

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



CONSPIRADORAS PELIGROSAS: LAS ASESINAS DE SILVINA
OCAMPO

TESIS PARA OBTENER EL GRADO ACADÉMICO DE LICENCIADA EN
LINGÜÍSTICA Y LITERATURA, CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPÁNICA

AUTORA

Karla Paola Cabrera Acuña

ASESORA:

Dra. María Cecilia Esparza Arana

Lima, enero, 2021

Agradecimientos

A mi papá, por creer más en mí que yo misma y apoyarme, siempre. A mi mamá, por llenar los silencios infantiles de historias y poner un primer libro en mis manos.

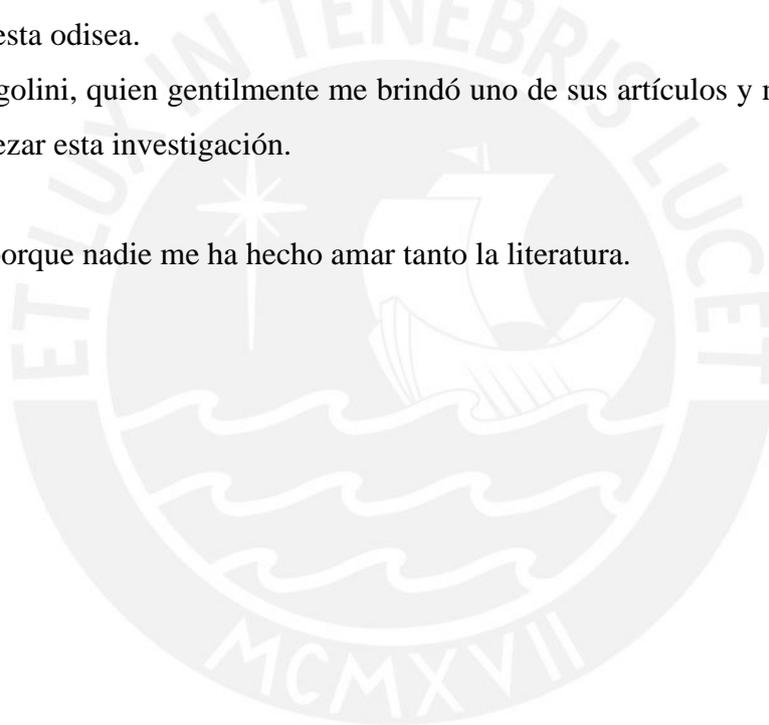
A mi abuela y a mi hermano, por la compañía y las risas que me dan fuerza e impulso.

A mis cronopios: Diego, Brunella, Maga, María Gracia y Ajax, por emocionarse y estresarse conmigo. A Carol y Jair, por escucharme y leerme, y estar siempre allí. A Rayza, por ser mi compañera de aventuras desde el primer ciclo. Son los mejores amigos del mundo.

A mi asesora, Cecilia Esparza, por presentarme a Silvina y guiarme con entusiasmo y paciencia en esta odisea.

A Clara Mengolini, quien gentilmente me brindó uno de sus artículos y muchos ánimos antes de empezar esta investigación.

Y a Silvina, porque nadie me ha hecho amar tanto la literatura.



Resumen

La presente investigación está enfocada en la representación de las asesinas en los cuentos de Silvina Ocampo. Esta figura es recurrente a través de toda su obra cuentística; sin embargo, la crítica la ha pasado por alto. Las asesinas ocampianas representan un modelo femenino ambiguo, caracterizado, por un lado, por una gran creatividad y una inusitada crueldad, y, por otro lado, por un constante y fluido movimiento de un extremo a otro de los estereotipos tradicionales de mujer-ángel y mujer-demonio, sin encasillarse en ninguno. Así, son mujeres que actúan y, con sus crímenes, se enfrentan a los roles tradicionales para satisfacer sus deseos: actúan con crueldad y luego performan los roles hegemónicos, logrando mantener su estatus social. De esta manera, Ocampo construye personajes femeninos complejos, con contradicciones, ajenos a los estereotipos femeninos maniqueos. En este trabajo se estudian nueve cuentos de Ocampo. El análisis está guiado por conceptos teóricos como la performatividad de género, de Judith Butler; el Eterno femenino, de Simone de Beauvoir; y lo ominoso, de Sigmund Freud. Las asesinas estudiadas no son ángeles ni demonios, son astutas conspiradoras que llevan a cabo sus planes desde el espacio doméstico asignado, manejando las convenciones sociales a conveniencia.

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción	2
Capítulo 1: Asesinas intelectuales y conspiradoras	11
Introducción	11
“El retrato mal hecho”	13
“La boda”	21
“La furia”	28
“Jardín de infierno”	36
Conclusiones	43
Capítulo 2: Crímenes domésticos: señoras, criadas y modistas.....	48
Introducción	48
“Mimoso”	49
“El vestido de terciopelo”	57
“Las esclavas de las criadas”	64
Conclusiones	70
Capítulo 3: ¿Ángeles o demonios?: la ambigüedad del modelo ocampiano	73
Introducción	73
“La oración”	77
“La hija del toro”	90
Conclusiones	99
Conclusiones	102
Bibliografía	108

Conspiradoras peligrosas: las asesinas de Silvina Ocampo

Introducción

Las mujeres están siempre presentes en los cuentos fantásticos, extraños e inquietantes de Silvina Ocampo. Esta fascinante autora nos ofrece una mirada particular de lo femenino, a partir de personajes que encuentran la manera de manifestar sus deseos y cuestionar los mandatos sociales, de salirse de la norma y pretender que la siguen. Para esto, Ocampo se vale de muchas estrategias interesantes como el uso del motivo del doble, la perturbadora simpleza del lenguaje o la desnaturalización de los espacios cotidianos. Títulos tan inocentes como “La boda” o “La oración” presentan historias que parecen muy comunes y simples; de la misma manera, las mujeres de estos relatos son complejas: no encajan en los modelos propuestos en la literatura de su época, no son ángeles ni son demonios. Estas mujeres se rebelan, tienen una creatividad infinita y actúan: rompen los esquemas que las quieren atar. Estas mujeres matan.

Los asesinatos y crímenes abundan en los cuentos de Silvina Ocampo. Como comenta Patricia Klingenberg, el lector familiarizado con sus historias podría pensar en varios ejemplos y entender al jurado del Premio Nacional de Letras de Argentina, que le negó el galardón a la autora en 1979 porque sus cuentos eran “demasiado crueles” (1988: 29). Las asesinas ocampianas también son crueles, y están presentes a través de toda la obra cuentística de la autora; aparecen en cinco de los siete libros de cuentos publicados por ella y protagonizan más de una decena de cuentos.

De hecho, la característica principal de los relatos de Silvina Ocampo es lo que Sylvia Molloy llama la “simplicidad aparente” (1978: 241). Los títulos cortos y las situaciones cotidianas de los cuentos pronto se revelan extrañas, ajenas a la realidad que conocemos, incómodas. Lo fantástico irrumpe, pero no solo a partir de elementos sobrenaturales, como es común en el género, sino a partir del lenguaje. A través de la desfamiliarización del lenguaje, de manera siniestra, Ocampo filtra sutilmente la infracción fantástica, socava la percepción del lector y lo obliga a volver la página y preguntarse si ha leído bien (Loguzzo 2015: 47). La autora exige un lector activo, que llene los vacíos que deja el texto, pues ella no escribe para reflejar la realidad conocida, sino que crea una realidad donde las cosas no son lo que parecen ser. En todo caso, crea un espejo distorsionado que con la imagen que devuelve de nuestras convenciones sociales muestra que son artificiales, ilógicas, ridículas y, muchas veces, hipócritas. Es un espejo que muestra todo eso que el lector no quiere ver. Así, como apunta Martha

Cerda, después de leer uno de sus cuentos, “nos toca a nosotros ejercer el oficio de abogados del diablo, que ella nos enseña, y que nos obliga a rehuir de la credulidad para escudriñar más allá de lo aparente, si queremos compartir su poder” (2002: 261).

Entonces, es claro que las asesinas ocampianas, protagonistas de esta investigación, no son personajes simples. Se apartan de las convenciones con las que se representa a las asesinas en la literatura, no son “mata hombres” o *killer women*; también se apartan de los modelos de la criminología, que señalan, por ejemplo, que las mujeres casi nunca matan a otras mujeres (Wilkbanks citado en Lima 2014: 19-20). Tampoco encajan en los estereotipos femeninos tradicionales, como ya mencioné: no son ángeles ni demonios. Argumentaré que las asesinas de Ocampo son personajes que actúan y que, a través de sus crímenes, se rebelan a los mandatos sociales y de género que se les imponen. Además, sostengo que representan un modelo ambiguo de mujer, ajeno a los restrictivos y maniqueos estereotipos usados en la literatura para representar a la mujer, como “el ángel del hogar” o la *femme fatale*. El personaje ocampiano se caracteriza por su gran creatividad y su capacidad intelectual, rasgos que permiten a estas mujeres tramar, conspirar para cumplir sus deseos. Sin embargo, y esto es lo que le da potencia a su ambigüedad, también muestran un lado cruel, indiferente a la moral burguesa. Los delitos de estas mujeres son una exhibición de poder, opuesta a los roles de género que buscan moldearla como un ser pasivo y sumiso. Con este *antimodelo* femenino, Ocampo desmitifica a la mujer y le otorga una complejidad que la aleja de estereotipos represivos e ideales imposibles.

Para comprobar la hipótesis propuesta, analizaré nueve cuentos protagonizados por asesinas: “El retrato mal hecho”, de *Viaje olvidado* (1937); “Mimoso”, “La furia”, “El vestido de terciopelo”, “La boda” y “La oración”, de *La furia y otros cuentos* (1959); “La hija del toro”, de *Las invitadas* (1961); “Las esclavas de las criadas”, de *Los días de la noche* (1970); y “Jardín de infierno”, de *Cornelia frente al espejo* (1988). Como mencioné, estos personajes están presentes desde su primer libro de cuentos, *Viaje olvidado*, hasta el último publicado en vida, *Cornelia frente al espejo*. Como método de investigación, realizaré un *close reading* del corpus propuesto, centrado específicamente en la representación de la asesina y en la manera en que lleva a cabo sus crímenes, siguiendo en apariencia los mandatos sociales y, al mismo tiempo, subvirtiéndolos para poder cumplir sus deseos.

A través de los años, el papel de la mujer en la obra de Silvina Ocampo ha sido especialmente analizado y revisado, al ser reconocida como protagonista en su narrativa

y ser representada de una manera tan diferente a la tradicional. Por un lado, críticas como Fiona Mackintosh, Andrea Ostrov, Belén Izaguirre y Carolina Suárez han destacado la maldad con la que actúan los personajes femeninos. Asimismo, Izaguirre y Clara Mengolini han estudiado el género como performance y construcción en los cuentos ocampianos; y Ostrov y Mónica Zapata, la relación entre el género femenino y el género/tela, dado que el vestido es uno de los temas que aparece con frecuencia en los relatos. Por otro lado, críticos como María de los Ángeles Mascioto y Hiram Aldarondo han indicado que la acción realizada por los personajes transgrede los estereotipos de género y clase social. Por último, Izaguirre analiza a las mujeres ocampianas con respecto a los extremos (bien/mal, bella/bestia) e indica que no hay términos medios para estas mujeres, idea que revisaré en mi análisis, pues yo propongo que el modelo femenino ocampiano es inherentemente ambiguo. Ostrov hace algo parecido al indicar que la mujer pasa de ser ángel a convertirse en monstruo, movimiento que yo propongo como bidireccional y fluido.

