende, que desde la perspectiva freudiana, lo siniestro es la sensación inquietante que necesariamente produce la revelación de elementos del ámbito secreto que debieron permanecer ocultos.

Cuando, en 1970, Tvetan Todorov retoma los diferentes conceptos mediante los cuales había intentado definirse la literatura fantástica en el curso del siglo XX, el concepto presentado por Freud es retomado en las diversas variantes en que había sido formulado. Efectivamente, en el transcurso de su propuesta crítica, Todorov examina la forma en que otros han establecido nexos entre la literatura fantástica y el horror: comenzando por Pierre Georges Castex y su caracterización de lo fantástico como “la irrupción brutal del misterio en el marco de la vida real” (Castex, citado por Todorov, 2006:25); se incluye también la definición de Roger Caillois: “Todo lo fantástico es ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inaceptable en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (Caillois, citado por Todorov, 2006:25).

En cuanto a Todorov, su definición de fantástico ha devenido casi dogmática:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, [...] se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes del mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas.” (Todorov, 2006:24)

Las relaciones posibles entre estas definiciones y el concepto de siniestro ya mencionado, son evidentes; en todos los casos se trata de la contraposición entre conocido (familiar, vida real) y desconocido (inexplicable, misterioso). Lo fantástico es siniestro porque pone al sujeto en una situación que se escapa del control racional generado por la posibilidad de explicarlo mediante la lógica constituida sobre la base del consenso social.

En otros términos, la sociedad se rige por una serie de juicios de valor comúnmente aceptados y que constituyen un referente tranquilizador denominado como “normalidad”, sus componentes están considerados como familiares, conocidos y, sobre todo, compartidos. Los elementos que no son susceptibles de participar de estas propiedades representan anomalías, y como tales, deben permanecer ocultas, pues su manifestación implica el riesgo de provocar lo siniestro.

La revelación de lo secreto

Al acercarse a los relatos cortos de Silvina Ocampo, estas diversas implicaciones de la relación entre siniestro y fantástico adquieren el tinte de una sorprendente desventura para erigir un mundo narrado donde lo siniestro se instala en la percepción del lector. La literatura fantástica, desde la pluma de Silvina Ocampo, se convierte en un caleidoscopio de las anomalías que, habiendo debido permanecer ocultas, se constituyeron en los hilos que mueven la ficción narrativa, lo siniestro alcanza así su punto culminante.

En *La furia y otros cuentos*, frecuentemente los motivos narrativos transgreden el imbricado tejido que constituye la “normalidad” desde el punto de vista social y cultural. El lector se ve constantemente confrontado a situaciones que cuestionan referentes axiológicos y que deconstruyen el mundo conocido (*heimlich*).

Una de las características fundamentales de dicha construcción narrativa, y que constituye sin duda la piedra angular en la obra de Ocampo, es la puesta en escena de la transgresión en el ámbito de las relaciones de confianza y dependencia afectiva que suelen establecerse entre las personas. De tal forma, con Silvina Ocampo, lo siniestro está en casa; es decir, lo aterrador surge ahí donde uno debería poder sentirse más seguro.

En la insondable profundidad del alma

La lectura de los relatos de Ocampo inquieta porque las relaciones conyugales, amistosas y filiales se inscriben en:

[...] una zona donde lo admitido y lo prohibido ya no son términos que permitan enjuiciar actitudes, sino una fascinante lógica combinatoria de atracciones y repulsas a la que obedecen no sólo los comportamientos humanos sino también las cosas y los objetos. (Pezzoni, 1997: 12)

En efecto, el lector de Silvina Ocampo se encuentra permanentemente ante posibilidades narrativas que desafían las convenciones e incluso confunden las nociones freudianas de *heimlich* y *umheimlich*. El reconocimiento y la extrañeza se mezclan para atrapar a un lector cuyo único contrato de lectura podría formularse como la renuncia al escepticismo.

Las situaciones límite y la evocación de mundos al revés se presentan constantemente: así, en “La casa de azúcar” y en “El vástago” se asume como perfectamente normal la posibilidad de que personas muertas tomen posesión de los vivos, en algo que recuerda la transmigración de las almas, pero que reviste el carácter perturbador de un cambio de personalidad que significa una especie de castigo para quienes están cerca del nuevo individuo.

