

DISFRUTE PERVERSO DE LO SINIESTRO EN SILVINA OCAMPO

THE PERVERSE PLEASURE OF THE UNCANNY IN SILVINA OCAMPO

M. L. Verónica MURILLO-CHINCHILLA

Universidad de Costa Rica

veronica.murillo_c@ucr.ac.cr

ORCID ID: 0000-0002-2955-1186

Resumen: El artículo analiza seis cuentos de la autora argentina: «Nosotros», «La propiedad», «Los amigos», «La oración», «Mimoso», y «La boda» a partir de dos referentes teóricos: el primero es la teoría planteada por Sigmund Freud en su ensayo de 1919: *Das Unheimliche*; el segundo es el estudio de Michel Foucault sobre el origen de la construcción social de la anomalía.

La teoría psicoanalítica propuesta por Freud se ha convertido en un referente obligatorio en el que lo siniestro conlleva el horror de la concretización de algo que debió permanecer oculto. Sin embargo, en este estudio también se abre la posibilidad de que exista un sentimiento de placer por parte de los personajes ante los truculentos hechos narrados.

La ambigüedad estilística y los presupuestos semánticos juegan un rol crucial en la recepción del texto, así como en la consolidación de una atmósfera narrativa sobrecogedora y, al mismo tiempo, fascinante. Aunado a lo anterior, los postulados de Foucault sugieren interpretaciones de cómo la construcción del concepto de anomalía, desde el punto de vista psiquiátrico, y las consecuentes connotaciones morales en la forma como el individuo percibe y juzga a los demás establecen una estructura social rígida, con casi nulo margen de disensión.

Palabras clave: literatura fantástica, siniestro, placer, anomalía, normalidad, culpa, Silvina Ocampo, literatura femenina, literatura latinoamericana.

Abstract: This article analyzes six short stories by the Argentinian author: «Nosotros», «La propiedad», «Los amigos», «La oración», «Mimoso», y «La boda». The study made use of two theoretical frameworks: first, the theory elaborated by Sigmund Freud on his 1919 essay *Das Unheimliche*; second, Michel Foucault's study about the origin of the social notion of anomaly.

The psychoanalytical theory propounded by Freud has become a mandatory model in which the uncanny implies the horror of the embodiment of something that should have remained hidden. However, this article suggests the possibility for the characters to experience pleasure in response to the grisly events recounted.

The stylistic ambiguity and the semantic presuppositions play a crucial role in the interpretation of the text, as well as in the establishment of a fascinating and startling narrative atmosphere. In addition, Foucault's postulates suggest interpretations of how the conception of the term anomaly, from a psychiatric standpoint, and the resulting moral connotations in the way how the individual perceives and judges others establish a rigid social structure, leaving almost no room for dissension.

Keywords: fantasy literature, the uncanny, pleasure, anomaly, normalcy, blame, Silvina Ocampo, women's literature, Latin American literature.

Introducción

La obra cuentística de Silvina Ocampo posee una característica que la mantiene vigente como punto de interés para la investigación literaria. Se trata de una creación inclasificable, reacia a etiquetas totalizadoras y simplistas. Fantásticos, extraños, experimentales, feministas y otros muchos calificativos han sido empleados para tratar de dar cuenta de la complejidad estética y narrativa presente en la obra *ocampiana*. Aunque todas estas categorizaciones efectivamente encuentran asidero para los estudiosos, la asombrosa versatilidad de la escritora para que sus relatos encajen en múltiples cosmovisiones permanece como una constante en su obra.

En cuanto a la cualidad de lo fantástico que se puede hallar en la narrativa de la autora argentina, conviene mencionar que sus relatos se estructuran sobre un imbricado juego de ambigüedad, omisiones y presupuestos, con los que se crea una atmósfera nebulosa en que el lector puede materializar las más diversas interpretaciones. Silvina Ocampo parece responder, de manera inequívoca, a lo que señala Roas (2011):

Porque la narrativa fantástica —conviene insistir en ello— mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla. (p. 31)

Esto significa que todo análisis que pretenda abordar la obra cuentística en cuestión debe, también, partir de las particularidades intrínsecas al funcionamiento de ese debate, sobre todo porque es el rasgo necesario para engendrar el cuestionamiento sobre la visión que nos hemos construido del mundo y los guiones que usamos para interpretarlo.

Por ello, «al entrar en el mundo que le ofrece el relato, el lector tendrá, en efecto, que percibir la dimensión enigmática y misteriosa del mismo, plantearse los interrogantes pertinentes y esperar la respuesta adecuada» (p. 19), tal como afirma Herrero Cecilia (2000), sin que pueda descartarse que, justamente, la ambigüedad que constituye el relato, a la vez, impida al lector decantarse por una interpretación clara.

En el curso de este análisis, el interés estará centrado en encontrar pistas interpretativas para verificar la existencia del disfrute junto con el sentimiento de espanto provocado por hechos/personajes siniestros. En una primera etapa, se precisará sobre la teoría psicoanalítica que define el sentimiento de la inquietante extrañeza; posteriormente, se identificará detalladamente en los relatos escogidos los rasgos relacionados con ambos sentimientos; finalmente, en lo que constituye una tercera fase, los conceptos resultantes del análisis serán reconsiderados siguiendo los postulados de Foucault acerca de la evolución de las construcciones sociales de normalidad y patología.

Consideraciones sobre «Lo siniestro»

En 1919, Freud publica un ensayo titulado «Lo siniestro» (*Das Unheimliche*), considerado actualmente como una obra precursora del estudio de la literatura fantástica desde el enfoque psicoanalítico. Esencialmente, Freud plantea que el efecto de lo siniestro sobreviene cuando aquello que es familiar y conocido, es decir, acogedor (*Das Heimlich*), sufre la irrupción de lo oculto, cuando se manifiesta aquello que debió permanecer escondido (*Das Unheimlich*).

Según Freud (1919), el desconcierto provocado por la revelación inesperada de algo que debía permanecer ignorado provoca, en quien la recibe, un sentimiento único y particular, de inquietante extrañeza, que él denomina *lo siniestro*: «no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión» (p. 2498).

Se plantea entonces que las convenciones sociales, que han venido normando la vida en común, establecen límites represivos, los cuales, como es fácil imaginar, no siempre son respetados estrictamente por aquellos a quienes condicionan. Se produce entonces una transgresión y, como tal, debe ser contenida, pero se siembra así el germen para que lo que fue reprimido se manifieste y rompa el frágil equilibrio que se busca al esconderlo.

A lo largo de su estudio, el padre del psicoanálisis examina una serie de condiciones que pueden presentarse en la vida de las personas, o en la percepción que estas tienen de su entorno y que generan ese sentimiento desestabilizador. Desde los complejos infantiles reprimidos y las convicciones primitivas, hasta la presunta omnipotencia de las ideas, inmediata realización de los deseos, de las ocultas fuerzas nefastas o del retorno de los muertos, todas estas hipótesis son consideradas por Freud como generadoras de ese sentimiento perturbador.

En el transcurso de los años, los autores de cuentos fantásticos han recurrido, de manera sistemática, al mecanismo de poner en escena una transgresión que haga aflorar lo reprimido que constituye lo siniestro. El objetivo es que también se transmita el sentimiento perturbador a ese receptor externo, mediante la identificación que se da entre lector y protagonista.

La literatura y el cine nos muestran que, de manera predominante, se ha abordado el sentimiento definido por Freud como una emoción profundamente displacentera. Lo siniestro lleva al disgusto, al rechazo, al espanto más horroroso. Son abundantes los relatos donde la aparición de lo ominoso desencadena las reacciones más viscerales: deseos de destruir, de volver a ocultar, de huir, de matar o de suicidarse.

Así, el análisis de Freud concede un carácter esencial al sentimiento de terror experimentado por Nathaniel, protagonista de «El hombre de arena», de E. T. A. Hoffmann, cada vez que recibe la visita del abogado Coppelius. Otros cuentos clásicos privilegian el mismo sentimiento. Es así en «El Horla», de Guy de Maupassant, y en «La muerta enamorada», de Théophile Gautier.

En otras narraciones, la incredulidad se convierte en el sentimiento predominante, como en «La muñeca menor» de Rosario Ferré, en «La miel silvestre» de Horacio Quiroga, o en «El vástago» de Silvina Ocampo. La repulsión asalta al lector, por ejemplo, en «La primera noche en el cementerio»

de Eduardo Wilde, o en «Aire frío» de H. P. Lovecraft. En otras palabras, puede afirmarse que el denominador común de muchísimos cuentos fantásticos remite al miedo, al rechazo o al asco.