En cuanto al crimen, es un tema poco estudiado en la obra de Ocampo. Este es analizado en la ficción argentina por Ludmer (quien, curiosamente, no menciona a Ocampo). La autora indica que la mujer asesina es presentada en la literatura como una “mata hombres” que miente y trama, pero que nunca es condenada, pues es vista como víctima o redimida mediante estereotipos. Por mi lado, postularé que las asesinas de Ocampo no son “mata hombres” ni son redimidas con estereotipos; sin embargo, pueden librarse de ser condenadas debido a estereotipos que impiden que la sociedad las vea como posibles asesinas, como sucede, por ejemplo, con las niñas asesinas. El tema es estudiado específicamente en la narrativa ocampiana por Mascioto, quien indica que los crímenes sirven como una contracara a la “felicidad” burguesa (2016: 1). También por Izaguirre, quien refiere que los “crímenes de Ocampo no serán siempre fantásticos, sino reales e ilegales” (2017: 271). Ambas autoras resaltan el tema de la inocencia cuando analizan la criminalidad infantil. En línea con ellas, considero que el crimen en el cuento de Ocampo atenta contra el sentido común y lleva a cuestionarlo, así como cuestiona el ideal que la sociedad denomina “felicidad”. Este ideal incluye, por ejemplo, el matrimonio. A pesar de todos los estudios mencionados, la crítica no ha centrado su atención en un grupo especial de criminales, aquellas que, rebelándose al mandato social de crear vida, decidieron liquidarla. A pesar de la mencionada recurrencia de estos personajes, las asesinas de Ocampo parecen haber sido pasadas por alto en los estudios críticos. Con este estudio pretendo aportar a ese vacío en la discusión.

Como marco teórico, recurriré, por un lado, a los Estudios de Género, consultando especialmente a Simone de Beauvoir y Judith Butler. Como indiqué, la asesina ocampiana actúa contra una supuesta “naturaleza” femenina, demostrando así que esta imposición no es natural. Por eso, entre los conceptos principales que guían este análisis y que usaré para fundamentar mis argumentos está “el mito de la mujer”, el Eterno femenino, explicado por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*. Este concepto refiere a que la mujer no es una esencia con la que se nace, sino una construcción social a la cual se adscriben características como la inmanencia, la sumisión, la pasividad, la irracionalidad, la modestia, el instinto maternal, entre otras. Observaré cómo las asesinas ocampianas ponen en evidencia que los discursos, tratados como verdades “naturales”, que perfilan a la mujer como un ser pasivo, sumiso, maternal y sin capacidad creativa fueron contruidos para controlarla. En la misma línea, tendré presente el concepto de la performatividad del género, desarrollado por Judith Butler en *Gender Trouble*, quien afirma que el género es un acto performativo, un hacer, un estilo corporal, un ritual que se repite constantemente, hasta que se naturaliza en un cuerpo, y está abierto a la autocrítica. Butler usa el término “performativo” para señalar lo dramático y contingente de la construcción del significado (1999: 177). Como explica María Prado, se trata de un “proceso obligatorio de reiteración o citación de las normas de género hegemónicas, de una mimesis identificatoria que constituye un intento continuamente renovado y siempre fracasado de aproximarse a un ideal, de identificarse con un original "mujer" que no existe” (2005: 733). Desde esta perspectiva, busco observar cómo las mujeres asesinas viven su feminidad: performando algunos roles de género y subvirtiendo otros, estableciendo su identidad en esa tensión y lidiando con la imposibilidad de cumplir con un ideal.

En la misma línea, recurriré a Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Mad Woman in the Attic*, quienes estudian el género en la literatura del siglo XIX. Me guiaré de sus análisis para estudiar, por ejemplo, la creatividad y la competitividad femenina en los personajes de Ocampo. Muchas interpretaciones de las autoras resultan especialmente pertinentes para pensar a las asesinas de Ocampo; por ejemplo, sobre la reina malvada de *Blancanieves* comentan “is a plotter, a plot-maker, a schemer, a witch, an artist, an impersonator, a woman of almost infinite creative energy, witty, wily, and self-absorbed as all artists traditionally are” (2000: 38-9), descripción en gran parte aplicable a las mujeres estudiadas. Asimismo, las autoras se refieren a los estereotipos maniqueos femeninos que encasillan a las mujeres o en ángeles o en demonios. Reconocen que es

necesario superar estas imágenes extremas, de creación masculina, que funcionan como dobles opuestos para desarrollar personajes femeninos con creatividad, que no sean solo ideales estéticos (2000: 17). Esto es precisamente lo que hace Silvina Ocampo: presenta a sus asesinas de manera ambigua y se rebela a encasillarlas maniqueamente; de esta manera, desmitifica la inocencia y bondad femenina, y permite que la mujer deje de ser un tipo ideal o arquetipo plano para ser un personaje complejo y contradictorio, que puede también ser cruel.

Por otro lado, para tratar el tema de lo ominoso, inherente a muchos relatos ocampianos en su aparente simplicidad, tomaré como marco teórico el concepto de lo ominoso o *unheimlich* en Sigmund Freud, desarrollado en su ensayo homónimo. Esta noción hace referencia al inquietante devenir de lo familiar, conocido, seguro, en algo siniestro, desconocido, extraño y a la angustia que causa estar frente a algo que debía estar oculto y salió a la luz. Así, lo *unheimlich* es aquello que escapa de lo convencional esperado, lo desafía, cuestiona y amenaza; que significa pérdida de control y de sentido de la seguridad. Algunos motivos ominosos son los dobles, la muerte, el silencio, el animismo, la omnipotencia del pensamiento, la magia, entre otros. Analizaré la manera en que Ocampo juega con estos motivos en todos sus relatos, a través del lenguaje que usa, del motivo de la doble y los poderes sobrenaturales, o al volver el ambiente doméstico en un espacio *unheimlich*, como sucede especialmente en los relatos del segundo capítulo de esta investigación.

Estructuraré mi tesis en tres capítulos. En cada uno de ellos analizaré un grupo de cuentos para demostrar un argumento de la hipótesis propuesta. En el primer capítulo, plantearé que las asesinas de Silvina Ocampo son asesinas intelectuales: la mente maestra detrás de los crímenes. Estas mujeres traman sus asesinatos cuidadosamente, de manera racional. En ese sentido, van contra los estereotipos de género, que suponen a la mujer como incapaz de ser metódica y, sobre todo, creativa. En ese sentido, a partir de un texto de Jean Franco, introduciré el término *plotting woman*, para referirme a estos personajes como astutas conspiradoras. Todas las asesinas ocampianas son conspiradoras o *plotting women*, pero las que serán analizadas en esta sección diseñan crímenes que otros, como títeres, llevarán a cabo, sin ser conscientes de que forman parte de un plan perfectamente trazado. Entonces, serán centrales tres conceptos. En primer lugar, la creatividad femenina, de Gilbert y Gubar, rasgo principal de la conspiradora o *plotting woman*. En segundo lugar, la mujer como una construcción cultural, de Beauvoir, ya que estudio mujeres crueles e inteligentes,

características impropias de la supuesta “naturaleza” femenina. En tercer lugar, “la doble”, motivo analizado por Gilbert y Gubar, Freud y Klingenberg, pues en dos de los cuentos la asesina intelectual usa a su doble como asesina material, y en un tercero, aparece un par de dobles representando a la mujer-ángel y la mujer-demonio.

Analizaré cuatro mujeres en este capítulo. Primero, Eponina, de “El retrato mal hecho”, quien se libera de la maternidad mediante Ana, su criada. Para este análisis, tendré en cuenta una idea de Dunstan y Pite: en algunos relatos de la literatura argentina, las criadas son capaces de matar por sus señoras, y están unidas a ellas por lazos de afecto y poder desigual (2018: 409). Segundo, Winifred, de “La furia”, quien comete un asesinato de niña y lo hace parecer un accidente, y, de adulta, planea otro para que lo lleve a cabo el hombre que la pretende. Tercero, Roberta, de “La boda”, quien domina a Gabriela, su vecina de siete años, y la lleva a matar a Arminda con una araña escondida en su rodete, peinado especial de su boda. Por último, Bárbara, de “Jardín de infierno”, una especie de Barba-rosa, que lleva a su esposo a suicidarse, víctima de su curiosidad y celos, y de la frustración ante la imposibilidad de cumplir los ideales de género. Todas estas mujeres son capaces de mantener su posición social y no aparecer como culpables, debido a que se sirven de alguien más, asesinos materiales, para cometer los crímenes. De esta manera, además, logran que la responsabilidad por los crímenes se diluya.

En el segundo capítulo, analizaré crímenes cometidos en el ambiente doméstico. Apoyada en el concepto de “lo ominoso”, de Freud, postularé que estas mujeres, si bien se quedan en casa, la convierten en un lugar siniestro, escenario de crímenes que desestabilizan y cuestionan los estereotipos de género y clase social. Entonces, las mujeres no logran ser dominadas: aunque se mantengan en el “espacio femenino” asignado, asumen un rol activo y muestran la artificialidad de las construcciones de género y clase. También, serán indispensables las nociones críticas sobre la cultura de masas y los imperativos fijos y previsibles de la burguesía de Mascioto y Amícola, las ideas anteriormente mencionadas de Dunstan y Pite, y la teorización de Mengolini sobre la composición escénica y la performatividad en los cuentos de Ocampo. Por último, me referiré a algunas ideas de de Beauvoir sobre la función de la ropa femenina y la condena de la mujer a la inmanencia.

Analizaré a tres asesinas en este segundo capítulo. Primero, Mercedes, de “Mimoso”, un ama de casa que sirve a su perro embalsamado en una cena mortal y se vengará del hombre que la difama. Segundo, Casilda, de “El vestido de terciopelo”, una

modista cuyo vestido asfixia hasta la muerte a una mujer de alta sociedad. En este cuento, la niña narradora observa con humor el peligro de las convenciones sociales ilógicas pero incuestionadas, que, vistas desde fuera, le causan risa. Tercero, Herminia, de “Las esclavas de las criadas”, que protege a su señora de sus falsas amistades y familiares hipócritas asesinándolos con la omnipotencia de su pensamiento. Estos relatos muestran la capacidad de acción femenina desde el espacio doméstico y exponen rasgos estereotípicos de la burguesía de los cuales Silvina Ocampo se burlará con sutileza, como la hipocresía.