En “El vástago” por ejemplo, se plantea la posibilidad de una herencia más allá de lo genético, una herencia psíquica que cumple una función de justicia divina o de determinismo, los personajes del cuento no pueden escapar de su destino: “Angel Arturo, con su enorme cabeza pegada a la puerta cancel, asistió, victorioso, a nuestras desventuras y al fin de nuestro amor” (Ocampo, 1997:48).

“La casa de azúcar”, por su parte, permite entrever la posibilidad de la venganza de una mujer que cree que le han robado su vida y para recuperarla, se apodera de quien vivía en la que fuera su casa, ante la reacción aterrorizada del marido que ve desaparecer la personalidad de su esposa.

En la penumbra del amor

“La propiedad” y “Nosotros” narran historias de “amor” con tintes de masoquismo, en donde se percibe claramente un sentimiento destructivo en la relación de pareja, al mismo tiempo que una imposibilidad de alguno de los dos, o de ambos, para sustraerse a la degradación del vínculo.

La relación entre la señora de la casa e Ismael Gómez no es sino la puesta en marcha de una estrategia sórdida para apoderarse de los bienes materiales y afectivos de la mujer, “Ismael Gómez tenía una verdadera adoración por la señora pero la respetaba, eso sí. No la dejaba mover, le alcanzaba cualquier cosita que necesitaba. Todo el día le ofrecía algo de comer, le compraba bebidas finísimas [...]” (Ocampo, 1997: 101). El detalle se acompaña de la larga descripción de los cambios culinarios en la casa; el lector había sido puesto en conocimiento de la

obsesión con la que la señora cuidaba su figura, de forma tal que la entrada en escena de Ismael, su “amor desinteresado” y la posterior entronización de la gula en los hábitos alimenticios de la señora, conforman los elementos que provocan la muerte “inesperada” de la mujer.

Luego, la inexplicable reacción del personaje que funciona como conciencia crítica dentro del relato, se convierte en la manifestación de lo siniestro; en efecto, dentro de una narración presentada como denuncia de la nefasta influencia de Ismael Gómez en la vida de la señora, repentinamente, el personaje narrador acota: “Perdí la cabeza. Me arrojé en los brazos que Ismael Gómez me tendía como un padre y *comprendí* que era un señor bondadoso” (Ocampo, 1997:103).¹

En el caso de “Nosotros”, la conducta masoquista se presenta de manera más vertiginosa desde el planteamiento de la situación narrativa; se trata de gemelos que deciden compartir a la esposa de uno de ellos. A pesar de que la mujer desde antes del matrimonio rechazaba la posibilidad de incluir al hermano en el afecto entre ella y su novio, no se apercibe cuando comienza a compartir íntimamente con su cuñado. Se establece entonces el *ménage à trois*, en el cual el “impostor” parece vivir atormentado ante una situación que él mismo había propiciado; finalmente, los gemelos son descubiertos por la esposa... y contrariamente a la expectativa que Ocampo crea en el lector de una confrontación inevitable, los tres deciden mudarse lejos, dando a entender que en adelante será más bien el esposo el intruso en la relación.

“El castigo” narra desde la perspectiva de unos celos irracionales, de un puritanismo exacerbado y de una posesividad rayana en el absurdo, una historia de amor que se convierte en círculo casi sadomasoquista en el que sólo la muerte puede variar el panorama devastado. De igual forma, el planteamiento de una relación enfermiza, anómala, es también el núcleo de “El asco”, donde la pareja establece una relación de amor/odio que recuerda demasiado de cerca la realidad. Los personajes se mueven dentro de un círculo vicioso plagado de contradicciones que les impiden experimentar la reciprocidad del amor; Rosalía, la protagonista, es un personaje contradictorio y atormentado, para quien la paz consigo misma significa la desavenencia con el marido y el afecto por él se convierte en una carrera hacia la autodestrucción: “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” (Ocampo, 1997:209).

En “La paciente y el médico”, la narración gira en torno a la revelación de las intenciones de los protagonistas de un amor “malogrado” entre una paciente y su médico; el lector participa del relato de la misma historia, pero presentado desde las dos caras de la moneda. La mujer experimenta un amor obsesivo y manipulador hacia su médico, quien en un principio pareció corresponder a su afecto, pero posteriormente prescindió del vínculo.