En ese sentido, Freud (1919) consagra la última parte de su análisis a las características diferenciadoras que tiene lo siniestro en la ficción:

Lo siniestro en la ficción —en la fantasía, en la obra literaria— merece en efecto un examen separado. (...) pues el dominio de la fantasía presupone que su contenido sea dispensado de la prueba de realidad. Nuestra conclusión, aparentemente paradójica, reza así: «mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real». (p. 2503)

Evidentemente, Freud hace referencia a las reglas propias del universo ficcional, donde el contrato de lectura constituye el punto de partida obligatorio para que la propuesta narrativa pueda desplegar sus cualidades ante un lector dispuesto a aceptar el funcionamiento del mundo imaginado por el autor. Freud (1919) lo expresa al decir que «entre las numerosas licencias de que goza el poeta también se cuenta la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje de cualquier modo de ella» (p. 2503).

Nuevamente, destaca el rasgo distintivo de los textos ficcionales, porque disponen de posibilidades y estrategias que les permiten proponer expresiones de *lo siniestro* que no necesariamente existen en la vida cotidiana o que simplemente se apartan de la vida real. A la vez, muestran que conceptos como la realidad y la normalidad responden a construcciones sociales ajenas al mundo fabulado.

Para Trías (2006), lo siniestro coexiste con la realidad/normalidad estableciendo un movimiento oscilatorio, que se explica como sigue:

Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación y una basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo. (p. 32)

De esta forma, según el autor de *Lo bello y lo siniestro*, la relación que establecemos con aquello que consideramos bello es una relación familiar, perteneciente a nuestro entorno y ligada con la idea de hogareño, cuya noción conlleva la existencia de límites seguros (para nuestra estabilidad emocional). Se entiende así que resulte siniestra la revelación de secretos y/o misterios en aquello que consideramos bello/familiar, puesto que representa conexiones con nuestros temores primordiales.

Freud (1919) expresa la importancia de la ambigüedad como rasgo central para favorecer el sentimiento de lo siniestro en estos términos:

Muy distinto es, en cambio, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción. (...) El literato dispone todavía de un recurso que le permite sustraerse a nuestra rebelión y mejorar al mismo tiempo las perspectivas de lograr sus propósitos. Este medio consiste en dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto. (p. 2504)

Dos señalamientos esenciales sobre la literatura fantástica se desprenden de esta idea. El primero va en el sentido de que el lector puede permanecer largo tiempo en suspenso sobre las convenciones que rigen en el mundo narrado. El segundo se centra en la posibilidad de que hasta el final no se haya presentado una explicación decisiva respecto de los hechos narrados. De hecho, esa posibilidad constituye uno de los ejes centrales de la propuesta teórica presentada en 1970 por Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*.

Herrero Cecilia (2000) complementa, al señalar que

[...] el lector tiene que llegar a dudar del orden de lo racional y natural, sintiéndose inquieto o fascinado por la ambigüedad que envuelve el comportamiento de los seres aparentemente naturales que encarnan (o parecen encarnar) fuerzas o dimensiones supranaturales. (p. 194)

Lo cierto es que los estudiosos de la literatura fantástica insisten, de manera más insistente que otros investigadores, en la centralidad del contrato de lectura para que el relato fantástico logre su cometido: atrapar al lector.

En otras palabras, la decodificación del relato fantástico exige del lector algo que Herrero Cecilia denomina *cooperación interpretativa*, que es necesaria para afrontar los equívocos y las ambigüedades presentes en el texto. Esta cooperación provoca, sin embargo, que la lectura percibida como activa y problemática genere la consecuencia positiva de placer e interés en su receptor.

No obstante, la presunción de que lo siniestro necesariamente se refiere al espectro de los sentimientos desagradables, a pesar de ser la idea más difundida, expresa un acercamiento parcial a las posibilidades de interpretación de este sentimiento, al *circunscribirse* a la propuesta freudiana.

Efectivamente, una perspectiva nueva y diferente se vislumbra con la posibilidad de acercarse a esos relatos desde una mirada de aceptación y goce. Es decir, si se admite como válida la hipótesis de que la puesta en escena de *lo siniestro* genere sentimientos placenteros, en lugar de sensaciones ominosas. Con la intención de explorar esta posibilidad, la narrativa corta de Silvina Ocampo puede proveernos ejemplos bastante ilustrativos y servirnos como punto de partida para una fascinante brecha de análisis.

En esta tesitura, es pertinente mencionar que la presente reflexión concentrará su atención en seis relatos cortos de Silvina Ocampo, con el fin de explorar la forma en que se plantea el disfrute de *lo siniestro*, principalmente en los personajes, sin omitir la posibilidad de que ese placer se transmita también al lector.

Para este análisis, todas las referencias están tomadas del volumen I de la edición de *Cuentos completos* de Silvina Ocampo (Emecé Editores, 1999). Los relatos escogidos son «Los amigos», «Mimoso», «La propiedad», «Nosotros», «La oración», y una de las versiones de «La boda». Todos esos cuentos comparten el rasgo de plantear *lo siniestro* como algo conocido y asumido por los personajes, tal como lo plantea Herrero Cecilia (2000):

La percepción que nos es narrada no implica necesariamente que el ser o el fenómeno sean algo que pertenece a lo sobrenatural o a lo superracional, sino que podrían serlo porque no aparecen datos que lo

excluyan o porque los datos ofrecidos contribuyen más bien a que nos inclinemos por la explicación sobrenatural, pero sin que podamos justificarla plenamente, sobre todo si se trata de relatos en los que el único filtro perceptor del fenómeno narrado es la subjetividad del narrador/personaje. (p. 204)

En el caso de los relatos escogidos, el enfoque narrativo permite interpretar al lector que lo siniestro no se vive desde el conflicto, sino más bien con un cierto grado de placer. Nos encontramos así con personajes que, conscientes de hallarse inmersos en una situación truculenta (moral o socialmente inaceptable), no solamente no se resisten a los acontecimientos desencadenados, sino que pueden ser partícipes activos y hasta asumir con satisfacción más o menos explícita los resultados de sus actos.

La ira diabólica

En «Los amigos», Ocampo escenifica la relación de amor/envidia/odio entre dos niños de once o doce años, quienes tienen un estrecho vínculo y comparten hasta su casa de habitación. El narrador protagonista relata los acontecimientos perturbadores que experimenta por la cercanía con su amigo Cornelio.

El argumento inicia con la mención de dos tragedias acaecidas un año antes, en el pueblo donde se desarrolla la historia: una inundación y un episodio de peste tifoidea. Posteriormente, el narrador lleva su relato a la relación entre él y su pequeño amigo. Si bien es cierto comparten aficiones y van juntos a la escuela, el lector se entera de que la relación no es la más cordial, debido a las constantes comparaciones de los niños que hacen las adultas en el entorno, pues idealizan la personalidad de Cornelio con tintes casi divinos.

Para las madres y primas de los niños, Cornelio posee un carácter místico, es inmune a las puerilidades propias de su edad y deja ver que tiene una conexión especial con Dios. El narrador acota que, aunque a veces descubre a Cornelio en soledad y con un misal en sus manos, es claro que no le gusta ser visto cuando reza. «Cuando yo entraba en el cuarto, fingía, ruborizado, estudiar un libro de gramática o de historia y rápidamente ocultaba el misal debajo del asiento o en un cajón, para que yo no lo viera» (Ocampo, 1999, p. 183).

Poco a poco se acrecienta el disgusto del protagonista ante la reprobación que recibe de otras personas por no ser como su amigo. Además, en un impulso de vanidad, Cornelio le cuenta que él tiene el poder especial de que se conceda todo lo que pide.

Posteriormente, enfurecido por una travesura infantil de su amigo, le recuerda sus poderes especiales y se atribuye, con soberbia, el haber convocado a las fuerzas del *más allá*, para provocar las tragedias que un año antes habían atormentado al pueblo. La revelación tiene tintes de amenaza y el protagonista queda advertido de que Cornelio puede «ordenar» su muerte.

Todos los sucesos generan gran desasosiego en el protagonista, quien resiente la contradicción entre la opinión generalizada sobre Cornelio a su alrededor, frente a los hechos y confesiones que él conoce: «Oscuramente yo advertía el error en que incurrían todas estas personas mayores, pero mi

costumbre fue siempre callar y aceptar. Acepté, pues, mi papel de niño perverso en oposición a Cornelio, que era la sensibilidad y la bondad personificadas» (Ocampo, 1999, p. 183).

Así, en un momento dado, el protagonista se ve en peligro de muerte por intervención directa de Cornelio y luego es testigo de cómo surten efecto las imprecaciones diabólicas del niño, cuando decide vengarse de un pequeño vecino que termina como epiléptico. Los acontecimientos evolucionan hasta que Cornelio, en otro momento de descontrolada ira contra el protagonista, decide cumplir su amenaza de invocar el poder divino contra el narrador.