Por último, en el tercer capítulo estudiaré el manejo de Ocampo de los estereotipos de mujer-ángel y mujer-demonio. Argumentaré que la autora se rebela a encasillar a sus asesinas en alguno de estos, las libera de la “natural” inocencia y bondad, y les otorga el derecho a la maldad, sin convertirlas en demonios, es decir, las desmitifica. Estas asesinas se mueven en los bordes, sin encajar en ningún estereotipo de manera absoluta, subvirtiendo ambos en beneficio propio. Así, estas mujeres performan el rol de mujer-ángel para resguardarse y mantener su posición social, y actúan como mujer-demonio para ejecutar sus crueles planes. Tal y como explican Gilbert y Gubar sobre las mujeres que se mantienen conscientemente en el arquetipo angelical, usan la pasividad y la sumisión como una táctica para ganar poder y control, así parecen someterse cuando en realidad consiguen lo que desean y necesitan (2000: 163). Sin embargo, no se quedan en ninguno de los dos extremos, sino que se configuran como personajes complejos y contradictorios. De la misma forma, no encajan en otros modelos femeninos como la *femme fatale*, ya que su núcleo es la creatividad, no la sexualidad. Para este capítulo me guiaré del mencionado análisis de Gilbert y Gubar sobre los estereotipos femeninos, y tendré presente la noción del Eterno femenino trabajada por de Beauvoir.

Analizaré a tres mujeres; sin embargo, solo dos serán tratadas a profundidad. Estudiaré brevemente a Leonor, de “Cielo de claraboyas”, presentada como una falda demoníaca primero y luego del accidente (¿o asesinato?) donde muere la niña que cuidaba, como la más santa de todas. Como no queda demasiado claro si es realmente un asesinato, solo mencionaré brevemente a este personaje, quien muestra claramente el movimiento de mujer-monstruo a mujer-ángel. Las asesinas a analizar detalladamente serán Amalia, de “La hija del toro”, una niña que usa el “juego demoníaco” que creó para asesinar personas a elección, para vengarse de aquel que la arrancó violentamente de la cómoda ambigüedad e inocencia infantil; y Laura, de “La oración”, que narra su

plan asesino contra su esposo mientras se confiesa en la iglesia, donde se oculta para esperar que el niño que ha manipulado cometa el crimen que ha tramado.

Vale la pena aclarar que, a pesar de que Silvina Ocampo propone un modelo de mujer alternativo, un antimodelo, que le da posibilidad de actuar, y la hace protagonista de su obra, dándole voz y complejidad, no se trata de literatura feminista. Gran parte de la crítica realiza lecturas e interpretaciones feministas de la obra narrativa de Ocampo, pero debe quedar claro que no hay un compromiso feminista en su escritura, ni de manera explícita, ni en su actitud personal (Izaguirre 2017: 94). Cuando en una entrevista le preguntaron si era feminista, respondió:

–No soy feminista. Creo que hay ventajas y desventajas para el hombre. Hablar de feminismo es para mí como hablar de un viaje en globo. No se me ocurriría andar en globo. Hay cosas que no les gusta hacer a las mujeres: por ejemplo, yo no he visto muchas mujeres electricistas, ni jardineras, ni estibadoras, ni barrederas, ni changadoras, ni foguistas, ni marineras, no presidentas de la Nación (por lo menos aquí, donde tal vez hacen falta). ¿Hay algún impedimento? Yo creo que no. Ellas, tal vez, no quieren. Siempre habrá cosas importantes que no hagamos porque preferamos hacer otras.

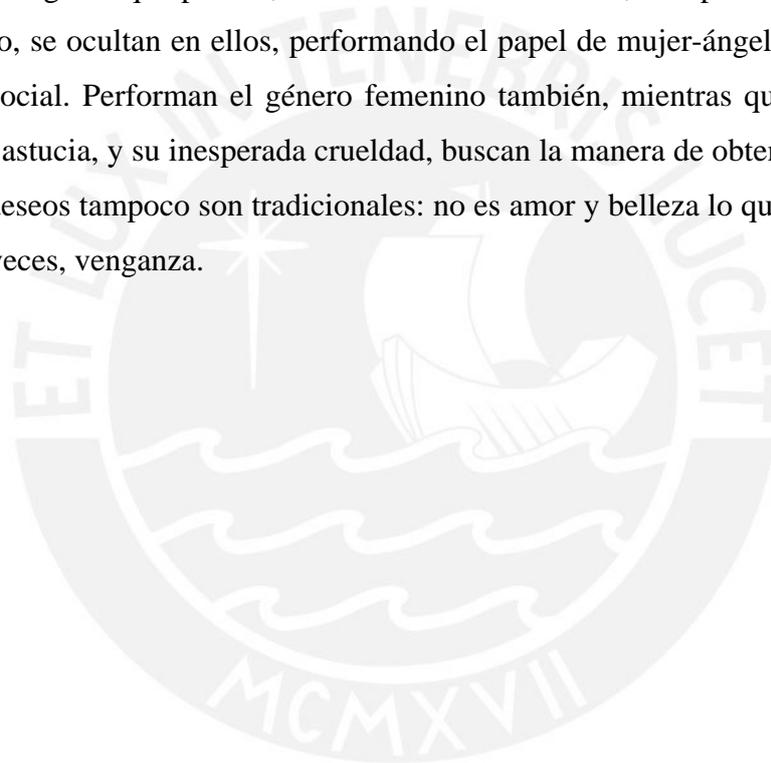
La igualdad entre los dos sexos existe hasta tal punto que sólo se reconoce uno de otro por los zapatos y por eso los enamorados empiezan por mirarse los pies.

¿Y quién va a protestar porque el sexo opuesto tiene el pie más grande o tiene la dicha de ser marinero? He oído decir que por iguales trabajos reciben menos sueldo, lo que me parece injusto, pero ¿merezco por eso llamarme feminista? (Larreta citada en Izaguirre 2017: 159)

Sin embargo, también es importante recordar, como bien señala Amícola, que en 1958 se publica en Buenos Aires la primera traducción al español de *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, que fue muy popular en los círculos intelectuales; además, “Victoria Ocampo [su hermana mayor], estaba en directo contacto con Simone de Beauvoir por derechos de traducción desde *Sur* (su revista y su editorial) y por sus afinidades con el feminismo” (2014: 5). Por lo tanto, Silvina Ocampo tenía que estar al tanto de las ideas de la escritora francesa, así que no es raro que algunas se hagan presentes en sus cuentos. Con todo, las asesinas ocampianas no buscan la gran revolución feminista, ni demuestran una inclinación hacia la sororidad, sino que buscan su libertad personal.

El antimodelo de mujer planteado por Ocampo con sus asesinas es diferente a los modelos maniqueos extremos de creación masculina que representan el Eterno femenino, se centran en la sexualidad y condenan a las mujeres a ser o ángeles o demonios. La autora argentina propone una alternativa: un modelo ambiguo

caracterizado por su movimiento constante y fluido de un lado del arquetipo al otro; así, las mujeres pueden actuar como demonios malvados y luego mostrarse como ángeles del hogar. No son ni uno ni otro de manera absoluta, no hay encasillamientos porque no son arquetipos, sino personajes complejos, con contradicciones internas y dilemas, con los cuales el lector no puede evitar empatizar. En ese sentido, las asesinas ocampianas rechazan los modelos tradicionales de la feminidad, pero no rechazan la feminidad en sí misma. Muchos aspectos de esta le fascinan e intentan cumplir con muchas ideas relacionadas a lo femenino; sin embargo, al verse perjudicadas en ambos extremos, juegan en los límites de los mismos, usando los estereotipos a conveniencia. Con la racionalidad e ingenio que poseen, se rebelan a los mandatos, conspiran y tramam, y, al mismo tiempo, se ocultan en ellos, performando el papel de mujer-ángel para mantener su posición social. Performan el género femenino también, mientras que, con su gran creatividad y astucia, y su inesperada crueldad, buscan la manera de obtener aquello que desean. Sus deseos tampoco son tradicionales: no es amor y belleza lo que anhelan, sino libertad y, a veces, venganza.



Capítulo 1: Asesinas intelectuales y conspiradoras

*there is no gate, no lock, no bolt that you
can set upon the freedom of my mind*

–Virginia Wolf, *A Room of One's Own*

Todas las asesinas de Silvina Ocampo son conspiradoras; sin embargo, las que analizaré en este capítulo llevan esa característica al extremo. No solo traman asesinatos para poder cumplir con sus deseos, sino que planean los crímenes para que sean realizados por otra persona. Esta, casi como un títere, llevará a cabo un plan que desconoce y del cual no sabe que forma parte. Será la asesina material sin estar al tanto de la existencia de una asesina intelectual. Esto demuestra lo metódicas e inteligentes que son las asesinas ocampianas, capaces de dominar a otro y hacer que cumpla su voluntad.

Usaré el término *plotting women* como punto de partida. Me referiré a las mujeres que traman, siguiendo a Jean Franco en su libro del mismo título, traducido como *Las conspiradoras*. La autora estudia la representación de las mujeres mexicanas en su “lucha por la interpretación” (1994: 25). Para llevar a cabo esta lucha debieron rebelarse contra los discursos hegemónicos patriarcales que mediaban la interpretación de sí mismas y del mundo en general. Al notar que estos discursos eran contruidos y arbitrarios, estas mujeres “han recurrido a los subterfugios, a la digresión, al disfraz o a la muerte” (1994: 24). Las asesinas de Silvina Ocampo, por otro lado, también optan por los subterfugios y por la muerte, pero no la propia. Con diferentes mecanismos y estrategias, las mujeres conspiradoras buscaron y lograron tomar el control de su entorno y establecer otras narrativas (o, mejor dicho, “narrativas otras”) para “burlarse de los discursos dominantes” (1994: 25).

Mantengo, el término en inglés para mantener el juego con “*plot*”, que significa “plan secreto”, pero también “historia” y “parcela de tierra con un objetivo particular”. Las *plotting women*, en la visión de Franco, luchan para poder interpretar (para sí mismas y para otros) su propia historia, crean un *plot* alternativo al patriarcal, liberándose de algunas limitaciones, restricciones y encasillamientos. Todo esto desde su propio *plot* asignado, como lo hace la asesina ocampiana, desde la casa, el espacio doméstico.

Asimismo, una *plotting woman* no solo es inteligente, sino también creativa. Entonces, son metódicas, racionales y estratégicas, pero también están conectadas a su

subjetividad e imaginación, a su capacidad inventiva y a la astucia. Sandra Gilbert y Susan Gubar comentan, en una cita ya mencionada, que la reina malvada en la historia de Blancanieves es “una conspiradora, una *plot-maker*, una confabuladora, una bruja, una artista, una imitadora, una mujer de energía creativa casi infinita, ingeniosa, astuta y absorta en sí misma, como lo están tradicionalmente todos los artistas”¹ (2000: 38-9). Estas son también las características que presentan las asesinas ocampianas. En ese sentido, estas mujeres se rebelan al estereotipo de género de la época que define a la mujer como un ser sin capacidad racional o creativa. La única capacidad “creativa” que se asociaba a la mujer era la maternidad. Estas mujeres, sin embargo, usan su creatividad para inventar historias que acompañan e impulsan sus planes, no para crear vida. Es más, usan su creatividad para quitar la vida.