En su afán por poner distancia de por medio entre la mujer y él, le entregó un retrato suyo, con el pretexto de que así ella podría verle y hablarle cuando quisiera. Sin saberlo, el retrato se transforma en una entrada al mundo femenino:

[...] comencé a imaginarla involuntariamente durante todas las horas del día: cuando se acostaba, cuando se levantaba, cuando se vestía, cuando recibía la visita de alguna amiga, cuando acariciaba al gato que saltaba sobre su cama. Fue una suerte de castigo cuyas consecuencias todavía estoy pagando. (Ocampo, 1997:174)

La mujer es víctima de una desesperación progresiva que la lleva a intentar suicidarse para atraer la atención del hombre. El médico, por su parte, reconoce su interés inicial en la paciente, así como su rápida decepción y posterior rechazo hacia todo lo que tiene que ver con ella. Al final, cuando se entera de que ésta ha atentado contra su vida, decide retrasar el socorro con la esperanza de que la muerte se encargue de solucionar el problema en que se convirtió el nexo.

Por otra parte, otros vínculos afectivos en los relatos de Silvina Ocampo no están menos exentos de facetas que “deberían” permanecer ocultas y que, al aparecer, adquieren tintes siniestros. De tal forma, las relaciones entre otros miembros de la familia sirven como punto de partida para poner de manifiesto los intereses más secretos, las pulsiones y las reacciones más escalofrantes: lo que habría sido preferible mantener oculto.

En “Los sueños de Leopoldina”, dos sobrinas llenas de avaricia y mezquindad tratan de aprovechar la capacidad de su tía para convertir en realidad los objetos con los que sueña; las muchachas desean obtener objetos preciosos, la tía sueña solamente con objetos sencillos, el acoso que se produce acaba volviéndose contra las sobrinas, pues la tía sueña con un viento huracanado que lo destruye todo y del cual ella se escapa volando junto con su perro.

La faceta siniestra que encarna el deseo de venganza encuentra terreno fértil en los relatos de Ocampo; de venganza se habla en “El vástago”, en “La casa de azúcar”, en “La furia”, en “La boda”, en “Voz en el teléfono”, en “La oración” y en “Los amigos”, por citar sólo los ejemplos más evidentes. Se trata, por ejemplo, de venganzas entre amigas celosas de la felicidad de alguna de ellas; de hijos que deciden encerrar y quemar a sus madres porque se sintieron excluidos del mundo de los adultos; de mujeres que usan a terceros para deshacerse de maridos despreciados; de niños que invocan poderes sobrenaturales para vengarse de quien contraría sus intenciones.

En síntesis, el lector participa de una construcción narrativa donde lo “normal” refiere a los sentimientos más característicamente secretos de la condición humana, todo aquello que la sociedad se ha esforzado desde hace siglos por restringir dentro del ámbito de lo que debe mantenerse reprimido, lo que es vergonzoso, censurable que se manifieste. Lo siniestro viene, justamente, del hecho de que la subversión del orden permite el funcionamiento de una lógica contrapuesta a la construcción axiológica social; en los relatos de Silvina Ocampo, el mundo narrado se rige por leyes incompatibles con la legalidad cotidiana

Al respecto, Freud también agrega que una de las manifestaciones de lo siniestro tiene que ver con la “mala voluntad” de parte de quien experimenta pulsiones:

El animismo es caracterizado por la pululación de espíritus humanos en el mundo, por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento y por la técnica de la magia que en ella se basa, *por la atribución de fuerzas mágicas, minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos.* (Freud, 1981: 2497)²

Una arquitectura de la perturbación

Por otra parte, estimamos conveniente en este estadio de la reflexión, dedicar atención a la manera en la cual se entretajan los motivos narrativos de Silvina Ocampo para lograr la atmósfera sobrecogedora que acompaña la lectura de sus relatos.

Ya se ha mencionado que lo siniestro en la narrativa de Ocampo se debe a la presencia de sentimientos, actitudes o conductas que las convenciones sociales han restringido al ámbito de lo que debe permanecer secreto. Sin embargo, consideramos también que lo siniestro encuentra otro de sus pilares en la organización interna del texto y en la forma en que son expuestos los citados motivos.

En el caso de *La furia y otros cuentos*, lo fantástico funciona, fundamentalmente, como una manera de narrar. Esta indicación no contradice la concepción de lo fantástico como un género; más bien, la enriquece al considerar que existen procedimientos narrativos que permiten al autor trabajar una atmósfera y un efecto de lectura.