El relato presenta un giro sorpresivo al final, pues en el culmen de la tensión narrativa, cuando Cornelio debe ordenar la muerte del protagonista, lo que hace en el último instante es ordenar su propio fallecimiento, volviéndose contra sí mismo el poder de obtener las muertes que desea.

Es de interés para este análisis señalar que, independientemente del final inesperado del relato, tenemos pistas de lectura que nos indican que Cornelio estaba consciente de su poder para provocar el mal ajeno y de que hacía uso de esas habilidades con descarada alevosía. Por ejemplo, la primera vez que Cornelio presume ante el narrador: «—Cuando rezo para pedir una gracia, me la conceden— me dijo un día, canturriando con orgullo» (Ocampo, 1999, p. 183).

Desde luego, también la conversación que tiene con el protagonista, donde su arrogancia le impide cualquier actitud, sea solapada o prudente. Llevado por el enojo, Cornelio desvela su participación en las tragedias que marcaron la vida del pueblo:

- Si volvés a tocar otra cosa mía, pediré que te mueras —me dijo. Me reí.
—¿No me creés? ¿Acaso no hubo una inundación y una epidemia hace un tiempo? ¿Creés que fue por casualidad?
—¿La inundación? —interrogué.
—Yo la obtuve. Fue obra mía.
No dijo, quizá, esas palabras; pero habló como un hombre y sus palabras fueron precisas.
—¿Y para qué?
—Para no ir al colegio. ¿Para qué va a ser? ¿Para qué se reza?
—¿Y la epidemia? —susurré, conteniendo la respiración.
—También. Esa me dio menos trabajo todavía.
—¿Y para qué?
—Para que matara a la señorita y a mi tía. Puedo conseguir que mueras vos, si me da la gana. (Ocampo, 1999, p. 184)

Es claro que el enfoque narrativo ocampiano concede un lugar importante a la circunstancia de que el maquiavélico Cornelio asuma con orgullo su poder de conjurar las fuerzas de la muerte. Hay disfrute en la formulación del deseo, en su invocación y también, posteriormente, cuando la fatalidad se ha consumado.

Lo siniestro aparece a todas luces terrorífico: un niño, idealizado por los adultos de su entorno, tiene poderes diabólicos que puede invocar a voluntad, y de los que se vale para imponerse ante los demás, mientras disfruta de su superioridad malévola.

La perturbación está presentada al lector desde dos aspectos: el primero, evidente, desde la recepción, pues resulta espeluznante que un niño pueda tener poderes para ordenar la muerte y sentirse orgulloso de usarlos contra los demás (amén de la manifiesta falta de arrepentimiento); el segundo

aspecto, que funciona como refuerzo del primero, se encuentra en la visión otorgada al narrador protagonista, quien contempla, con creciente espanto, la profunda maldad de su amigo.

En este sentido, Silvina Ocampo se vale del proceso de evolución consciente del narrador protagonista, para establecer una relación especular con el mismo proceso en el lector.

El que busca, encuentra

El relato «Mimoso», gira en torno a la historia de una pareja cuya mascota, altamente consentida, muere. De común acuerdo, la pareja decide hacerlo embalsamar y llevarlo de nuevo a casa, para seguir teniendo su «compañía». Sin embargo, a causa de la maledicencia que se produce en el entorno sobre esta acción, una noche, en un arrebato de furia, el esposo destruye el animal disecado y arroja los restos en el horno de la cocina. Simultáneamente, la dolorida esposa se entera de que, justamente, la persona a quien ella atribuye los chismes malintencionados vendrá esa noche para acompañarlos a cenar.

Con una sangre fría sorprendente, ella prepara para el invitado un asado en el que, además, agrega los restos del perro disecado. Así, cuando el invitado traga glotonamente su ración, los venenos utilizados para el embalsamamiento tienen un efecto inmediato y provocan la muerte fulminante del sujeto. Finalmente, la dueña del perro sentencia satisfecha que Mimoso la protege, *aún después* de muerto.

Al acercar la mirada atenta a este relato de Silvina Ocampo, el lector puede constatar una evolución fascinante en el personaje de Mercedes. Se trata de una especie de metamorfosis en el personaje, que tiende a hacer verosímil la acción del envenenamiento.

Durante las primeras etapas del relato, la descripción de Mercedes presenta a una mujer tímida, pasiva, frágil. Es una ama de casa que se desvive por su mascota hasta el último momento y que reacciona incómoda ante los comentarios del embalsamador, cuando este habla con desparpajo sobre los detalles del procedimiento contratado.

—Vamos a ver el animal —dijo el hombre, abriendo el paquete. Tomó a Mimoso por las patas traseras, y continuó:

—No está tan gordito como su dueña —y lanzó una carcajada. La miró de arriba abajo y ella bajó sus ojos y vio sus pechos bajo el sweater demasiado ajustado.

—Cuando lo vea listo le van a dar ganas de comerlo. (Ocampo, 1999, p. 183)

Silvina Ocampo (1999) también nos cuenta que, tanto el embalsamador como las amigas de Mercedes se burlan de ella y de su decisión de disecar el perro: «Las amigas de Mercedes supieron que el perro había muerto y quisieron saber qué habían hecho con el cadáver. Mercedes dijo que lo habían hecho embalsamar y nadie le creyó. Muchas personas rieron. Ella resolvió que era mejor decir que lo había tirado por ahí» (p. 121). Asimismo, fue la actitud de la vecina: «La señora del segundo piso sonrió ante el pedido de Mercedes. Comprendió la perversidad del mundo ante el cual una mujer no puede mandar a embalsamar su perro sin que la crean loca» (Ocampo, 1999, p. 122).

De tal manera que, pronto, Mercedes se da cuenta de que la gente finge comprender su afecto por la mascota perdida, pero en realidad se mofan de lo que ellos consideran un amor retorcido hacia un animal. Esto la obliga a tomar ciertas medidas, como esconder al perro e inventar que lo enterraron.

Luego, una vez que la paz parecía instalada en su vida, sucede un hecho inesperado: la aparición de un anónimo con dibujos obscenos y que hace chanza abierta del embalsamamiento del perro. Esto provoca la ira del marido, quien decide destruir y quemar el animal disecado.

Esta ruptura en el ritmo narrativo es esencial en la evolución del personaje por las razones que mencionaremos a continuación. En primer lugar, el personaje asume una voluntad propia que no había manifestado anteriormente. En otros momentos, vemos a la pareja en mutuo acuerdo en lo que respecta a Mimoso, pero a partir de la decisión unilateral del esposo, Mercedes se desmarca de ese común acuerdo y actúa por cuenta propia.

En segundo lugar, esta individualización del personaje pone el foco de la acción sobre ella, desaparecen las acotaciones a sus actitudes tímidas o incómodas, para dar paso a la descripción de acciones decididas y, sobre todo, de un cambio radical en la actitud de Mercedes. De esta manera, el acto de asumir el deseo de castigo confiere al personaje femenino una fuerza irrefrenable, en que la consciencia de la maldad de lo deseado y de lo espeluznante que resulta el plan orquestado solo sirven para reforzar el sentimiento de goce ante el desarrollo de los hechos.

Por esto, el lector prácticamente devora admirativo la última parte del cuento, en la que Mercedes, con metódica frialdad, despliega sus artes seductoras (casi como una viuda negra), para asegurar el éxito de su venganza.

En Mercedes, Ocampo ofrece al lector un personaje perverso, dispuesto a llevar hasta las últimas consecuencias un plan tramado con alevosía; no hay vacilaciones ni cuestionamientos en su actuar, sino solamente sangre fría y una actitud implacable, así como la seguridad de que se está haciendo justicia... su versión personal de justicia.

El hecho de que el cuento finalice señalando que Mercedes se ha puesto a recoger los platos no hace sino acrecentar la trivialidad de la muerte del tenedor de libros, algo así como un resultado necesario, aunque desagradable.

Donde comen dos, ¿comen tres?

El lector de «Nosotros», se enfrentará a una narración desafiante, donde la ambigüedad, tan apreciada por Ocampo, tiene un papel central. De esta forma, el goce de *lo siniestro* también se ve influenciado por dicha característica, hasta sugerir posibilidades abiertamente contrarias a estructuras sociales claramente establecidas.

El relato, en voz de un narrador protagonista, inserta al lector en la historia de una pareja de gemelos idénticos, que siempre se sienten atraídos por el mismo tipo de mujeres. El narrador va hilando su historia a través de comparaciones con su gemelo, Eduardo, quien, en opinión de su hermano, es menos atractivo y deseable: «Modestia aparte, mi cara de perfil es más perfecta que la de Eduardo, el

hoyuelo de las mejillas, que tanto éxito tiene, se me acentúa más cuando nos reímos, por eso las chicas me miran tanto» (Ocampo, 1999, p. 139).