En este primer capítulo, analizaré a cuatro asesinas intelectuales de los cuentos² de Ocampo. Primero, a Eponina, de “El retrato mal hecho”, quien se libera de los roles de la maternidad a través de Ana, su criada. Segundo, a Roberta, de “La boda”, quien domina a Gabriela, su vecina de siete años, y la lleva a matar a Arminda con una araña escondida en el rodete que usará en su boda. En estos dos primeros cuentos estudiaré el tema de la doble, pues las asesinas intelectuales Eponina y Roberta planean el crimen que será cometido por sus dobles Ana y Gabriela, respectivamente. Ellas serán las asesinas materiales. Tercero, a Winifred, de “La furia”, quien comete un asesinato de niña y lo hace parecer un accidente, y, de adulta, planea otro para que lo lleve a cabo el hombre que la pretende. Por último, Bárbara, de “Jardín de infierno”, una especie de Barba-rosa, que lleva a su esposo a suicidarse, víctima de su curiosidad y celos. En estos dos últimos relatos veremos cómo las mujeres usan la presión que ejercen los roles sociales y de género sobre los hombres; presión que finalmente los empujará a cumplir los planes de estas *plotting women*.

¹ Traducción propia. La cita original: “is a plotter, a plot-maker, a schemer, a witch, an artist, an impersonator, a woman of almost infinite creative energy, witty, wily, and self-absorbed as all artists traditionally are.”

² Los tres primeros cuentos a analizar (“El retrato mal hecho”, “La boda” y “La furia”) pertenecen a *Cuentos completos I*, 1999, el primer volumen de la obra cuentística compilada de Silvina Ocampo. Todas las citas realizadas de esos cuentos corresponderán a esa edición, citada en la bibliografía. El último cuento (“Jardín de infierno”) pertenece a *Cuentos completos II*, 1999, y las citas del mismo corresponden a este volumen.

“El retrato mal hecho”

El primer cuento a analizar es la historia de Eponina, una mujer de la clase alta que detesta a sus hijos, y vive limitada y reprimida por los mandatos sociales de su género y clase. Ana es su criada y hace más llevadera su vida con sus cantos y encargándose de los niños. Al final del relato, ella mata al hijo de Eponina, “vengándola” con este acto.

Para empezar, en este cuento resalta una dura crítica a la clase social alta, a la cual pertenece Eponina. En primer lugar, se pone en evidencia la superficialidad característica de esta clase social y el hartazgo que causa en la protagonista. Eponina percibe la vida como un suplicio largo y banal, en el cual no encuentra motivación alguna: “La vida era un *larguísimo cansancio de descansar demasiado*; la vida era muchas señoras que conversan *sin oírse* en las salas de las casas donde de tarde en tarde se espera una fiesta como *un alivio*.” (17, el subrayado es mío). Está cansada de descansar y de una vida monótona, formada por repeticiones sin sentido. Como indica Simone de Beauvoir, solo las actividades domésticas se consideran conciliables con la maternidad y estas confinan a las mujeres en la repetición y la inmanencia al reproducirse todos los días de la misma manera, sin producir nada nuevo (de Beauvoir 1953: 88). Como mujer de clase alta, no trabaja y no tiene realmente nada que hacer aparte, tal vez, de dirigir a sus criados en las tareas del hogar. Tampoco parece tener un pasatiempo o actividad que la satisfaga. Ni siquiera parece plantearse la posibilidad de conversar con alguna mujer de su misma condición, pues no se escuchan entre ellas. En ese sentido, está encerrada en sí misma, sin posibilidad de comunicarse, atrapada en una rutina diaria que consiste en no hacer nada y en la cíclica temporalidad de la inmanencia, destino femenino contrario a la trascendencia masculina. Solo las fiestas parecen un alivio, una distracción de la monotonía.

Vale la pena notar, aunque no aparezca como una afición, que Eponina se muestra leyendo. Mientras los niños juegan en el jardín, “Eponina leía en *La Moda Elegante*³” (17). Esta no es una lectura atenta y activa, sino que parece ser una manera de evadirse e ignorar lo que sucede a su alrededor. La revista no le causa interés y la lee de manera mecánica. Ahora, esto puede deberse al tema de la revista: la moda (como un

³ *La Moda Elegante* fue el “periódico para familias” o “periódico de señoras y señoritas” europeo más difundido para las mujeres en el siglo XIX. Se publicó de 1860 hasta 1927. Se imprimía en Madrid, España, pero llegaba a varias capitales importantes, incluyendo Buenos Aires. Esta publicación también es mencionada por Ocampo en la novela breve “El vidente”, incluida en *Las repeticiones y otros relatos inéditos*, publicada por Lumen en 2006.

imperativo social). Es la repetición de un discurso superficial, impersonal y vacío, como lo demuestra el modo de lectura de Eponina: “‘Las hojas se hacen con seda color de aceituna’ *o bien*: ‘los enrejados son de color de rosa y azules’, *o bien*: ‘la flor grande es de color encarnado’, *o bien*: ‘las venas y los tallos color albaricoque’” (17, mi subrayado). Las disyunciones en el texto muestran que son elementos intercambiables, puede elegirse uno u otro y da lo mismo, pues no significan realmente nada. A pesar del desinterés ante el tema, el hecho de que Eponina *quiera* leer demuestra su interés por nutrir sus ideas (posibilidad que, de cierta manera, le ofrece el periódico con las secciones de crónicas, novelas, entre otros). Lee lo que tiene al alcance, y la manera en la que lo hace muestra su necesidad de hacer más que solo “descansar”, como mencionaba en el párrafo anterior. Como se mostrará al final, la mujer termina apropiándose de este discurso trivial para usarlo como una pantalla, mediadora entre la realidad cotidiana y aquello que atenta contra ella. Por otro lado, es necesario conocer los mandatos sociales para poder rebelarse a ellos y subvertirlos (o resemantizarlos, como hará Eponina).

En segundo lugar, los roles sociales son representados como prisiones que suprimen la espontaneidad. Tratando de encajar en su rol social y de género es que Eponina queda en “postura de retrato mal hecho” (17). Prestaré atención a esta frase porque es la que da título al cuento. Por un lado, el modelo para la mujer se da en forma de retrato, una reproducción ya hecha, impuesta como un estado final a copiar. Es decir, este no es un espejo, sino una obra terminada, en la cual la mujer no puede reflejarse para verse a sí misma. Es ante esto que Eponina lo percibe como un retrato *mal hecho*, y establece su posición al señalar *al retrato* como el elemento errado, y no a sí misma. Decir “el retrato mal hecho” es como decir “eso que no soy”, un reflejo ajeno e impersonal. Ella, entonces, toma la *postura* del retrato, lo imita, como esa definición de su propio exterior; sin embargo, no lo reconoce como lo que ella *es*. De esta manera, su rol social se figura como una impostura forzada, antinatural, extraña, que busca mantenerla quieta, como mero arte de consumo, sin derecho a moverse ni posibilidad de hablar. Esta impostura se relaciona a la mencionada inmanencia a la que la mujer está forzada pues, como indica de Beauvoir, encerrada en casa, la individualidad de la mujer no es reconocida y no tiene los medios para autoafirmarse y establecer su propia existencia (1953: 504). No se espera que Eponina sea una espontánea individualidad, sino parte de una generalidad, la copia de un retrato.

Luego, otra figura compara los roles sociales con una prisión para Eponina: “encerrada en las aguas negras de su vestido de moiré” (16). El vestido es una prenda que sirve como referencia para aludir a la feminidad en varios cuentos ocampianos. La metáfora que se crea entre el rol de género y el agua se mantiene en el cuento, así que volveré a ella más adelante, al enfocarme en Ana. Por el momento, resaltaré dos cosas: por un lado, estos mandatos sociales permiten una representación social y, de alguna manera, “dan vida” (pues el agua es indispensable para vivir), pero, por otro lado, son una representación forzada, que impide cualquier forma de espontaneidad o comunicación, y son “aguas negras” que ahogan. Aún más, homogenizan, pues no se podrá notar ninguna diferencia entre los elementos inmersos en las aguas negras. Más adelante, la importancia de la moda para el género femenino se enfatiza con el periódico *La Moda Elegante*, ya mencionado.

El siguiente punto a observar es el rol social, específicamente relacionado al género femenino, que se representa ya no solo como una prisión, sino como un crimen: la maternidad. Eponina “había detestado a sus hijos uno por uno a medida que iban naciendo, como ladrones de su adolescencia que nadie lleva presos” (16). La maternidad no se presenta como una decisión tomada, sino como una imposición. Eponina no muestra actitudes maternas, de hecho, detesta a sus hijos y siente que le han robado su juventud. De Beauvoir afirma que la maternidad no debe ser una obligación, sino una decisión y un compromiso libremente elegido, ya que no tiene nada de natural (1953: 500). Claramente, Eponina no ha tomado este compromiso voluntariamente, por lo tanto, se posiciona como víctima de una injusticia que merece ser vengada. Aunque parece no haber escape a esta prisión, ella se resiste a colaborar y asumir el rol maternal asignado: “Raras veces los chicos se le habían sentado sobre las faldas, por culpa de la desaparición de las rodillas y de los brazos que con frecuencia involuntaria dejaba caer” (16). Como indica Judith Butler, existe una compulsiva construcción cultural del cuerpo femenino como cuerpo maternal (1999: 115). Los cuerpos femeninos son forzados a convertirse en cuerpos útiles: que crían hijos y cuidan el hogar (Forte citada en Mengolini 2018: 249). No obstante, “involuntariamente”, Eponina se hace un “cuerpo inútil” para cargar a los niños, es un cuerpo que se resiste a contener a los hijos, a la función maternal. Esta es una manera de recuperar su cuerpo, sometido a su “destino biológico”, en términos de de Beauvoir, ya que la inmanencia donde está inscrito consiste en actividades que permiten sostener la vida humana, pero que no son expresiones o afirmaciones de la propia existencia (Young 2005: 137).

En la misma línea, esta “corporeidad fantasmagórica” alude a la pérdida de individualidad antes mencionada. Al estar forzada a vivir como retrato mal hecho, Eponina parece convertirse en una reproducción de estereotipos, un objeto de decoración y consumo: “era lejana y misteriosa; una mitad del rostro se le había borrado, pero conservaba movimientos sobrios de estatua en miniatura” (16). Pareciera que su cuerpo se va ausentando, borrando y perdiendo el movimiento, hasta quedar como una estatua. No obstante, esta falta de movimiento corporal lleva a una mente en constante movimiento. El cuerpo es el lugar en el que se ejerce directamente el control social, donde se reproducen los mandatos y se encarna la cultura, explica Jeani Forte (citada en Mengolini 2018: 249). Entonces, su cuerpo es controlado y reproducirá la postura de retrato mal hecho, pero su mente no. Al no tener un espejo sino un retrato que reconoce errado, ella puede pensarse a sí misma. Así, se crea una definición interna, sin una voz que la juzgue o la compare como la del espejo de la Reina malvada, en sus términos. Y esta le permite reconocer sus deseos.

Es así que Eponina, a pesar de verse aprisionada por los estereotipos, es una *plotting woman* tramposa. El narrador cuenta que “la impaciencia de Eponina se volvió paciente y comprimida, e idéntica a las rosas de papel que crecen debajo de los fanales” (17). La impaciencia y hartazgo que le causa la superficialidad a la que la somete su clase social la lleva a mostrarse como una estatua en el exterior, mientras su mente, comprimida, planea pacientemente la forma de liberarse y vengarse. De esta manera, ella sigue performando su papel social. Como dije antes, los roles sociales son prisiones, “aguas negras” que la ahogan, pero también son útiles. Como mujer de la clase alta, está bastante limitada y reprimida, pero también disfruta de muchos privilegios sociales y económicos de los que no quiere prescindir. Perder su posición social y dinero no mejoraría su situación, aunque la libere de la superficialidad. De modo que Eponina necesita conservar su rol y mantener las apariencias; entonces, para llevar a cabo su plan, necesita de alguien que lo ejecute: una asesina material.