En ese sentido, es válida la anotación en el ensayo de Andrea Castro (2002) cuando explica la posición de la crítica francesa Irène Bessière (1974): “(le fantastique) [...] suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique, qui surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète sous l’apparent jeu de l’invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l’imaginaire communautaire” (Bessière, citada por Castro, 2002 : 28).³

La afirmación se cumple, en el sentido de que Ocampo, más que poner en escena posibilidades narrativas nunca antes vistas, despliega, con nuevos matices, las evoluciones de la condición humana y la perenne lucha que caracteriza la conformación de la personalidad. Se trata de una forma particular de relatar lo que Dostoievsky tan claramente había enunciado en *Los hermanos Karamazov*: “El corazón del hombre no es más que el campo de batalla donde luchan Dios y el Diablo” (Dostoievsky, 1990 : 234).

Sin embargo, también se ha mencionado que la visión de lo fantástico como manera de narrar, no contradice su concepción como género narrativo, específicamente desde la perspectiva de Castro (2002), y su justificación de los géneros literarios basada en la posición crítica de Fowler. En efecto, la caracterización de los géneros literarios como relaciones de familia permite un mejor acercamiento a los relatos de Ocampo, combinando su aspecto diacrónico y sincrónico: se enfatiza así la unidad de estilo de la autora.

Cabe decir que, según la estudiosa, la propuesta de Fowler permite ver el género literario como “[...] una noción plástica que permite, por un lado,

entender los cambios culturales que la razón y el imaginario comunitario sufren a lo largo del tiempo” (Castro, 2002 : 33), con lo que la posición de Bessière coincide, esencialmente, con la de Fowler.

Ahora bien, en el caso de Silvina Ocampo, ¿cuáles rasgos resultan definitivos de *su manera de narrar*? ¿Qué es lo que caracteriza la estructura narrativa de esta autora? ¿Puede hablarse de un “fantástico ocampiano”?

Para reflexionar al respecto, conviene apoyarse en conceptos presentados por otros críticos, en relación con lo fantástico en general, y con la obra de Silvina Ocampo en particular.

Para comenzar, recuérdese la afirmación de Todorov en el sentido de que: “[...] lo fantástico permite franquear ciertos límites inaccesibles mientras no se recurra a él”, (Todorov, 2006:164); en otras palabras, bajo la categoría de fantástico, la autora puede poner en escena situaciones que, de otra forma, serían censuradas como tabúes; de nuevo encuentra asidero la posibilidad de considerar el aspecto siniestro en la narrativa de Ocampo.

Así mismo, según la teoría todoroviana, el relato fantástico prefiere el recurso al narrador protagonista, dado que la carga semántica del “yo” involucra a todas las personas. Los relatos de Ocampo recurren frecuentemente a dicho mecanismo, se alternan con frecuencia las voces de “yo” y de “nosotros”, en “La continuación”, “El vástago”, “La casa de azúcar”, “La casa de los relojes”, “La sibila”, “El sótano”, “Magush”, “Nosotros”, “Carta perdida en un cajón”, “Azabache”, “La boda”, “La paciente y el médico”, “Voz en el teléfono”, “El castigo” y “La oración” son variaciones de la misma técnica.

Ocampo también recurre al narrador omnisciente, como por ejemplo en “La liebre dorada”, “El mal” o “La Creación” (a pesar del subtítulo de autobiográfico), en los cuales la voz narrativa tiene tintes marcadamente psicológicos. Sin embargo, el rasgo más interesante para destacar en los relatos es que, algunos de ellos, aunque narrados en primera persona, cuentan la historia de terceros.

Es desde esta perspectiva que la autora logra explotar mejor las posibilidades siniestras de sus motivos narrativos. Resulta escalofriante (pero fascinante) adentrarse en la sordidez ajena; el enfoque consigue convertir en virtud narrativa el interés morboso por la vida de los demás. Basta mencionar ejemplos como los de “La propiedad”, “El goce y la penitencia” o “El asco” para comprender la fruición que experimenta el lector al entrar en conocimiento de las pequeñas miserias de *otro*.

Se trata de la contemplación desde la comodidad, desde la fantasía, desde la posibilidad de evadirse para escapar de lo siniestro que resulta de la emergencia de lo reprimido. El contrato de lectura reposa, entonces, sobre la aceptación condicionada de lo perturbador; condicionada porque el lector se aferra inconscientemente al carácter ficcional de la puesta en escena.