Además, el narrador considera que Eduardo es más bien torpe para las artes de la seducción:

Cuando nos enamoramos de Leticia pensamos que el mundo iba a cambiar. La felicidad es ambiciosa: queríamos más y más. La conocimos en el Club Náutico de San Isidro. Eduardo fue el que la conquistó con no sé qué triquiñuelas. Yo me enardecí, pero ella no quería saber nada conmigo. (Ocampo, 1999, p. 139)

Poco tiempo después, Eduardo y Leticia se casan, lo que parece dejar definitivamente fuera de la ecuación al gemelo narrador. Sin embargo, en vista de que, en varias ocasiones en el pasado, Leticia había confundido a Eduardo con su gemelo, cuando los hermanos retoman su contacto, el marido facilita ocasiones para que Leticia, ingenuamente, prodigue su afecto a su cuñado, en lugar de a su esposo.

Los ardides en torno a Leticia aumentan progresivamente, hasta que Eduardo se decide a pedirle a su hermano que lo suplante como esposo. Ciertamente, en muchas ocasiones anteriores el narrador había reemplazado a su hermano, pero en este caso la transgresión reviste aspectos morales y sociales muy delicados y fuertemente simbólicos.

Una vez consumado el engaño, pronto los gemelos toman la costumbre de alternarse el lecho conyugal, aprovechando la confianza ciega de Leticia, que no percibe cambio alguno. No obstante, algunos meses después, cuando la suplantación llega incluso a prolongarse durante una semana, el narrador señala que la maledicencia se interpone en la felicidad conyugal y siembra la duda en el corazón de Leticia.

La vida cotidiana se amarga y la tensión se acrecienta, hasta que una mañana, la esposa engañada descubre al impostor en el momento del relevo. El relato describe la frialdad con que Leticia reacciona al descubrimiento y termina señalando: «Hicimos nuestro baúl y con Eduardo nos fuimos de esa casa donde la vida ya nos parecía tediosa, por no decir insostenible» (Ocampo, 1999, p. 140).

Varios aspectos permiten plantear el análisis de la ambigüedad sobre la que Ocampo estructura este relato. Para comenzar, en el uso del lenguaje, es un aspecto medular el uso del pronombre *nosotros*, desde el título hasta la forma en que el narrador va sirviéndose a conveniencia de la diferenciación entre primera persona singular y primera persona plural. Por ejemplo, es llamativo que recurra al singular cuando se trata de diferenciarse de Eduardo, porque él se considera más apuesto, o porque su carácter es más nervioso. En cambio, todas las acciones transgresoras están claramente expresadas desde la perspectiva de *nosotros*.

Por otra parte, resulta no menos significativo que el narrador permanezca anónimo, en tanto los otros dos personajes del cuento sí tienen nombre (identidad definida). Este rasgo deja a ese narrador protagonista en una categoría de materialidad ambigua, pues muta con facilidad de ser el mellizo (mitad) de Eduardo a ser el esposo (mitad) de Leticia. De esta forma, puede afirmarse que es un hecho establecido desde el principio que ese narrador protagonista es un ser escindido que necesita al *otro* para completarse.

Otro de los aspectos perturbadores dentro de este relato es la puesta en escena del *doble* como centro de la acción. Desde el análisis freudiano sobre *lo siniestro*, ya se señalaban implicaciones fuertemente desestabilizadoras cuando la vida cotidiana sufre la irrupción de esta dualidad.

Además, Freud se basa en ideas que ya habían sido formuladas por otro psicoanalista, Otto Rank (1914), quien afirma que

[...] le phénomène de la naissance gémellaire semble avoir démontré d'une manière concrète la conception dualiste de l'âme et par ce fait même prouvé l'immortalité individuelle. Les jumeaux étaient comme la réalisation d'un homme qui a amené avec lui son Double *visible*.¹ (p. 64)

Esa relación inclasificable que une a los gemelos es expresada claramente a través del relato: «Dos personas juntas se atreven a hacer cualquier cosa: Eduardo y yo tenemos una fuerza mayor que el común de las personas» (Ocampo, 1999, p. 140).

Dicha frase puede ser comprendida como la evidencia del postulado de Rank (1914), sobre los gemelos: «Un tel homme devait forcément pouvoir disposer de forces supra-naturelles qu'il emploierait certainement d'une façon nocive»² (p. 64).

En cuanto a Freud (1919), en su análisis expresa que en el tema del *doble* se trata de

[...] la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su «doble» —lo que nosotros llamaríamos telepatía—, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo. (p. 2493)

Además, la ambigüedad moral es indudablemente el núcleo del relato. Por esa razón, Ocampo la trata de manera explícita, otorgando al lector un papel más activo en el proceso de recepción. De esta forma, ante los hechos narrados, el lector es interpelado para juzgar si una relación entre hermanos gemelos puede generar acciones como la suplantación de identidad.

En cuanto a la posibilidad de que haya disfrute ante la transgresión, hay evidencia explícita en dos momentos del relato: «No me costaba imaginar que yo era Eduardo: en la infancia había jugado muchas veces un juego similar» (Ocampo, 1999, p. 140).

Lo primero que queda claro es que el hecho de suplantar a Eduardo es, para el protagonista, algo conocido desde tan larga data como la infancia. Ahora bien, no se trata de un hecho tan infrecuente entre gemelos. Este «privilegio» es casi siempre visto como motivo de gozo por cuanto está vedado, generalmente, al resto de las personas.

¹ «El fenómeno del nacimiento gemelar parece haber demostrado de manera concreta la concepción dual del alma y por este mismo hecho haber probado la inmortalidad individual. Los gemelos eran como la realización de un hombre que ha traído consigo su doble *visible*». TN.

² «Un hombre así (como los gemelos) debía poder disponer necesariamente de fuerzas sobrenaturales que emplearía sin duda de manera dañina». TN.

Sin embargo, unas líneas después, el relato añade una circunstancia más escabrosa: «Volví varias veces, en similares circunstancias, a dormir en los brazos de Leticia. La vida se volvió agradable y no exenta de peligros y de variaciones» (Ocampo, 1999, p. 140).

Con este comentario, que resulta morboso para el lector, ya no queda duda de que existe deleite, por parte del narrador y de su hermano, a causa del éxito del engaño al que someten a Leticia y que funciona como un código secreto y excluyente. El aspecto merece nuestra atención, en primera instancia, porque se espera que la relación en la que existe una confianza absoluta sea la conyugal; pero no es el caso aquí, sino que se establece una jerarquía, donde la relación de consanguinidad prevalece sobre la conyugal.

Por otra parte, el narrador indica al lector que se establece una especie de rutina en algo que podría llamarse un *ménage à trois*, que más bien es involuntario por parte de Leticia. Esa consideración es la que genera más curiosidad morbosa de parte del lector, porque en la inmensa mayoría de los casos la existencia del *ménage à trois* lleva implícita la idea de uno que engaña a los dos otros involucrados o, en ciertas circunstancias, uno de los involucrados transige para que el fingidor pueda cumplir con su cometido.

Pero en este caso tenemos a los gemelos: dos partes puestas completamente de acuerdo para aprovecharse de la confianza de una tercera, Leticia; parece más un fraude que un *ménage à trois*. ¿Cabe en este caso hablar de infidelidad? Y si fuera el caso: ¿de quién sería?, ¿contra quién? La narrativa ocampiana se complace en mantener todos estos aspectos dentro de la ambigüedad, no así el goce que obtienen los gemelos con su estratagema.

Así, nos señala el narrador que, gracias a la frecuente suplantación de Eduardo, «la vida se volvió agradable y no exenta de peligros y de variaciones». La frase sorprende por su fuerza reveladora y por el cinismo con que se inserta en la historia. Se da a entender que la vida es agradable *precisamente*³ porque conlleva peligros y variaciones. Esta denuncia de la rutina llama la atención porque sugiere que, con tal de evitar la monotonía, las convenciones sociales (como el matrimonio) pasan a un segundo plano.

Las apariencias engañan

En este apartado, nuestra atención se centra en tres relatos de Silvina Ocampo, cuya característica común es contar con una protagonista, joven o muy joven, que se presenta a sí misma como ingenua e inexperta, pero que narra situaciones que remiten a hechos escandalosos, sin que el lector pueda decidir al final si el personaje disfruta con lo perverso de la situación, o simplemente refiere acontecimientos en los que se vio envuelta.