Ana, la sirvienta, cumplirá este rol. Ella es una suerte de salvadora para Eponina, pues la protege de su prisión y los roles que esta le impone. Los niños son como ladrones que “nadie lleva presos, a no ser los brazos que los hacen dormir. Los brazos de Ana, la sirvienta, eran como cunas para sus hijos traviosos” (16). Ella suplente el rol de la madre y se convierte en el “cuerpo útil” que Eponina debería ser. Entonces, ambas mujeres cumplen un rol maternal en teoría, aunque en la práctica parece ejercerlo solo Ana. La sirvienta será la “cuna de los niños” y tomará activamente el rol de madre

suplente, mientras Eponina se limitará a ser la madre biológica, con un “cuerpo inútil” para la crianza.

En ese sentido, ambas mujeres funcionan como opuestas: mientras Eponina parece una estatua en su pasividad física, Ana se representa casi como una máquina incansable, que “mantenía una inmovilidad extática de rueditas dentro de su actividad” (17). Un cuerpo dormido frente a un cuerpo despierto. La comparación continúa en cuanto a sus mentes: “Ana tenía los ojos estirados y *dormidos*” (17, mi resaltado), Eponina, al contrario, tiene una mente activa en un cuerpo fantasmagórico, inútil y dormido. Ambas mujeres se complementan y funcionan como “la doble”. El trabajo de Ana, básicamente, es *ser* un “ángel del hogar”: cuidar a los niños, atender la casa, ser obediente y pasiva, y una mujer “sin historia”, como explicarían Gilbert y Gubar, pues ella, de una clase social diferente, trabaja para la familia, no pertenece a ella. En el cuento ni siquiera se menciona que Ana y Eponina conversen. Por otro lado, como he planteado, Eponina es una *plotting woman*, harta de los mandatos sociales que le impiden tener una historia propia y una vida de “acción significativa”, en términos de Gilbert y Gubar, o “trascendente”, en términos de de Beauvoir.

Como indico, las mujeres no se muestran conversando en ningún momento del relato. La única vez que intercambian palabras es cuando Ana confiesa su crimen. Resulta, entonces, interesante la complicidad que alcanzan y demuestran. Eponina no solo se sirve de Ana como un brazo ejecutor; como se verá al final del cuento, existe cierta intimidad entre ambas. Aunque no se explicita la comunicación, esta es evidente desde la aparición de Ana en la narración. Primero, se indica que Eponina detesta a sus hijos, algo que probablemente no diría en voz alta, inmediatamente se muestra a Ana como “los brazos que los hacen dormir” (16). La manera en la que se comunican no se menciona. Parece ser una suerte de conexión telepática: Ana ve agobiada a Eponina, percibe sus deseos y los cumple. De ser así, el cuento no recoge sus miradas, solo muestra que se entienden.

Tanto esta comunicación silenciosa como el movimiento extático de Ana, opuesto a la inmovilidad de Eponina, se configuran como elementos de lo *Unheimliche*, lo ominoso. Como indica Freud, la impresión de actividad autómatas, que crea “sospechas de unos procesos automáticos —mecánicos— que se ocultarían quizá tras la familiar figura de lo animado” (1976: 227), se percibe como ominosa, ya que pone en duda la humanidad esperada del personaje. Esta duda se asienta con el silencio de las mujeres. Representarlas comunicándose, haciendo uso del lenguaje, percibido como la

principal capacidad humana, serviría al lector como afirmación de su humanidad; sin embargo, al dejarse libre la posibilidad de que se comuniquen de una manera sobrenatural, la sensación ominosa solo se acrecienta.

Ana, entonces, pasa a ser dominada por Eponina y a cumplir sus deseos. Es por eso que, mientras toda la familia buscaba a Ana para que sirva el almuerzo y nadie la encontraba, Eponina se dirige directamente a donde está ella, sabía dónde estaba. Al encontrarla, ve a Ana “con la cintura suelta de náufraga” (17). En efecto, reaparece la metáfora entre el género femenino y el agua. Ella no es de clase social alta, y no está aprisionada por un vestido de aguas negras, pero de todas maneras está sujeta a mandatos sociales y de género; al romper con los mandatos con su crimen, acaba naufragando. Aún más, por tratarse de un asesinato, se ha enfrentado al mandato femenino más importante, a la única capacidad generativa que le estaba permitida. Esto hace que el pecado sea doble, pues no solo es asesina, sino que es una *mujer* asesina. Eponina claramente sabía que esto sucedería, y es por eso que no podía cometer el crimen ella misma. No obstante, ella está en la capacidad de ayudar a Ana en su naufragio, al ser su señora y ser socialmente más poderosa. Después de cumplirse el crimen, Eponina toma acción, como si su cuerpo despertara, y es ella quien levanta a Ana. La sirvienta responde a la pregunta no hecha y dice: “Lo he matado” (17). Tal y como la pregunta no fue hecha, probablemente el pedido tampoco fue formulado. Ana parece encontrarse en tal estado de turbación porque ella no conoce el plan de Eponina, y ciertamente no lo ha llevado a cabo para sí misma. Esto muestra que la dominación que tiene Eponina sobre su criada es desconocida incluso para la misma. Ana, ciertamente, tiene una conexión especial con Eponina, como se muestra en todas las relaciones entre criadas y señoras en los cuentos de Ocampo. Inés Dunstan y Rebekah Pite no postulan que Eponina y Ana sean dobles, mas explican que, como otros relatos argentinos describen a criadas capaces de matar por sus señoras, “es posible imaginar que Ana mató al niño para complacer a Eponina”⁴ (2018: 409).

Después de esto, la señora abraza a la criada. Es posible interpretar este gesto como un gesto de agradecimiento, como lo hacen Dunstan y Pite, pero también de ternura. La mujer contiene a su criada, amenazada y asustada, en un gesto que refleja su unión. Este íntimo vínculo, ciertamente, es anterior a la muerte del niño (Dunstan y Pite 2018: 409). A consecuencia del crimen, Eponina se ve liberada de su obligación

⁴ Traducción propia. Cita original: “it is possible to imagine that Ana murdered the child to please Eponina”.

maternal, pero, ante todo, se ve vengada de la injusticia cometida por aquel “ladrón de su adolescencia”. Como indica Claudia Mosovich, Ana “[h]ace lo que la señora no se permite, ni puede, pero desea hacer.” (2009: 74). La mujer ve sus deseos cumplidos y consigue mantenerse en su posición social, cuyos estereotipos parece usar como una suerte de escudo. Digo esto porque, ante su hijo muerto, se queda impasible y reproduce el texto de la revista de moda que estaba leyendo: “Niño de cuatro años vestido de raso de algodón color encarnado...” (17). Esta es una manera sumamente irónica de dar cuenta de la muerte de su hijo. La impasibilidad de su reacción y su falta de sorpresa o afectación pueden servir de confirmación: este crimen fue planeado por ella misma. Después de haberse burlado de los mandatos sociales, actúa como si los siguiese, se escuda en ellos. Eponina se muestra indiferente, sigue cumpliendo el papel de “estatua” ante la muerte de su hijo.

En efecto, el crimen cometido por estas mujeres es una ruptura de los roles establecidos y constituye una liberación para Eponina. Por esta razón es curioso que el narrador especifique que la fecha en la que sucede la historia es el “5 de abril de 1890” (17). Si bien esta podría ser una fecha elegida al azar, para añadir especificidad o verosimilitud a la narración, también podría ser una referencia histórica. El 5 de abril de 1818 se dio la Batalla de Maipú, en la cual se enfrentaron de manera conjunta el ejército chileno y el argentino contra el ejército realista. Esta fue una batalla clave para la Independencia de América y le dio la libertad a Chile y a las Provincias Argentinas⁵. Otra razón para remitirme a este episodio histórico es la siguiente: luego de la batalla se dio un icónico encuentro entre Bernardo O’Higgins y José de San Martín, en el que, embargados por la emoción, ambos hombres se abrazan. Este momento ha sido inmortalizado por Pedro Subercaseaux en su pintura “El abrazo de Maipú”, de 1908. Se puede ver un paralelo con la escena del cuento: tal como la alianza entre los ejércitos mencionados, vemos una alianza entre Ana y Eponina, quienes juntas buscan rebelarse a los mandatos hegemónicos y opresivos, para lograr libertad e independencia. No obstante, el abrazo final entre las mujeres es muy diferente al gesto triunfal de los

5

Información del Departamento Educativo del Museo Histórico Nacional en su resumen «Batalla De Maipú (5 De Abril De 1818).» Consultado el 29 de junio de 2020.
<<http://www.patrimoniocultural.gob.cl/Recursos/Contenidos/Museo%20Hist%C3%B3rico%20Nacional/archivos/BATALLADEMAIPÚ.pdf>>.

soldados después de una victoria militar definitiva. El gesto de las mujeres es callado y, en lugar de “cantar victoria”, contiene el miedo.

El crimen, entonces, tiene una razón de ser justa, en los términos de Eponina, y un resultado positivo. Esto explica la presentación positiva del hijo muerto: “ahora estaba dormido sobre el pecho de uno de sus vestidos más viejos, en busca de su corazón” (17). Ella la percibe como una escena apacible, casi tierna. Sin embargo, también deja ver la complejidad de sus sentimientos. Su relación con la maternidad no es simple. Ella detestaba a sus hijos, pero el hijo muerto es “al que más había ambicionado subir sobre sus faldas” (17), como si hubiera querido ser una madre verdadera con él y se viese impedida de serlo. Percibo aquí sentimientos contradictorios: querer ser una madre cuidadora y al mismo tiempo, querer ser una mujer libre y vivir su propia vida. Querer liberarse de la maternidad y decidirse a hacerlo no se muestra como una decisión simple para la mujer.

La reacción de la familia de Eponina ante el crimen cometido ratifica la superficialidad de la clase alta. Al ver al niño muerto y a la sirvienta manchada de sangre, la familia no pide un doctor ni se preocupan por el niño: gritan exigiendo justicia, condenan el crimen cometido por la mujer. Ellos exigen otro tipo de justicia, muy diferente a la que aludía Eponina: exigen la vuelta del orden social y el castigo a la criminal. No muestran pena o dolor, sino odio y horror. El narrador, sin embargo, no parece condenar el crimen. Toma una actitud ambigua. Presenta a la familia, desde la puerta, gritando, “clamando por la policía”, desmayándose y “arrebatados de odio y de horror” (17). Esta reacción parece una actuación, ya que realmente nadie hace nada para ayudar al niño o buscar ayuda. ¿Qué tipo de justicia piden entonces? Además, parece un espectáculo si se compara con la impasibilidad de Eponina. Todo esto lleva a los lectores a empatizar con las mujeres, envueltas en un abrazo que parece más sincero y auténtico que las reacciones de la familia; abrazo que representa una alianza en medio de una disputa por la emancipación femenina que no está terminada y que, por lo tanto, representa también fortaleza en la amenazante “vuelta al orden”.