Cabe mencionar que esta característica reviste especial importancia si se le observa a partir de los postulados todorovianos de la vacilación inherente al género, es claro que la construcción narrativa y la progresión de la lectura invitan al lector a asumir como cierta la historia presentada, pero al mismo tiempo, su aceptación provoca la rebelión de la consciencia; el lector se recuerda a sí mismo

que lo que está leyendo pertenece al mundo de la ficción; así lector oscila entre los opuestos.

Otro de los componentes de tan particular manera de narrar lo constituye la presencia y el empoderamiento del doble como forma de manifestación de lo siniestro. Al respecto, Víctor Bravo (1988) menciona en su estudio sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción que el doble: “[...] puede manifestarse a través de la proyección del yo (el otro es a la vez exterior e interior al yo), pero puede tener otras manifestaciones como [...] la metamorfosis del yo a través de procesos teratológicos [...]”, (Bravo, 1988:133).

Es ante esta manifestación del doble que se enfrenta el lector de “Nosotros”, “El vástago”, “La casa de azúcar” (donde además se menciona esta posibilidad de forma explícita: “Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y penas, las equivocaciones y los aciertos. Estoy embrujada”. Ocampo, 1997: 57). Se construye así un juego de narraciones en primera persona de historias ajenas y propias en medio de un mundo donde no encuentra asidero la idea de un sentido único, comúnmente aceptado, para juzgar las cosas.

Dentro de la realidad narrativa de Ocampo coexisten la rigidez y la inconsistencia, de forma tal que sus relatos son leídos “como una manifestación de lo fantástico: de la anomalía, de la coincidencia contradictoria de los opuestos, lo normal y lo no anormal” (Pezzoni, 1997:17). Y cita una definición clásica de lo anormal: “Lo anormal es todo lo que en el nivel natural o sobrenatural, físico o metafísico, psíquico o parapsíquico resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente por uno o más grupos” (Barrenechea, citada por Pezzoni, 1997:17).

Al respecto, conviene acotar que dentro de lo que se considera anormal, juega un papel preponderante toda subversión del orden preestablecido, especialmente en lo referente a los roles de autoridad. En este sentido, Silvina Ocampo saca provecho de todo lo que puede interpretarse en su obra como mundos invertidos; así, se erosiona la mencionada noción en relatos como “Los amigos”, “La raza inextinguible”, “Informe del cielo y del infierno”, “El vástago” y “La oración”, por citar sólo los ejemplos más elocuentes.

Finalmente, pero no menos importante, el rasgo corolario de esa manera de narrar, tan específicamente “ocampiana”, es una perspectiva en la voz narrativa que acentúa la perturbación en el lector. Se trata de algo que podría definirse como “objetividad alevosa” cuyo efecto es trasladar al lector el poder de aceptar el mundo ficcional propuesto por la autora y sucumbir a la revelación de lo oculto.

Esta condición permite afirmar que los relatos de Silvina Ocampo cumplen con el postulado todoroviano de confrontar al lector con la posibilidad de un mundo regido por leyes que nos son desconocidas; si lo revelado es, precisamente, lo que debía permanecer ignorado, ¿cómo descubrir las leyes que lo rigen? Ahora bien, lo que resulta aún más perturbador en el caso de Ocampo, es que el mundo narrado es aceptado como válido y no es cuestionado desde la perspectiva de los personajes, salvo contadas excepciones, como “La casa de azúcar”.

Recuérdese que Todorov planteaba que la vacilación del personaje era trasladada al lector; Silvina Ocampo traspassa el límite y enfatiza el libre albedrío del lector para apoderarse del texto según su voluntad. Ocampo hace suya de

esta manera la postura todoroviana de “Tanto la fe absoluta como la incredulidad total nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que le da vida es la vacilación” (Todorov, 2006:30).