Así, los relatos «La oración», «La propiedad» y «La boda» están narrados en primera persona, con una voz femenina que expone una serie de hechos perturbadores acaecidos en su entorno y en la

³ El destacado es nuestro.

cual, aparentemente, no tiene responsabilidad, aunque sí parece resultar beneficiada y hasta disfrutar con la debacle a su alrededor.

Por ejemplo, en «La propiedad», la narradora describe cómo la aparición del señor Ismael Gómez en la vida de su patrona viene a revolucionar el ambiente en la casa que comparten. De esa forma, inicia un proceso de decadencia que acaba con la muerte de la señora y la herencia de una pequeña fortuna por parte de la protagonista, quien deberá permanecer en la casa que ahora es propiedad del señor Gómez. De forma inesperada, la aversión que la protagonista sentía hacia ese hombre se trastoca en súbita confianza y agradecimiento.

Cuando el lector avanza por las líneas de este relato, va captando detalles como la personalidad de la señora, volcada en el culto a la belleza física y todo tipo de lujos, lo que permite también a la protagonista llevar una vida consentida. Luego, la irrupción de Gómez en la casa viene a romper con esa complicidad entre las dos mujeres y los privilegios de los que gozaba la protagonista. La presencia masculina crea espacios exclusivos con la señora y produce cambios austeros en los hábitos de la dueña de casa, por lo que la anterior confidente experimenta sentimientos de desprecio y rechazo hacia el señor Gómez.

El relato es complementado por detalles sobre los cambios en la personalidad de la señora, quien poco a poco se hace cada vez más dependiente de Ismael Gómez, descrito como atento y caballeroso hasta el extremo. Luego, la señora descuida su obsesión con su apariencia personal y comienza a comer todo tipo de comidas pesadas, sobre todo, postres. En algún momento, el celo de Ismael Gómez por servir a la patrona lo lleva incluso a aprender a imitar su firma a la perfección, de manera que hasta los trámites bancarios puede resolverlos él, en lugar de la señora.

Todo esto nos lo cuenta la protagonista, quien agrega que comenzó a presentir una tragedia, pero nunca interviene en ningún sentido, hasta que un día, al volver de varias semanas de vacaciones, descubre que la señora acaba de morir y la están velando. Cuando se encuentra con Ismael Gómez, él le cuenta que recibirá una pequeña fortuna como herencia, siempre y cuando ella se quede a acompañarlo en la casa que él ha heredado. Aturdida por los acontecimientos, la protagonista «comprende» que el señor Gómez es un señor bondadoso y le echa los brazos al cuello.

Al final del relato, el lector no puede sino interrogarse sobre la ambigüedad de la relación entre la protagonista e Ismael Gómez y, sobre todo, sobre la connivencia que pudo existir de parte de la joven, al pasar por alto situaciones que debieron despertar sus sospechas.

Resulta muy revelador que, incluso, señale haber presentido una tragedia, pero igualmente se haya ido de vacaciones. Resulta también perturbador que describa los cambios en la conducta de la señora, las acciones mediante las cuales Ismael Gómez va adquiriendo un papel preeminente en la vida de la casa y luego, al enterarse del fallecimiento, termine abrazada al señor Gómez, a quien había afirmado detestar.

Cuestionar la pasividad y el silencio de la protagonista permite plantear la posibilidad de un cierto goce en la omisión. Dejar que las cosas sigan su curso, aun a sabiendas de que el final puede ser

macabro, sugiere la posibilidad de un silencio conveniente aunado al placer secreto de ver la decadencia del otro o la maldad ajena en acción, o ambos combinados.

En «La boda», Silvina Ocampo da la batuta a una voz narrativa infantil, para contar cómo se malogró de la manera más trágica la boda de Arminda López, fallecida durante la misa nupcial a causa de la picadura de una araña que la misma narradora confiesa haber puesto en el moño de la novia, siguiendo las indicaciones de la envidiosa y frustrada Roberta, prima de la novia.

Los acontecimientos describen con detalle los preparativos minuciosos para la boda, el deseo de la novia de lucirse en su día, la relación de rivalidad entre las dos primas, los mal disimulados celos de Roberta, porque teme quedarse solterona y, en el medio, una niña impresionable, quien se percata de las intrigas de las adultas y está deseosa de agradar a su idolatrada amiga Roberta.

Como es frecuente en los relatos ocampianos, el lector desconoce el nombre y la edad de la protagonista, pero por sus alusiones a la edad de Roberta, se entiende que una ya es mujer adulta, en tanto que la protagonista es muy pequeña para entender por qué se pone furiosa su amiga cuando piensa en la boda de Arminda.

Con las horas contadas para la celebración de la boda, no queda más que ejecutar los preparativos. Roberta va a la peluquería acompañada por su pequeña amiga. La niña lleva consigo una araña ponzoñosa que habían atrapado, por casualidad, la víspera.

Cuando se enteran de que el peluquero tiene preparado el moño que llevará la novia, la niña pregunta a Roberta si puede ponerle dentro la araña, a lo que ella asiente. El insecto venenoso es depositado con total disimulo por la niña. Luego, al salir del establecimiento, ambas juran guardar silencio sobre el incidente de la araña y asisten a la misa llenas de expectativa por el desenlace.

Así, durante la misa, la novia se desploma, alcanzada por la muerte. Aunque la niña presume que la novia fue picada por la araña y se acusa de ser la culpable de la muerte, nadie le cree y Roberta se aparta de ella para siempre.

Este relato deja en el lector la duda sobre la inocencia de la niña, ciertamente, pues es la ejecutora de la transgresión; sin embargo, la duda pesa también sobre Roberta, como cómplice secreta de la perversa travesura. La relación que se establece entre la adulta y la niña da a entender una cierta conveniencia para Roberta, al «usar» a la niña en diversas circunstancias y así aprovecharse de la admiración ciega que le profesa la pequeña.

Esta relación retorcida alcanza su clímax cuando la niña propone un ardid peligroso y no recibe ningún tipo de disuasión por parte de la adulta, sino más bien una advertencia en toda regla: «Todo esto será un secreto entre nosotras —dijo Roberta, al salir de la peluquería, torciendo mi brazo hasta que grité» (Ocampo, 1999, p. 162). El secreto compartido conlleva también la posibilidad de la complacencia compartida, pues expresa la exclusividad en la posesión de algo (el conocimiento vedado a los demás).

Este relato de Silvina Ocampo no da al lector pistas significativas sobre la conciencia infantil de la posibilidad fatídica que inicia con su acción. De hecho, ni siquiera es explícita la causa de la muerte de Arminda, y por eso nadie cree a la niña cuando confiesa sus actos. No obstante, no puede afirmarse

lo mismo de la actitud de Roberta, pues al ser claro que se trata de una adulta, el lector no interpretará con la misma benevolencia la pasividad y el silencio que ella elige guardar hasta el final.

Es por esto que, en la niña, la probabilidad de un gozo ante lo ominoso queda circunscrito al secreto compartido. Mientras tanto, en Roberta, es posible una interpretación más amplia, incluyendo la opción de todo un ejercicio maquiavélico, en el cual la niña es simplemente una pieza útil y la adulta es, en todo momento, una hábil ejecutora de planes perversos.

Sobre la misma línea de análisis puede abordarse el último relato, «La oración». Mucho más extenso y complejo que todos los anteriores, el lector se adentra en una trama donde dos historias y varios protagonistas se entrecruzan. La ambigüedad, desde luego, tiene un lugar destacado, pero también lo tienen la perversidad y la fruición.

La estructura narrativa se vale de un narrador externo para ubicar al lector sobre el personaje principal y la situación que se desarrollará en los acontecimientos: «Laura estaba en la iglesia, rezando» (Ocampo, 1999, p. 173). Inmediatamente después da inicio el monólogo de Laura, lo que convierte el relato en una narración en primera persona.

La protagonista alterna las consideraciones personales con la enumeración de hechos recientes y cotidianos en su vida. De esta forma, el lector se entera de que Laura no es feliz en su matrimonio (pues fue concertado sin su consentimiento) y que sufre por lo que considera una carrera de pianista malograda.

También se entera el lector de que Laura es una mujer coqueta, atractiva y casquivana: «No tengo la culpa si me miran los hombres. (...) Soy buena moza ¿acaso es un pecado?» (Ocampo, 1999, p. 175). Lo cierto es que en ese momento está involucrada con un obrero de una construcción cercana a donde ella va a dar clases de piano.

Justamente en esas andanzas terminó por rescatar y refugiar en su casa a un niño, homicida «involuntario», lo que ella considera una buena acción, pues corría el riesgo de ser linchado por los vecinos. Laura establece una relación muy particular con ese niño, Claudio, a quien se supone que aloja para proteger, pero, al mismo tiempo, consciente de los instintos asesinos que le caracterizan, le otorga una confianza desmedida en relación con el acceso a sustancias peligrosas en el ambiente doméstico.