En conclusión, tanto Eponina como Ana son personajes ambiguos: no son madres abnegadas, pero tampoco son monstruos. A la madre biológica parece habersele impuesto esa maternidad que rechazaba y percibía como una injusta prisión. A la madre sustituta se le presenta la maternidad como un oficio. Ambas mujeres parecen ser crueles: Ana lleva a cabo el asesinato del niño que cuidaba y Eponina se muestra impasible ante el cadáver de su hijo. No obstante, las dos muestran ternura también: por

un lado, Ana es la cuna de los niños, los alimenta, los cuida y distrae a Eponina “con sus cantos por la mañana” (17); por otro lado, Eponina contiene a Ana en un abrazo en su momento más vulnerable, cuando siente más miedo y turbación. Estas mujeres no pueden ser categorizadas como ángeles del hogar, pero tampoco pueden ser simplemente etiquetadas como monstruos despiadados.

“La boda”

Este cuento es una historia sobre tres mujeres: Gabriela, Roberta y Arminda. Gabriela es una niña de siete años que admira a Roberta, su vecina. Ambas, como amigas, pasan mucho tiempo juntas y tienen una conexión peculiar. Arminda es prima de Roberta y se va a casar. Quiere llevar en su boda un rodete. En la que parece una inocente travesura permitida por Roberta, Gabriela oculta una araña en el rodete de la novia. Arminda cae muerta en su camino al altar. La boda pasa a ser un funeral, con la flamante novia en una urna como Blancanieves, y Roberta no vuelve a hablarle a Gabriela. Como muchos cuentos de Silvina Ocampo, este es narrado en primera persona por una niña: Gabriela. Ella va a enfocar los sucesos desde su mirada infantil. Sabiendo esto, el lector adulto puede entender lo que sucede de manera distinta a cómo lo presenta la narradora pues, como indica Carolina Suárez Hernán, se pueden generar dudas “sobre el grado de comprensión de los hechos por parte del narrador así como sobre su credibilidad” (2014: 373).

La relación entre Gabriela y Roberta es lo primero que se representa en el cuento: “Que una muchacha de la edad de Roberta se fijara en mí, saliera a pasear conmigo, me hiciera confidencias, era una dicha que ninguna de mis amigas tenía” (160). De esta manera, la narradora hace evidente su admiración por Roberta y la percepción de su aparente amistad como un privilegio. Digo “aparente” amistad porque la siguiente oración muestra la verticalidad entre ellas, opuesta a la reciprocidad y paridad esperada en una amistad: “Me dominaba y yo la quería no porque me comprara bombones o bolitas de vidrio o lápices de colores, sino porque me hablaba a veces como si yo fuera grande y a veces como si ella y yo fuéramos chicas de siete años” (160). Con esta declaración, por un lado, Gabriela expone explícitamente la dominación a la que está sometida en su relación con Roberta y, por otro lado, muestra cómo ella se percibe en una relación que parece horizontal. Sin embargo, esta horizontalidad es creada por Roberta: o porque ella le habla a Gabriela como si fuera grande, o porque ella se comporta como si fuera chica. Es decir, es Roberta la que modula la relación, la que

crea la supuesta igualdad. Continuando el relato, Gabriela deja ver la profundidad de esta dominación: “Es misterioso el dominio que Roberta ejercía sobre mí: ella decía que yo adivinaba sus pensamientos, sus deseos” (160). Hay una comunicación casi telepática, unidireccional: de Roberta hacia Gabriela. La niña no explica cómo se da esta íntima complicidad o por qué, solo sabe que sucede y que es “misterioso”. Estamos ante otro caso de comunicación *unheimlich*, como sucede con Ana y Eponina. Se revela el nivel macabro de esta dominación y devoción de Gabriela hacia Roberta con la frase: “Si me hubiera ordenado ‘Gabriela, tírate por la ventana’ o ‘pon tu mano en las brasas’ o ‘corre a las vías del tren para que el tren de aplaste’, lo hubiera hecho en el acto” (160). Gabriela está dispuesta a someterse a grandes dolores físicos e incluso a morir por complacer a Roberta.

Como vengo apuntando, la relación entre ambas mujeres no es una simple amistad, es una relación desigual de dominación. Propongo que, tal y como “En el retrato mal hecho”, estamos ante una relación de dobles. Gabriela es la doble de Roberta, y será la asesina material ejecutora para esta asesina intelectual. Esta relación se trasluce cuando Gabriela comenta: “El compromiso de Arminda López me distrajo más que la peluquería y que los paseos. Tuve malas notas, las peores de mi vida en aquellos días” (161). Con esta frase, se deja claro que Gabriela no solo “adivina” los pensamientos y deseos de Roberta, sino que puede *sentir* lo que ella siente. En realidad, Roberta está afectada por el compromiso de Arminda, no Gabriela; sin embargo, al ser su doble, la niña se distrae y obtiene las peores notas de su vida.

Como mencioné al inicio, Arminda es prima de Roberta y vecina de Gabriela. Las primas parecen tener edades cercanas. Lo que es seguro es la rivalidad entre ellas: “a veces se hablaban con acritud: todo surgía por las conversaciones de vestidos o de ropa interior o de peinados o de novios que tenían” (160). La tensión entre ellas surge cuando los estereotipos de género son objeto de su conversación. Las mujeres entran en una especie de competencia basada en quién logra performar mejor el rol de género asignado, a través de los vestidos, los peinados y los novios. Como indican Gilbert y Gubar, “women almost inevitably turn against women because the voice of the looking glass sets them against each other” (2000: 38). Y esta disputa adquiere más el sentido de competencia cuando de matrimonio se trata, pues genera “hostility between young women who feel they have no alternative but to compete on the marriage market” (Gilbert y Gubar 2000: 126). Así, las primas se perfilan como víctimas del género, como explica Mónica Zapata (2004: 3), pues ambas se encuentran convencidas por un

deber ser femenino que tratan de cumplir y que las lleva a enfrentarse. Cuando Arminda anuncia su compromiso, definitivamente toma la delantera y despierta la envidia de Roberta.

Las expectativas de género dirigen completamente el curso de la vida de Roberta: “De vuelta en el tranvía me decía que Arminda tenía más suerte que ella porque a los veinte años las mujeres tenían que enamorarse o tirarse al río” (161), comenta Gabriela. Este es un mandato social drástico y anticuado dirigido a la mujer, pero válido para Roberta. El mismo es mencionado también por Simone de Beauvoir: “The first twenty years of woman's life are extraordinarily rich, as we have seen; she discovers the world and her destiny. At twenty or thereabouts mistress of a home, bound permanently to a man, a child in her arms, she stands with her life virtually finished forever” (1953: 462). Casarse a los veinte años es el destino de la mujer. Entonces, será la envidia el motivo del crimen. Que alguien tan cercana como una prima y vecina esté comprometida, a punto de cumplir con la expectativa que tiene la sociedad para alguien de su edad, remarca la situación desafortunada de Roberta. En otras palabras, Arminda está “dejando atrás” a Roberta, quien deberá “enamorarse o tirarse al río”. Su crimen será la manera de vengarse. Es aquí cuando su apellido cobra importancia: Roberta Carma, homónimo de *karma*. Esta palabra del sánscrito refiere a una acción originada como consecuencia a una causa anterior. La ley kármica es un ajuste de efectos, una búsqueda de la armonía universal.⁶ Entonces, el crimen de Roberta podría ser un ajuste de cuentas legítimo para volver a equilibrar la situación.

Cuando Roberta presenta el mandato de enamorarse o lanzarse al río, Gabriela, ajena a los imperativos sociales pregunta: “¿Qué río?” (161). Como Roberta indica, la niña es muy pequeña y no entiende a qué se refiere. Gabriela tiene solo siete años, así que está en proceso de aprender los roles de género. Roberta es la encargada de presentárselos: la lleva a la peluquería una vez al mes mientras se tiñe el pelo, la lleva a tomar chocolate mientras ella conversa con chicos. Así, la niña se ve “inmersa en un mundo femenino estereotipado” (Zapata 2005: 255). También es testigo de lo que suponen los roles de género al presenciar todos los preparativos de la boda: las pruebas de vestido, la confección del peinado y todos los pasos casi rituales que componen la ceremonia. Gabriela percibe los roles de género como una lucha. Primero, al presenciar la disputa de egos y la envidia entre las primas. Luego, cuando ve el secador de la

⁶ Información obtenida de Houlton, Powis, compilador. *A Dictionary of some Theosophical Terms*. The Theosophical Publishing Society, 1910, p. 66.

peluquería como el “yelmo de un guerrero” (161) y le grita a Roberta mientras se seca el cabello antes de la boda: “Pareces un guerrero” (162). Así, si los roles de género son una lucha, y las mujeres inmersas en ellos son “guerreros”. Es importante notar que no hay un rechazo de su parte hacia los roles presentados. Como sugiere Zapata, “su conducta se amolda precozmente a los imperativos de su género” (2005: 255). Por ejemplo, en la peluquería comenta: “Me agradaba aquella peluca, más que nada en el mundo, más que los paseos a Ongamira o al Pan de Azúcar, más que los alfajores de arrope...” (161). La niña comienza a interesarse por elementos que son parte de la performance de género. No obstante, su visión inocente y ajena permite a los lectores observar con extrañeza los ritos femeninos.

El género como performance es especialmente evidente en las preparaciones para la boda. Arminda anuncia: “Cuando me case, me mandaré hacer un hermoso rodete . . . mi peinado llamará la atención” (161). Nuevamente, se revela la competitividad inherente a los estereotipos de género y la necesidad de sobresalir, pues una performance necesita un público que la aplauda y reconozca. Sucede lo mismo con el vestido. El traje de novia se describe como “suntuoso”, confeccionado con piezas de los trajes de la abuela materna y la abuela paterna (161). María de los Ángeles Mascioto ve este ensamblaje como un exceso Kitsch irónico, una de las claves de humor del cuento (2016: 3). Arminda se prueba el vestido cinco veces, y cinco veces cruza el patio, del brazo de su padre, desfilando, observando “el efecto que hacían los pliegues de la falda con el movimiento de su paso” (161). Toda la prueba parece un minucioso ritual, que se ensaya y se practica; la preparación para una puesta en escena: la ostentosa ceremonia de boda, otro imperativo social (Mascioto 2016: 3).

Roberta se muestra como una *plotting woman* cuando el arma asesina aparece en el relato: la araña. “Una enorme araña se detuvo en la enredadera del patio: me pareció que nos miraba. Tomé el palo de una escoba para matarla, pero me detuve no sé por qué” (161). El primer impulso de Gabriela hacia la araña, animal por el cual no parece sentir ninguna simpatía, es matarla; sin embargo, algo la detiene. Es Roberta, su doble, porque sus deseos no son que mate a la araña. Comunica esto sin necesidad de decirle una palabra a la niña, y esta obedece sin entender qué sucede, y sin quejarse. Entonces, Roberta exclama:

–Es *la esperanza*. Una señora francesa me contó una vez que la araña por la noche es esperanza.

–Entonces, si es esperanza, vamos a guardarla en una cajita –le dije. Como una sonámbula porque estaba cansada y es muy buena, Roberta fue a su cuarto para buscar una cajita.

–Ten cuidado. Son ponzoñosas –me dijo.