Esencialmente, las voces narrativas en Silvina Ocampo revisten una inocencia engañosa, el lector participa de la narración de los hechos siniestros desde una perspectiva falsamente externa. A manera de ejemplo, véase la estructura narrativa de “La oración”, en el cual la focalización interna del narrador no impide que los acontecimientos sean presentados desde una perspectiva donde éste se presenta como “des-implicado” de lo que sucede a su alrededor, como se lee a continuación:

Visité cuatro veces el piso que estaba en construcción. La primera vez fui de mañana; estaban poniendo ladrillos en una pared medianera. Me senté sobre maderas apiladas. ¡Era la casa de mis sueños! El albañil (que se llama Anselmo) me llevó a la parte más alta de la casa, para que viera la vista. *Sabes que tu sierva no quiso demorarse en la casa en construcción hasta tan tarde y que al torcerse el tobillo tuvo que quedarse, disgustada, un largo rato entre hombres, esperando que el dolor pasara.* (Ocampo, 1997:194)⁴

La voz narrativa evoca, desde una perspectiva sospechosamente externa, imágenes escalofrantes, casi como un periodista o un científico que se limita a anotar sus observaciones, excluyendo todo juicio de valor. Lo perturbador es que se trata de descripciones macabras, el peso de la imaginación y la interpretación es lanzado como un objeto caliente al lector, para que lo asuma como pueda:

[...] Lavinia lloraba de noche, porque temía a los animales. Para combatir sus inexplicables terrores, metí arañas vivas adentro de su cama. Una vez metí un ratón muerto que encontré en el jardín, otra vez metí un sapo. A pesar de todo no conseguí corregirla; su miedo, por lo contrario, durante un tiempo se agravó. (Ocampo, 1997:118)

El ejemplo de “La furia” es elocuente como una maldad maquiavélica, inaceptable desde la construcción sociocultural de la amistad; el tema es retomado y llevado más lejos en sus alcances en “La boda”. Idéntica construcción de alevosía disfrazada de inocencia se presenta como núcleo de “Las fotografías”, esta vez en torno a una historia familiar:

No fue sino más tarde, cuando probamos la torta y brindamos a la salud de Adriana, que advertimos que estaba dormida. La cabeza colgaba de su cuello como un melón. No era extraño que siendo aquella su primera salida del hospital, el cansancio y la emoción la hubieran vencido. Algunas personas se rieron, otras se acercaron y le golpearon la espalda para despertarla. La desgraciada de Humberta, esa aguafiestas, la zarandéó de un brazo y le gritó:

- Estás helada.

Ese pájaro de mal agüero, dijo:
- Está muerta. (Ocampo, 1997:93)

El efecto creado en el lector es potenciado por la atribución de la construcción narrativa a una voz infantil que justifica lo que Jorge Luis Borges enunciaba en su prefacio a la antología *Faits Divers de la Terre et du Ciel*, en 1974, como el “extraño amor por cierta crueldad inocente u oblicua” (Borges citado por Pezzoni, 1997: 12). Nuevamente, lo siniestro encuentra una faceta para inmiscuirse; lo que debía permanecer oculto se revela desde la naturaleza menos predispuesta, según los cánones socioculturales, para hacerlo.

En términos recapitulativos, puede afirmarse que lo fantástico en Silvina Ocampo se caracteriza por una manera de narrar, en la cual se destacan elementos como narradores externos, frecuentemente infantiles, que despiertan la morbosidad del lector al revelar pequeñas sordideces u horrores prosaicos, de los cuales puede siempre escapar el lector que los considere excesivamente perturbadores o displacenteros. En otras palabras, un coqueteo oscilatorio con el polo siniestro de la existencia humana.

Entre lo siniestro y lo absurdo

Llegamos así al último punto de interés para esta reflexión sobre la narrativa de Silvina Ocampo; nos hemos ocupado de establecer las relaciones entre su narrativa y las diferentes posturas teóricas que asocian lo fantástico con lo siniestro como sentimiento inquietante; además, hemos examinado las diferentes aristas que componen una forma de narrar particularmente útil en la generación del temor; finalmente, nos interesa mirar desde más cerca las oscilaciones entre las manifestaciones de lo siniestro y los medios para conjurarlo.

La crítica en relación con lo fantástico coincide en afirmar que ante el asombro que produce el relato, el lector debe decidir si lo cree, y da paso al espanto, o si lo interpreta como un hecho absurdo, simple literatura de irrisión. La razón de esta cercanía tiene su origen en la propia concepción de lo fantástico:

El horror, como el orgasmo, es insostenible más allá del instante de su aparición: mantenerlo supone entrar en la locura o en la aniquilación de quien lo padece o lo goza. Por ello, al lado del horror siempre es posible encontrar la risa, como el desencadenamiento del límite insostenible. (Bravo, 1988:42)

En otros términos, el lector del relato fantástico oscila entre el divertimento que procura la burla y la perturbación desconcertante que dan paso al miedo. La mención hacia la burla no es gratuita, se trata de una risa desde la comodidad externa, no desprovista de cierto menosprecio y falsa piedad hacia el *otro*.