Así, en su conversación con Dios, Laura le cuenta que Claudio ha desarrollado una aversión total por su esposo, después de que este le infligiera una golpiza brutal, que ella está convencida de que tiene que mostrar confianza al pequeño para que se pueda sentir perdonado y que, por eso, ha decidido no poner bajo llave los fuertes tranquilizantes (barbitúricos) que utilizan para dormir; antes bien, le ha explicado a Claudio que se trata de veneno y que son muy peligrosos. También, agrega que hace días su esposo se queja de un gusto raro en el café y de que siente mareos después de beberlo.

Según Laura, ella se encuentra en la iglesia porque tiene un mal presentimiento y no quiere volver a su casa, mientras espera, sin atreverse a decir claramente qué, es que tiene toda esta «conversación» con Dios.

Mientras explica cómo ella ha sido más bien víctima de una serie de circunstancias, y no ha hecho más que tratar de ser buena, ahora espera que «algo» suceda, una especie de recompensa merecida. Lo repite con insistencia: «Dios mío, yo sé que recompensarás la buena acción de tu sierva» (Ocampo, 1999, p. 177).

Este relato contrapone a dos personajes que representan *lo ominoso*. Puede afirmarse que, tanto Laura como Claudio, presentan rasgos de maldad y personifican transgresiones a las convenciones sociales. La diferencia parece ser que el niño lo hace explícitamente, mientras que en Laura resulta más perturbador, por el aspecto retorcido de su estrategia, llena de subterfugios.

Con Claudio los hechos resultan claros: se trata de un pequeño matón que, por abusar de su fuerza, termina asesinando a uno de sus compañeros de juegos. Luego, refugiado en la casa de Laura para sustraerse de la cólera de los vecinos, sus rasgos malévolos afloran pronto, como lo señala Laura: pequeñas acciones aisladas que permiten suponer que intenta envenenar al perro y luego de la disputa con el marido de Laura, las reacciones sospechosas que él comienza a experimentar. Así, el lector puede fácilmente figurarse que el niño es capaz de idear maquinaciones perversas y ejecutarlas con toda frialdad, lo cual conllevaría el sentimiento de satisfacción por el logro de los objetivos.

Ciertamente, el acceso a este personaje pasa forzosamente por la mirada de la protagonista. Es solamente a través de la narración de su «protectora» que el lector puede acercarse al personaje. La perspectiva conlleva otro aspecto interesante: esa «protectora», que afirma estar haciendo una obra de caridad, cuenta todos estos detalles desde la circunstancia de hallarse orando en una iglesia, por lo que su relato presupone la legitimidad de la confesión. A modo de recordatorio, en varias ocasiones a lo largo del relato, Laura insiste en que ella no le esconde nada a Dios.

El sentimiento de gozo ante lo espantoso necesita ampliar significativamente la perspectiva de análisis, al examinar el caso de Laura. En primera instancia, porque en estos relatos de Silvina Ocampo lo horrendo está definido exclusivamente sobre la transgresión de convenciones sociales y morales. En segunda instancia, porque uno de los rasgos privilegiados de la narrativa ocampiana es la ambigüedad; de ahí la importancia de la percepción del lector para «decidir» si hay disfrute por parte de los personajes, al consumir sus transgresiones.

En «La oración», el uso del lenguaje también tiene un rol crucial para que el lector pueda interpretar que «hay algo perverso» en el discurso de Laura y que ella desmenuza, con fruición, ciertos detalles relacionados con hechos macabros.

Por ejemplo, todas las frases asociadas al juego de seducción con Anselmo, el obrero. En ellas se lee la típica mujer astuta en temas de seducción, que sabe provocar sin parecer desvergonzada.

La forma en que Laura explica su versión de los acontecimientos ante Dios es interesantísima. Por un lado, enfatiza en que ella no le oculta nada y, por el otro lado, se retrata a sí misma como una indefensa muchacha expuesta a las ansias carnales del trabajador.

Luego, al examinar la construcción del discurso referente a la relación entre Laura y Claudio, surgen constantemente las posibilidades de inferir que hay complacencia en provocar las condiciones para ciertos acontecimientos. Para este efecto, basta con comprobar la insistencia con que la mujer

señala que su estrategia para demostrar confianza a Claudio es, precisamente, ponerlo en contacto con la oportunidad de hacer el mal.

Ignorando deliberadamente las advertencias de la doctora y de su marido, Laura insiste: «—Para que los seres vuelvan a ser buenos, hay que confiar en ellos. Si Claudio sospecha que no tengo confianza en él, será capaz de hacer cosas horribles» (Ocampo, 1999, p. 176). Esta acotación, sin embargo, debe ser comprendida en el sentido contrario: será justamente a causa de la confianza deliberada de Laura, que Claudio podrá seguir cometiendo cosas horribles.

Otros detalles hacen pensar que la «obra de caridad» de Laura y su actitud de buena sierva de Dios son simples caretas para ocultar a una instigadora consumada: «Dios mío, no cerré el botiquín con llave, y lo hago deliberadamente para que Claudio aprenda a reprimir sus instintos, si es verdad que es un criminal. (...) Ya le expliqué el contenido de cada frasco y le mostré los que llevan, en una etiqueta roja, la palabra VENENO» (Ocampo, 1999, p. 176).

De esta manera, al llegar al final del relato, el lector ya ha podido decodificar una serie de pistas sobre tres aspectos: el primero, la actitud conveniente de buena cristiana representada por Laura; el segundo, el previsible y espantoso final del marido de Laura a manos del vengativo Claudio, y el tercero, el malintencionado goce con que la mujer simula querer quedarse «orando» en la iglesia, para evitar entrar en su casa por miedo a que haya sucedido «algo»: «Yo sé que un día tendré mi recompensa y ese día volveré a sentirme feliz, como cuando era *soltera*⁴ (...) No sé por qué temo que algo haya sucedido en mi casa: tengo premoniciones» (Ocampo, 1999, p. 177).

Es claro que el lector avezado sabe muy bien a qué se refiere Laura con ese vago término de «algo» y de «recompensa» por su buena obra. El lector comprende también que esa larga estancia en la iglesia deberá servir como coartada, mientras se consume aquello que ella tanto ha deseado y para lo cual el niño parece haberse convertido en el mejor emisario.

¿Es anormal lo perverso?

Llegados a este punto, es pertinente recapitular aspectos relevantes, presentes a lo largo de este análisis.

Como se ha señalado anteriormente, los seis relatos de Silvina Ocampo están estructurados sobre un andamiaje complejo, en el que la ambigüedad juega un papel crucial, imprecisiones en el lenguaje que se suman a vaguedades entre los hechos narrados y los sugeridos. Estos seis cuentos se adscriben a una categoría de fantástico, cuya cercanía con los postulados esbozados por Freud sobre lo siniestro resulta más bien incierta.

Sin embargo, cuando se examina esos mismos relatos con el interés de dilucidar la existencia del placer en lo siniestro, la riqueza semántica de la escritora aparece proyectada en todas las diversas posibilidades interpretativas que abre, justamente, la ambigüedad de la que tanto se ha escrito.

⁴ El destacado es nuestro.

Para desplazar el punto de análisis hacia el lugar que ocupa el goce en estos relatos, tanto desde el punto de vista de los personajes como del lector, hay que llevar nuestra atención a consideraciones más abstractas y de fronteras más borrosas, porque se requiere entrar en el campo de los juicios de valor, las convenciones sociales sobre la normalidad y las categorizaciones morales que rigen los grupos humanos.

Si los cuentos escogidos permiten plantearse la posibilidad de que existe cierto nivel de conciencia por parte de los personajes cuando ejecutan o permiten ciertas acciones peligrosas o malévolas y si se agrega la posibilidad de que las consecuencias de dichas acciones generen sentimientos de placer, que podrán trascender al personaje para trasladarse directamente al lector, nos encontramos de lleno en el plano de las consideraciones morales sobre lo que se puede considerar normal y lo que no.

En *Los anormales*, Foucault (1999) analiza profundamente la construcción histórica y social de las nociones de normalidad y patología a través de la consolidación de la psiquiatría como instrumento para el ejercicio del poder judicial.

En el curso de su razonamiento, el estudioso expresa que

[...] la norma no se define en absoluto como una ley natural, sino por el papel de exigencia y coerción que es capaz de ejercer con respecto a los ámbitos en que se aplica, la norma, por consiguiente, es portadora de una pretensión de poder. (...) es un elemento a partir del cual puede fundarse y legitimarse cierto ejercicio del poder. (Foucault, 1999, p. 57)

Por eso, el lector reacciona frecuentemente con incredulidad ante la narrativa ocampiana; no solamente porque encuentre detalles que lo hacen dudar sobre la estabilidad del funcionamiento de la naturaleza, sino también porque los argumentos y personajes disruptivos presentes en los relatos lo hacen cuestionarse sobre la posibilidad de sustraerse a los valores coercitivos que el entorno social define como la normalidad, desde la cual va a ejercer el poder.