–¿Y si me pica?

–*Las arañas son como las personas: pican para defenderse*. Si no les haces daño, no te harán a ti.

Puse la cajita abierta frente a la araña, que de un salto se metió adentro. Después cerré la tapa, que perforé con un alfiler.

–¿*Qué vas a hacer* con ella? –interrogó Roberta.

–Guardarla.

–*No la pierdas* –me respondió Roberta. (161-2, mis subrayados).

En esta escena se revelan varias cosas. En primer lugar, se confirma el motivo del crimen: defensa propia. Roberta se siente dañada por Arminda y, como un acto kármico, devolverá el daño para defenderse. En ese sentido, la araña es su esperanza de venganza. Remi Le Marc'hadour explica que se da un juego de palabras: el sentido positivo original de “esperanza”, indicado por la señora francesa, es sustituido por las esperanzas secretas de Roberta: la muerte de la Arminda (1997: 247). En segundo lugar, la araña es guardada como un arma secreta que coopera con el plan: salta a la caja, como un acto voluntario. Por último, es importante notar que, si bien toda la cita está en pasado (como todo el cuento), pues narra un hecho anterior, Gabriela indica, en presente, que Roberta “es muy buena”. Esto significa que, a pesar de todo lo ocurrido, la niña aún considera que Roberta es buena.

En línea con esta idea, desde la cita anterior notamos cómo Roberta responsabiliza a Gabriela del crimen. Primero le pregunta “¿Qué vas a hacer con ella?”, como si fuera iniciativa de la niña usar a la araña de alguna forma, incitándole un plan para el insecto. Luego le indica “No la pierdas” y Gabriela la guarda en su bolsillo. La araña pasa a ser una responsabilidad para la niña y algo que deberá cuidar. La niña asume esa responsabilidad, pues desde ese minuto carga la caja en su bolsillo. Asimismo, ella se presenta como la creadora del plan: “se me ocurrió jugar con el rodete de Arminda” (162). Aunque la presenta como idea suya, pide la autorización a Roberta: le pregunta si debe poner la araña en el rodete. Ella piensa que no ha sido escuchada, pues Roberta tiene la cabeza en la secadora de cabello (que, según Fiona Mackintosh, la prepara simbólicamente para el combate, pues la hace lucir como un guerrero, como mencioné (2003: 117)) y está leyendo su libro de misa: “No me respondió, pero inclinó la cabeza como si asintiera” (162). Con este incentivo, la niña lleva a cabo el plan:

Abrí la caja, la volqué en el interior del rodete, donde cayó la araña. Rápidamente volví a enroscar el pelo y a colocar la fina redecilla que lo envolvía y las horquillas para que no me sorprendieran. Sin duda lo hice con habilidad, pues el peluquero no advirtió ninguna anomalía en aquella obra de arte, como él mismo denominaba el rodete de la novia. (162)

Como demuestran esta cita y la anterior, Gabriela se presenta como responsable, como si las decisiones e ideas fueran suyas y Roberta no estuviera al tanto. Por eso ella aún “es muy buena”, no tiene la culpa de nada. Por supuesto, Gabriela no imagina un crimen, sino una travesura. Ella estaba jugando con el rodete. La conspiradora es realmente Roberta. Esa inclinación de cabeza es una indicación consciente pues, como apunta Gabriela, la estaba mirando, aunque esta pensara que no la estaba escuchando. Como indica Mackintosh, “surely Roberta has heard, and is making as if she had not, in order to avoid taking responsibility for the action” (2003: 117). Roberta vio a Gabriela ejecutar su plan y, aparte de la mencionada inclinación de cabeza, no hace amago alguno de detener a la niña. Esta hipótesis queda confirmada cuando, después de que Gabriela termina con el rodete, Roberta le dice: “Todo esto será un secreto entre nosotras” (162), mientras le tuerce el brazo tan fuerte que la hace gritar. Con violencia, reclama el silencio de la niña. Como indiqué, Gabriela se siente como la única responsable, así que no entiende a qué secreto se refiere, pero le responde “como había oído hacerlo a las personas mayores”: “Seré una tumba” (162). Estas palabras no tienen un significado real para ella, pero las repite para reproducir una convención que ha observado en los adultos, y considera apropiada para el momento y para mostrarse ante Roberta como de su edad. Además, esta frase es simbólicamente profética de la muerte de Arminda (Mackintosh 2003: 117).

Ahora, volveré a lo que hacía Roberta en la peluquería. Mientras se secaba el cabello, estaba leyendo “su libro de misa”. Como indica de Beauvoir, la religión es uno de los discursos intermediarios mediante los cuales los mitos, como la construcción del género, son firmemente encadenados a las realidades materiales (1953: 267). Entonces, esta no es solo una manera de pretender no estar al tanto de las acciones de Gabriela, sino que es una clara forma de ocultarse detrás de la religión y todos los valores morales asociados a la misma. Asimismo, escudarse en esta la ayuda a inscribirse en estereotipos femeninos que caracterizan a la mujer como bondadosa, piadosa e inocente. Con esto, se mantiene a salvo de ser señalada como autora del crimen a cometerse. Por otro lado, es importante notar el paralelo que forma con Eponina, de “El retrato mal hecho”. Tal y como Eponina leía revistas de moda, sin prestarles atención, Roberta lee su libro de

misa, pero mira a Gabriela “tan distraída que veía solo el vacío” (162). La afición por leer, aunque lo que tenga disponible sean revistas banales, se desarrolla más en Eponina, pero también está presente en Roberta. Con esto, las mujeres aprenden sobre los discursos hegemónicos en los que están inmersas –la moda, la religión– para dominarlos de mejor manera y poder subvertirlos, a la vez que los usan como escudo.

La narración pasa a la boda. Gabriela describe con detalle los vestidos que ella y Roberta llevan. Luego, describe a la novia, muy bonita y de blanco. “De pálida que estaba parecía un ángel. Luego cayó al suelo inanimada. De lejos parecía una cortina que se hubiera soltado” (162). Con estas simples palabras se describe la muerte de Arminda, comparada con la caída accidental de un objeto. Como indica Sylvia Molloy, en esta declaración coinciden “[l]o trivial, lo ridículo y lo literal” (1978: 248), el crimen es descrito como una banalidad. Las personas presentes tratan de reanimar a la mujer, pero, al ver que no responde, “[n]o quisieron desvestirla ni quitarle el rodete para ponerla muerta en el ataúd” (162). Tal y como una etérea mujer del siglo XIX, Arminda está hermosa pálida como la muerte, cumple con el papel del ángel pasivo. Los asistentes a la boda prefieren mantener esa imagen bella a intentar descubrir qué está mal con Arminda y salvarla. No quieren destruir la hermosa imagen pues, en su pasividad, se vuelve el eternamente bello *objet d’art* inanimado que la estética patriarcal espera de la mujer (Gilbert y Gubar 2000: 40), como se esperaba de Eponina en “El retrato mal hecho”. Arminda queda como Blancanieves en su urna de cristal.

En el velorio de Arminda, le preguntan a Gabriela: “¿Con qué la mataste, mocosa?” (162). Esto probablemente es una broma; sin embargo, la niña se toma la pregunta en serio porque se siente responsable. Tímida, turbada y avergonzada; se acusa a sí misma de haber causado la muerte (162). “Con una araña” (162), responde a la pregunta, mas no la toman en serio. Si según la sociedad una mujer no es capaz de matar, menos lo es una niña. Aún más, las arañas no son armas letales. Gabriela se siente mal porque nadie le cree y Roberta se aleja de ella: “me tomó antipatía, creo que le inspiré repulsión y jamás volvió a salir conmigo” (162). Si bien la niña no es castigada por el crimen, es atormentada por la culpa y pierde a alguien que admira. Roberta se aleja de Gabriela, dejándola cargar con la culpa del crimen tramado por ella misma y oculto a la niña. Esta separación ocurre porque, finalmente, Arminda queda convertida en un estereotipo femenino perfecto, que Roberta no puede superar. La cólera generada por este hecho puede ser la razón por la cual se aleja de la niña. Por su lado, Rosalba Campra considera que Roberta se aleja de Gabriela porque, después de su

acto de “dominio e instrumentalización” ya no la necesita, entonces reestablece la distancia establecida por la diferencia de edad entre las mujeres (1997: 196). Como indica Molloy, “[d]espués de la crisis el mundo de los adultos se recompone y excluye una vez más al niño” (1978: 243). Por otra parte, Gabriela no cumplió con el pacto hecho, imitando una frase adulta (y cliché) incomprendida: dijo que sería “una tumba”; sin embargo, cuando le preguntan con qué mató a Arminda, contesta sin demora: “Con una araña” (162).

En conclusión, en este cuento estamos nuevamente ante el motivo de la doble: Roberta, como asesina intelectual, y Gabriela, como asesina material. Roberta es la parte dominante y la *plotting woman*. Gabriela es muy consciente del dominio de Roberta, pero no de su papel como conspiradora. Entonces, cumple con el plan trazado para ella y carga con la culpa del crimen. Como explica Mónica Zapata, lo que Roberta no puede hacer, “la niña lo efectúa a través del juego. Cuenta para ello, y esto es fundamental, con el asentimiento de la amiga mayor” (1997: 350). Y no es castigada de ninguna manera pues, al ser una niña, no es considerada como capaz de ser una asesina (mientras Roberta sí podría haber sido castigada). Sin embargo, los tres personajes femeninos son víctimas de los mandatos de género que las unen en alianzas terribles y las enfrentan en rivalidades criminales.

“La furia”

Este es un relato complejo que tiene dos niveles narrativos. El narrador principal es un hombre innominado que escribe a su amigo Octavio cómo conoció a Winifred y qué sucedió en su vida desde entonces. El segundo nivel, inscrito en la narración principal, tiene a Winifred como narradora de su propia historia, de su niñez y adolescencia. Esta historia está centrada en su amistad con Lavinia y su trágica muerte. Cada vez que Winifred y el narrador se encuentran, la mujer va acompañada de Cintito, el niño al que cuida. En una de esas salidas, ambos adultos (acompañados del niño) deciden ir a un hotel. Winifred desaparece y el narrador se queda atrapado en el hotel sin saber qué hacer con el niño. Este terminará siendo asesinado por el narrador para evitar que haga ruido y cause un escándalo.

Desde el inicio del cuento se sabe que está dirigido a Octavio, amigo del narrador. Luego, se establece que el narrador es un hombre atrapado (“¿Cómo podré salir de esta casa sin ser visto?” (140)). Entonces, es una narración de hombre a hombre, que hace constante alusión a su receptor. Octavio parece ser una suerte de modelo o

mentor para el narrador, que comenta: “Octavio, me enseñaste métrica” (141) o “Recordé tus consejos, Octavio, no hay que ser tímido para conquistar a una mujer” (141). Las enseñanzas aludidas guiarían al narrador en los saberes letrados y en las dinámicas de cortejo. Con esto se van delineando estereotipos masculinos que el narrador quiere mostrar que cumple. Este *deber ser* masculino incluye ser culto o letrado, y ser osado y activo, pues debe “conquistar” mujeres. Aparte de estar construida desde esta óptica, la narración es disruptiva; distintos tiempos verbales entran en juego, pero se inicia y se termina en tiempo presente, en el momento de la producción de la narración. La distancia temporal existente en las secciones de la narración referentes a Winifred es la que permite la inserción de comentarios del narrador.