Los relatos de Silvina Ocampo recurren también a procedimientos paródicos que retoman la sociedad contemporánea a la autora y hacen mofa explícita de

una burguesía vanidosa que se contenta con apariencias. El resultado de semejante postura narrativa es el recurso a efectos satíricos como el *kitsch* y el *cliché* que se alternan dentro de la construcción perturbadora.

El *kitsch*, entendido como el uso antojadizo de elementos decorativos pasados de moda o populares considerados de mal gusto y representativos de la economía de producción en serie, aparece en “La casa de azúcar”:

Advertí que su carácter [el de Cristina] había cambiado. [...] Ya no preparaba esos ricos postres, un poco pesados, a base de cremas batidas y de chocolate, que me agradaban, ni adornaba periódicamente la casa con volantes de *nylon*, en las tapas de la letrina, en las repisas del comedor, en los armarios, en todas partes, como era su costumbre. (Ocampo, 1997:51)

La sátira hacia los valores estéticos y lo que se considera “buena vida” se pone en evidencia también en “Las fotografías”:

En el patio, debajo de un toldo amarillo, habían puesto la mesa, que era muy larga: la cubrían dos manteles. Los sándwiches de verdura y de jamón y las tortas muy bien elaboradas, despertaron mi apetito. Media docena de botellas de sidra, con sus vasos correspondientes, brillaban sobre la mesa. Se me hacía agua la boca. Un florero con gladiolos anaranjados y otro con claveles blancos, adornaban las cabeceras. (Ocampo, 1997:89)

Todos los detalles considerados de lujo son descritos de forma irrisoria; la estética del *kitsch* muestra una falsa concepción de la elegancia, así lo describe el narrador de “La sibila”: “Di unos pasos y entré en una sala enorme, llena de vitrinas; aquello era una tienda o una iglesia. Por todas partes se veían estatuas, bomboneras, miniaturas, collares, abanicos, relicarios, muñequitos” (Ocampo, 1997:79).

El paroxismo en la descripción de elementos de mal gusto es, indudablemente, “Los objetos”, relato en el cual una mujer tiene la extraña habilidad de recuperar en forma física los objetos pertenecientes al pasado con solo recordarlos. De tal forma recupera los “tesoros” de su infancia, transcurrida en una casa llena de adornos: “(cuadros, mesas, consolas, biombos, jarrones, estatuas de bronce, abanicos, niños de mármol, bailarines de porcelana, perfumeros en forma de rábanos, vitrinas enteras con miniaturas, llenas de rulos y de barbas), horribles a veces, pero valiosos” (Ocampo, 1997:105).

Otro procedimiento satírico recurrente en los relatos es el *cliché*. Ocampo logra así la risa mediante la identificación del lector con un mundo conocido y a menudo criticado por éste. Se trata de la forma de parodiar un mundo excesivamente cargado de ritos vacíos y de poner en evidencia una forma de actuar por cumplir. Del tal forma, se convierten en *cliché* el deseo de una madre de que su hijo por nacer se parezca a una estampa de querubín o el dolor fingido de Ismael Gómez por la muerte de la señora que no quiso ser su novia, o los desfiles de celebración del Emperador ante un pueblo que le “adora”.

Quizá el ejemplo más crítico hacia esa ritualidad vacía lo constituye “Las fotografías”, relato que desmenuza con frialdad sorprendente un ceremonial cotidiano: la celebración del cumpleaños de Adriana y la consiguiente obligación de retratarse con los asistentes. La muchacha está convaleciente de una larga enfermedad y a pesar de que va dando muestras del agotamiento de sus fuerzas, nadie se percata de la situación; bajo la dictadura de las convenciones sociales, Adriana es obligada a fotografiarse con personas y con objetos, en las poses más variadas, para que quede testimonio del día más feliz... Al final, la muchacha sucumbe ante la desconsideración ajena, pero el ritual se cumple.

El resultado de la narración “[...] nous secoue cependant par le bout de réel que proposent motifs d’horreur et procédés d’humour combinés” (Zapata, 1995 :18)⁵. En otras palabras, si bien es cierto que la narración proporciona motivos risibles, también es cierto que es una risa que inconscientemente funciona como una escapatoria del temor: la situación refleja demasiado la realidad humana: la dualidad sublime/grotesco que se debate dentro de cada uno.