Los relatos estudiados ponen en escena personajes reacios a plegarse a las convenciones sociales, como lo ejemplifican Laura y Claudio en «La oración», pues cada uno, a su manera, aparece moviéndose en los límites de la legalidad: del matrimonio, ella; del respeto por la vida ajena, él.

También sucede en «Nosotros», cuando los hermanos gemelos deciden transgredir la exclusividad afectiva y sexual del matrimonio y, desde luego, esta característica es indiscutible en «Mimoso», cuando Mercedes decreta cómo se cobrará su venganza contra el tenedor de libros a quien ella atribuye los chismes mal intencionados sobre el perro.

Según Foucault, el concepto de *anomalía* responde a una evolución en el tratamiento social de aquellos que se insertan en el conjunto y los que, por el contrario, no encuentran su lugar. A partir de la noción inicial de *monstruo humano*, en el que se combinan lo imposible y lo prohibido, según las leyes del mundo, la sociedad pasa a considerar *el individuo a corregir*, definido por la circunstancia del fracaso de todas las tentativas familiares y conocidas de domesticación.

La llegada del siglo XIX marca una nueva etapa de la evolución de estos conceptos, hasta llegar a la expresión de criminalidad monstruosa, en la cual no se considera que hay una anomalía en la

naturaleza, sino en el comportamiento mismo. La asociación de la anomalía con la criminalidad y con el comportamiento conllevan el empoderamiento irreversible de la función de la psiquiatría como autoridad, primero, sanitaria, y luego, judicial.

A lo largo de los dos últimos siglos, los psiquiatras pasaron de determinar qué individuos requerían ser aislados para asegurar el equilibrio social a establecer una serie de criterios sobre lo que puede considerarse patológico y, por ende, peligroso. Así, los psiquiatras han accedido a un rol judicial, en tanto ostentan la autoridad moral otorgada por la sociedad para dirimir entre la normalidad y la anomalía.

En palabras del filósofo, el campo sintomatológico es lo que «la psiquiatría se da por misión recorrer en busca de todos los desórdenes posibles de la conducta (...) De aquí en más puede psiquiatrizar todo lo que es desorden, indisciplina, agitación, indocilidad, carácter reacio, falta de afecto, etcétera» (Foucault, 1999, p. 154).

De nuevo, estos postulados otorgan una luz particular a nuestra mirada sobre los relatos de Silvina Ocampo. Se les puede mirar reconociéndoles también el rasgo de que su ambigüedad los coloca en un lugar indeterminado de la noción de anomalía. Como apunta Foucault (1999)

[...] las relaciones padres-hijos, hermano-hermana, marido-mujer van a convertirse, en sus perturbaciones internas, en el ámbito de investigación, el punto de decisión, el lugar de intervención de la psiquiatría. El psiquiatra, por lo tanto, se erige en el agente de los peligros intrafamiliares en lo que pueden tener de más cotidiano. (p. 140)

Según Foucault, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la teoría psiquiátrica sufre un cambio decisivo, en el cual la noción de locura deja de percibirse con un rasgo parcial en el individuo, para pasar a estar definida por la perturbación dada en una persona, entre lo voluntario y lo involuntario.

Así, puede hablarse de locura en la medida en que alguien se distancie «de lo que una conducta representa con respecto a las reglas del orden y conformidad, definidas contra un fondo de regularidad administrativa, contra un fondo de obligaciones familiares o, por fin, contra un fondo de normatividad política y social» (Foucault, 1999, p. 152).

Esta acotación es especialmente significativa, porque nos ilustra sobre la manera en que preceptos sociales adoptados desde hace más de un siglo se han convertido en pilares del entorno en el que nos desenvolvemos, desde el cual interpretamos los textos literarios y cumplimos nuestros contratos de lectura. Existe una serie de condiciones que trazan nuestro comportamiento y nuestro juicio sobre el comportamiento ajeno y que ni siquiera nos planteamos cuestionar, ya sea porque garantizan un cierto nivel de fluidez en la administración social; o bien porque constituyen normas innegociables en el ámbito familiar; o, finalmente, como señala el análisis, estas condiciones se insertan en el marco normativo con el que se rige el entorno con el cual nos sentimos identificados y pertenecientes.

Cuando la distancia y el automatismo son mínimos, es decir, cuando estamos ante una conducta conforme y voluntaria, tenemos, en términos generales, una conducta sana. Cuando la distancia y el

automatismo, al contrario, crecen (...), tenemos un estado de enfermedad que hay que situar con precisión. (Foucault, 1999, p. 152)

Evidentemente, estos postulados del análisis foucaultiano nos enfrentan a la vigencia que conservan todavía las profundas modificaciones acaecidas en el siglo XIX con respecto a la función de la psiquiatría en la sociedad; pero no solamente se trata de la disciplina en sí, sino, y, sobre todo, de los conceptos que se instauraron en el inconsciente colectivo y que modelan en mayor o menor medida nuestros juicios sobre la normalidad y la anomalía.

Al adentrarnos en los relatos de Silvina Ocampo que ya hemos mencionado, cumpliendo el contrato de lectura que nos propone la autora, comprendemos claramente que nuestra perspectiva de lector es altamente permeable a postulados como los expuestos por Foucault sobre lo que puede ser *normal*, entiéndase socialmente aceptable, y aquello que no encuentra cabida en este criterio mayoritariamente compartido.

Como señala el filósofo, consideramos una conducta como sana en cuanto se adhiera a actitudes conformes y voluntarias. Esto debe ser entendido en términos del grupo humano, la conformidad debe corresponder a un abrumador consenso del entorno. Además, corresponde a reglas suficientemente arraigadas para que prácticamente no reciban cuestionamientos y constituyan una especie de patrimonio intangible, hereditario y transmisible. Por eso, se señala como enfermedad el solo hecho de distanciarse del curso de la cotidianidad. La fuerza de lo consuetudinario no admite desertores, antes bien, estos serán tachados de enfermos y excluidos.

Partir de estos preceptos nos permite acceder a perspectivas diferentes en la comprensión de los personajes y los argumentos de la narrativa ocampiana. Por eso, como lectores, nos resulta tan chocante la idea de que un niño como Cornelio pueda invocar la ira diabólica para deshacerse de sus contrariedades. Sucede lo mismo cuando se mira de cerca la actitud de Mercedes, al decidir envenenar a un hombre solo para cobrar venganza, o bien cuando la niña narradora en «La boda», comete la «travesura» de poner una araña ponzoñosa en el peinado de la novia.

Por la misma razón, para el lector resulta singular, incluso siniestro, descubrir en el texto elementos articulados con el disfrute en la comisión de acciones malignas. Tal es el caso de la construcción narrativa de los personajes de Laura y Claudio en «La oración»; Cornelio de nuevo, en «Los amigos», o los narradores de «La propiedad» y «Nosotros». Mientras va descifrando los hechos que sostienen el hilo narrativo, el lector va experimentando la estupefacción y el rechazo por esos seres retorcidos (anómalos), que campan a sus anchas en el universo narrativo, sin mayor remordimiento aparente.

Finalmente, pero no menos significativo, se encuentra el hecho de que un lector cautivado por los relatos mencionados puede verse confrontado con la evidencia de que él mismo, aun siendo conciencia externa al universo narrativo, también puede experimentar complacencia al ver concretarse los proyectos alevosos de Mercedes y de Laura, por ejemplo, o discurrir ante los perturbadores derroteros imaginados por la autora en «La propiedad», o «Nosotros».

Entonces, como reminiscencia de todo el proceso de constitución de la psiquiatría, en tanto juez de lo normal y lo patológico, tenemos una sociedad fundada sobre una idea profundamente arraigada y ampliamente compartida de norma «entendida como regla de conducta, como ley informal, como principio de conformidad; la norma a la que se oponen la irregularidad, el desorden, la extravagancia, la excentricidad, el desnivel, la distancia» (Foucault, 1999, p. 155).

La narrativa de Silvina Ocampo, en cuanto ambiente propicio para que todas estas «desviaciones» encuentren visibilidad y expresión, constituye, por este rasgo, un terreno ubérrimo de posibilidades de lectura e interpretación.

Aunado a toda esta serie de aspectos señalados, destaca el hecho de que nos encontramos ante la sólida obra cuentística de una mujer, latinoamericana por añadidura. Es pertinente sacar a colación ambos detalles, porque en las circunstancias que nos ocupan, tanto el género de la autora como su origen, pueden agregar matices a la valoración de su obra.