Ahora bien, en el caso de los relatos de Silvina Ocampo, los procedimientos irrisorios se encuentran dotados de una particularidad que aumenta la eficacia de lo siniestro: se trata del efecto de repetición y acumulación. En este sentido, dichos rasgos parecieran reflejar esquemas obsesivos en las narraciones, con el fin de:

[...] imponer el desasosiego, la ilegalidad, la corrosión en los ámbitos del decoro del “sentirse a salvo”. [...] casuística y cálculo combinatorio se superponen y se anulan, se rebasan en el espectáculo, cómico y feroz, de los juicios de valor (ético, estético) derruidos. Derrumbe espectacular que denuncia la realidad como una amalgama de la rigidez y la inconsistencia. (Pezzoni, 1997:14-15)

Entonces, nuevamente, lo absurdo deviene siniestro. Las repeticiones y acumulaciones cesan en su irrisión para dar paso a la construcción de la perturbación; ya lo había mencionado con toda clarividencia Bravo (1988): el horror y la risa son compañeros cercanos, y en el caso de Silvina Ocampo, se constituyen en las dos caras de la moneda de su mundo narrado.

La fascinación del equilibrio

En virtud de las diferentes consideraciones expresadas a lo largo de las páginas precedentes, nos permitimos afirmar que el mayor mérito de los relatos de Silvina Ocampo es el de haber logrado llevar la evocación del término “*siniestro*” a su máxima expresión de perturbación en el lector.

Así, la construcción narrativa en Ocampo cohesiona efectivamente los elementos absurdos y los atemorizantes, mostrando una faceta humana que durante siglos, y en las más diferentes culturas, ha querido reprimirse. Es por eso que al finalizar la lectura, el regusto en el paladar del lector trasciende la evasión

literaria para generar un asombro incómodo, un sentimiento de trasgresión y el deseo de retornar al estado original.

Quizá sea eso precisamente lo que mejor defina el estilo de Ocampo, el anhelo de reencontrar la “feliz ignorancia” del Edén que reside en los arcanos de la memoria colectiva. Porque antologías como *La furia y otros cuentos* actúan como esas tempestades que remecen hasta los cimientos los frágiles edificios de la tranquilidad personal.

Ocampo desnuda implacable los recónditos espacios del alma, desmitifica construcciones sociales imprescindibles para el delicado equilibrio social, denuncia tiranías legalizadas en beneficio de unos sobre otros y hace abierta mofa de convenciones sin mayor fundamento. Las reglas que se han impuesto a través de imbricadas estrategias culturales pierden su brillo cuando la autora nos muestra el revés de sus fantasiosos brocados; aparece entonces la fealdad, la miseria, la mezquindad... y el panorama resulta tan espantoso, que deviene siniestro.

Notas

- 1 El destacado es nuestro.
- 2 Destacado nuestro.
- 3 “(lo fantástico) supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo”.
- 4 Destacado nuestro.
- 5 “[...] nos sacude, sin embargo, por el componente de realidad que proponen los motivos horrorizantes y los procedimientos humorísticos combinados”. Traducción nuestra.

Bibliografía

- Bravo, Víctor. *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. México: Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Castro, Andrea. “El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862 – 1910)”. *Acta Universitatis Gothoburgensis*, 2002. Suecia.
- Castex, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : Editions José Corti, 1951.
- Dostoievsky, Fiodor. *Los hermanos Karamazov*. Barcelona: Tusquets Editores, 1990.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Tomo III (:2483-2505). Madrid : Biblioteca Nueva, 1981.
- Geoffrey, Sophie. “Théorie du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction reconstruction.” *Cahiers du CERLI*, n° 7 et 8, 2006, p.51 - 58.

- Jackson, Rosie. “Lo oculto en la cultura”, en *Teorías de lo fantástico*. Introducción, compilación textos y bibliografía de David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- Ocampo, Silvina. *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Pezzoni, Enrique. “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden”. Prólogo a *La furia y otros cuentos*, de Silvina Ocampo. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Risco, Antón et al. *El relato fantástico. Historia y sistema*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Elvio Gandolfo (trad.). Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Zapata, Mónica. « Rire: entre le plaisir et l’horreur, les récits de Silvina Ocampo. » *Etudes littéraires*, vol. 28, n° 1, 1995. Disponible en : <http://id.erudit.org/iderudit/501105ar>. Consultado el 25 / 11 / 10.