La narrativa corta latinoamericana del siglo XX cuenta entre sus representantes con brillantes plumas de la literatura fantástica, la esencia del fantástico decimonónico europeo viaja a América del Sur y allí es recibida, y muy prontamente hibridada, con la inspiración autóctona, dando paso a una identidad muy *sui generis*, mucho más ambiciosa y compleja que las de las narraciones que motivaban los análisis de Freud, e incluso de Todorov.

Maestros como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges han llenado miles de páginas de estudios e interpretaciones. Sin embargo, el lugar de las mujeres en esta producción ha tardado más en consolidarse, no porque faltara producción, sino porque ha tardado más en reconocerse el talento y la profundidad en el tratamiento de esta literatura de escritoras como Juana Manuela Gorriti, María Luisa Bombal, Amparo Dávila, Cristina Peri Rossi o Silvina Ocampo.

Por otra parte, al tratarse de escritura femenina, varios aspectos atraen nuestra atención al relacionarlos con la transgresión que representa esta escritura por sí misma.

Señala Anna Boccuti (2019), en un interesante artículo sobre el fantástico femenino y las autoras hispanoamericanas:

Il fantástico, allora, non farebbe che potenziare la natura intrinsecamente inquietante della parola femminile: in quanto genere transgressivo fondato su un discorso ellittico, ambiguo, grazie al quale possono manifestarsi l'inconscio e i desideri rimossi, esso sarebbe particolarmente silenziato all'interno di un sistema maschile e patriarcale.⁵ (p. 487)

Evidentemente, el lector avezado admitirá la justeza de esta perspectiva en el caso de los relatos que nos interesan, pues el núcleo narrativo se desplaza hacia temas tradicionalmente deformados, silenciados o trivializados en la literatura masculina: la falta de amor de Laura hacia su esposo, la

⁵ «Lo fantástico no haría más que potenciar la naturaleza intrínsecamente inquietante de la palabra femenina: en cuanto género transgresor fundamentado en un discurso oblicuo, ambiguo, gracias al cual pueden manifestarse el inconsciente y los deseos reprimidos, aquello que sería particularmente acallado a lo interno de un sistema machista y patriarcal». TN.

preocupación de Roberta ante la perspectiva de quedarse solterona en una sociedad profundamente conservadora, el culto al cuerpo y a un ideal de belleza presente en «La propiedad», la preferencia absoluta hacia un animal disecado en «Mimoso», aparecen como ejemplos de ese discurso oblicuo, gracias al cual pueden manifestarse los deseos reprimidos.

Conclusiones

La intención central de este análisis se planteó como el estudio de la posibilidad de que la narrativa fantástica trascienda la senda de la perturbación, el rechazo y el horror, todos sentimientos displacenteros, para dar espacio a la posibilidad del goce en *lo siniestro*.

Sin bien es cierto que fue un siglo después del estudio de Freud sobre *lo siniestro*, cuando el término *Unheimlich* adquirió un sello de identidad asociado con aquello que provoca espanto y que nunca debió salir a la luz, la propuesta actual aspira a interrogarse sobre la capacidad humana para disfrutar del mal y sobre las facetas de análisis que ese punto de vista podría generar.

Con Silvina Ocampo se cumple a menudo lo que señala Herrero Cecilia (2000):

A veces el último párrafo o la última frase viene a ofrecer una información que desconcierta al lector y confiere un nuevo sentido a todo lo narrado anteriormente o lo orienta hacia una dirección determinada que nos obliga a reconsiderar lo anterior y a observar ciertos detalles a los que no habíamos atribuido una especial importancia. (p. 214)

Efectivamente, en los seis relatos examinados, las líneas finales de la narración obligan al lector a considerar desde nuevos ángulos todo aquello que había leído precedentemente, porque lo enfrentan a la probabilidad de que los personajes —o incluso él mismo—, se sientan complacidos con el curso y desenlace de los acontecimientos.

Esto nos lleva a admitir la problemática en la recepción de los relatos: sería vergonzoso reconocer que, como lector, también existe disfrute al «presenciar» cómo se cumplen los hechos siniestros. No puede obviarse que dicha problemática surge por la relación que existe entre el contrato de lectura que cumple el lector y el funcionamiento social del concepto de normalidad/anomalía mencionado anteriormente.

Asumir abiertamente la sensación de placer ante la maldad narrada conllevaría el problema existencial de ponerse a sí mismo en el ámbito de la anomalía, tomar distancia del concepto de norma y automatismo, cuando tenemos profundamente arraigados funcionamientos apegados al grupo humano en que nos desenvolvemos. Por eso, el lector prefiere optar (casi siempre inconscientemente), por la estupefacción o por la censura de los personajes o acontecimientos, porque de lo contrario el conflicto sería insostenible.

En ese sentido, elegimos decantarnos por el poder que ofrecen las posibilidades infinitas de la literatura, la oportunidad de plantear existencias ficcionales insostenibles en el mundo real y completamente coincidentes con los postulados de Trías (2006) en el sentido de que la belleza actúa como un velo (una apariencia de orden) tras la cual debe poder intuirse el caos.

Del análisis de Freud (1919) retomamos sus consideraciones sobre *el doble* y sobre *lo siniestro* en la ficción, para atrevernos a plantear que nuestra conciencia lectora puede, muy bien, constituirse en nuestro alter ego, *el doble* en el que nos permitimos:

[...] todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del *yo* que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío. (p. 2494)

Suscribimos igualmente la idea de Eco, según la cual, la literatura nos permite vivir muchas vidas en una sola; así, como lectores podremos horrorizarnos ante lo escabroso, pero también sentir una inconfesable satisfacción al ver concretarse la maldad. Ocampo abre para nosotros la puerta hacia el goce de nuestra perversidad, en el único espacio en que no es censurable esta conducta: el espacio de la ficción.

Cuando Freud hace mención a la fantasía del libre albedrío, remite a lo que años después analizará Foucault como el funcionamiento de la normalidad y lo patológico, la «libertad» de cada uno es sólo una presunción, queda circunscrita a límites bien definidos y poco mutables. De ahí el valor inmenso de la literatura, el privilegio de saltarse las reglas para abrir posibilidades ilimitadas a quien navega en sus aguas.

De tal manera que, en lugar de encarar la posibilidad de placer en la recepción de los relatos como un conflicto inevitable, nos parece pertinente retomar las palabras de Freud (1919):

[...] respondemos en una forma particular a la dirección del poeta: mediante el estado emocional en que nos coloca, merced a las expectativas que en nosotros despierta, logra apartar nuestra capacidad afectiva de un tono pasional para llevarla a otro, y muchas veces sabe obtener con un mismo tema muy distintos efectos. (p. 2504)

Al involucramos en el proceso de lectura completamente, admitiremos como resultado esperable la idea de que ver concretarse proyectos alevosos de nuestros personajes también puede despertar complacencia en nuestra conciencia lectora, profundizando el sentimiento de apropiación del texto y la fascinación por ver materializados, en la ficción, hechos que nosotros hemos descartado definitivamente de nuestra vida normal y cotidiana.

Referencias bibliográficas

- BOCCUTI, A. (2019). «Altre versioni del perturbante. Il fantastico femminile e le autrici ispanoamericane», en *America: il racconto di un continente*. (pp.485-500). Venecia: Edizioni Ca'Foscari.
- CASTRO, A. (2002). «El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)», en *Acta Universitatis Gothoburgensis*.
- GEOFFREY, Sophie. (2006). «Théorie du fantastique (1980-2005): construction, déconstruction reconstruction». *Cahiers du CERLI*, n.º 7 y 8. pp. 51-58.

- FREUD, S. (2006). «Lo siniestro», en *Obras Completas*, tomo 7. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- FOUCAULT, M. (1999). *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- HERRERO CECILIA, J. (2000). *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- JACKSON, Rosie. (2001). «Lo oculto en la cultura», en *Teorías de lo fantástico*. Introducción, compilación textos y bibliografía de David Roas. Madrid. Arco/Libros, S.L.
- OCAMPO, S. (1999). *Cuentos Completos I*. Buenos Aires: EMECÉ.
- RANK, O. (1932). *Don Juan et Le Double*. Recuperado de: <http://classiques.uqac.ca/classiques/rank_otto/don_juan/rank_donjuan_double.pdf>.
- ROAS, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Málaga: Páginas de Espuma.
- TRÍAS, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori.
- ZAPATA, M. (1995). «Rire: entre le plaisir et l'horreur, les récits de Silvina Ocampo». *Etudes littéraires*, vol. 28, n.º 1. Disponible en : <<http://id.erudit.org/iderudit/501105ar>>. Recuperado el 25 / 11 / 10.