Así pues, el narrador se muestra preocupado por los mandatos de género y las convenciones sociales. Por un lado, se presenta a sí mismo como un hombre racional y letrado, y un conquistador. Primero, trata de mantener la compostura y escribe todo lo que le ha sucedido en una libreta de notas que lleva en el bolsillo. De esta manera, trata de ordenar los sucesos vividos con un sentido. Luego, menciona que mientras Winifred pasea con el niño, él lleva “un libro de matemáticas o de lógica, debajo del brazo” (141). Aquí hace referencia a dos ciencias exactas y objetivas. Por último, está interesado sexualmente en Winifred, así que la trata de “conquistar”, coquetea con ella y trata de acercársele físicamente. El narrador está mucho más concentrado en sus intentos de conquista que en escuchar la historia de Winifred. A pesar de que no parecen conocerse mucho y de que ninguno muestra sentimientos por el otro, él dice estar enamorado. “Me enamoré de ella cuando pronunció un alejandrino” (141), indica. Nuevamente se muestra como un hombre culto; sin embargo, su declaración y apariencia de letrado pierden efecto al notar que el alejandrino al que refiere es la frase: “Me acuerdo de mis plumas de ángel, cuando era chica” (141). Winifred no pretende decir un verso alejandrino; simplemente profiere una frase que tiene catorce sílabas mientras cuenta su historia. No obstante, es así como el narrador justifica su fascinación por la mujer.

Por otro lado, revela lo mucho que le importan las convenciones sociales cuando busca soluciones a su situación que le permitan mantener las apariencias y no hacer un escándalo. Entre las soluciones que contempla están el suicidio y asesinar al niño cortándole las venas, pero en la bañera, para no ensuciar el piso. Luego, lo escondería debajo de la cama. Considera ambas salidas como válidas y, además, comenta que esta última le da tranquilidad. Dicho de otra manera, este hombre prefiere mantener las

convenciones sociales, aunque eso le cueste su vida o la del niño. Hay que tener en cuenta esto al observar, más adelante en el relato que el narrador acusa a Winifred de ser cruel. Luego, él reflexiona y comenta: “Ahora comprendo que sólo quería redimirse para Lavinia, cometiendo mayores crueldades con las demás personas. Redimirse a través de la maldad” (144). Entonces, él encuentra un sentido mayor que justifica las acciones de Winifred. En cambio, el motivo del narrador para matar al niño fue tan banal como mantener las apariencias. Ciertamente, ante los lectores, no queda como un sujeto moralmente superior a Winifred.

La representación de la asesina, está centrada en su físico. Lo primero que se dice de ella es que “[s]us ojos brillaban, ahora me doy cuenta, como los de las hienas. Me recordaba a una de las Furias” (141). Con esta descripción, se representa a Winifred como una mujer peligrosa; primero por la alusión a la hiena y luego por la referencia a las Furias. Esta última no solo vuelve a posicionar al narrador como un sujeto letrado, sino que relaciona a Winifred con estos personajes míticos. Las Furias o Erinias eran divinidades infernales de la mitología griega, espíritus vengadores que atormentaban a los hombres que cometían crímenes contra el orden social, en especial crímenes de sangre (Sánchez 2002: 2). Así, las Furias actuaban como cazadoras. Esto resignifica los “ojos de hiena” descritos, como explica Brenda Sánchez, le aporta a Winifred “las connotaciones de ser carnicero y despiadado al acecho a una presa (en este caso, el narrador)” (2002: 3). Aparte de presentarla como mujer peligrosa, también la muestra como mentirosa. “Winifred no era muy joven; lo advertí por las venas de las piernas . . . y por la hinchazón pronunciada de los párpados. Me dijo que tenía veinte años” (141), cuenta el narrador. Al considerarla mentirosa y exponerla así a los lectores, se sugiere al lector considerarla una narradora no confiable.

Como he dicho antes, la narración está enmarcada por los discursos hegemónicos de género. Desde estos, se juzga la personalidad y belleza de Winifred. Así, el narrador la describe: “Era frágil y nerviosa, como suelen ser las mujeres que no te gustan, Octavio. El pelo negro era fino y crespo, como el vello de las axilas. Nunca supe qué perfume usaba, pues su olor natural modificaba el del frasco sin etiqueta...” (141). No es una mujer que cumpla con las reglas de la belleza convencional. La comparación realizada la deja como una mujer desagradable. Esto vuelve a asociarla a las Furias, pues el color negro y la repulsión eran constantes en su descripción, y su cabellera se componía de serpientes (ondulantes como cabellos crespos) (Sánchez 2002: 3). Vale la pena notar que la fragilidad y el nerviosismo atribuidos a Winifred destacan

como opuestos a la supuesta racionalidad del narrador, aunque el cuento demuestre finalmente que la verdadera persona metódica es ella. El narrador, sin embargo, está cegado por los discursos que le sirven de marco, no puede ver más allá de ellos. Esto le impide descubrir el plan de Winifred y notar a tiempo su crueldad.

La crueldad de Winifred se contrapone a la imagen angelical que se esfuerza en proyectar, especialmente al referirse a su infancia. Las figuras de ángeles aparecen por primera vez decorando su frasco de perfume (vislumbrado por el narrador en el interior de su cartera) y luego son encarnadas por ella misma y sus “plumas de ángel” para una presentación escolar del día de la Virgen (141). La puesta en escena se prepara con esmero; incluye un vestido, zapatos, mallas, rulos pegados con goma y una corona de flores. Winifred es convertida en el ángel celeste y todos los elementos de la transformación son recordados con nostalgia. En otras palabras, se refleja el deseo y la ilusión en cumplir este papel. Esta apariencia angelical del pasado se opone a la crueldad presente. Símbolo de esta es el impermeable rojo que la mujer lleva consigo y acaricia (143), pues el rojo es un color relacionado al infierno (Romera Rozas 1997: 314). Asimismo, su nombre, Winifred, proviene del nombre galés *Gwenfrewi*, formado por *gwen* (blanco, justo, bendito) y *frewi* (reconciliación)⁷. Un nombre como “reconciliación bendita” sería difícil de aplicarse a una Furia, despiadada e infernal divinidad vengadora. Así, se muestran las contradicciones que forman al personaje y que la dotan de complejidad.

Lavinia, la amiga de infancia es opuesta a Winifred. También fue vestida de ángel, “de ángel rosado (el ángel rosado era menos importante que el ángel celeste)” (141), indica Winifred. Con esta frase se revela la envidia que la protagonista tenía hacia su amiga. Este sentimiento hace que la relación entre ambas se presente como ambivalente. Lavinia aparece como una doble, opuesta a Winifred: “Tenía el pelo largo y rubio, la piel muy blanca” (142). A diferencia de la descripción física de Winifred, esta encaja con los estereotipos canónicos de belleza. Consciente de esto, la pequeña Winifred le cortó un mechón de cabello, para que tengan que emparejar el resto, y le manchó el cutis con colonia. Como adulta, explica que hizo esto para corregir su orgullo, sin embargo, demuestra la envidia que sentía al ver a su amiga más bella. Lo que parece querer corregir es la superioridad respecto de los cánones de belleza. Entre ambas se puede apreciar una relación parecida a la Blancanieves y la Reina malvada, de

⁷ Información consultada en *A Dictionary of First Names* de Patrick Hanks y Flavia Hodges, publicado por Oxford University Press en 2000.

acuerdo con el análisis de Gilbert y Gubar. En otras palabras, en una relación opuesta de dobles, Lavinia representa, como Blancanieves, el lado angelical y Winifred, como la Reina malvada, el lado monstruoso. Como explica Andrea Ostrov, esta es una polarización que se repite en las relaciones entre mujeres en la tradición literaria (1996: 22). Sin embargo, en esta historia, como afirma Patricia Klingenberg, sobrevive y triunfa el lado “monstruoso” de la doble (1988: 33), mientras el lado angelical (vestido de ángel, para que sea más explícito) es asesinado (1988: 34).

Poco después de la introducción de Lavinia en el relato, Winifred cuenta cómo ocurrió su muerte, en el que fue “el día más feliz y más triste” de su vida (142). “Una de las alas de Lavinia se incendió en la llama del cirio que yo llevaba en mi mano” (142), relata. En esta oración, la acción recae sobre el ala de la niña: fue el ala la que se incendió, Winifred tan solo llevaba el cirio en la mano. Así, no toma ninguna responsabilidad por la muerte de su amiga, quien yace carbonizada. La presenta como un accidente trágico, afirmando su inocencia. Para enfatizar y asegurar esta inocencia hace dos cosas. En primer lugar, se muestra muy afectada, indicando que ese día perdió para siempre la felicidad y que siempre que lo recuerda llora. Luego, en efecto, hace tangible su pena y llora; forzando al narrador a ser consciente y partícipe de este acto al poner la mano de él sobre su mejilla para que toque sus lágrimas. En segundo lugar, menciona que hubo gente que la acusó de incendiar las alas de Lavinia a propósito. Desestima esta inculpación como malintencionada, adelantándose al narrador que podría plantear la misma acusación.

Continuando su narración, Winifred la asocia a otra referencia religiosa: Eva. “Estar en el paraíso equivale a lograr la felicidad; pero siempre llega la serpiente y uno la espera” (142), comenta. Ubica su paraíso en Manila, Filipinas, su lugar de nacimiento, y presenta la felicidad como imposible, pues el pecado siempre llega. Cuenta entonces la premonición que tuvo cuando, simbólicamente, el pecado entró a su casa:

Mis padres siempre colocaban afuera de nuestra casa, junto a la puerta principal, un platito con leche para que las víboras no entraran en la casa. Una noche se olvidaron de colocar la leche afuera. Cuando mi padre se metió en la cama, sintió algo caliente entre las sábanas. Era una víbora. Para matarla de un balazo tuvo que esperar hasta la mañana. No quería asustarnos con la detonación. Aquella vez presentí todo lo que iba a ocurrir. (142)

Ella interpreta la presencia de la serpiente como una premonición, un destino del que no puede escapar; no obstante, pide ayuda: “Arrodillada en la capilla del colegio trataba de

pedir protección a Dios, pero siempre que estaba arrodillada, mis pies me molestaban. Los doblaba hacia afuera, hacia adentro, para un lado, para el otro, sin hallar postura adecuada para el recogimiento” (142). Para enfrentarse al pecado, busca socorro divino, mas le resulta físicamente imposible entregarse a la oración. Es curioso que sean específicamente los pies los que le molestan para orar, teniendo en cuenta que la Virgen María pisa la cabeza de la serpiente mientras esta le muerde el talón, y ella soporta la evidente incomodidad y dolor⁸. Así, se muestra su incapacidad de lograr la imagen angelical y virginal que buscaba, y su caída en el rol de Eva pecadora. Además, nuevamente aparece Lavinia como su doble opuesta, ya que ella no muestra ningún problema para orar. Es más, Winifred relata que su amiga la mira con asombro y no comprende que tuviera esas dificultades frente a Dios (142-3).

Winifred busca encajar en roles sociales considerados femeninos. En primer lugar, resalta la maternidad. Como adulta, trabaja cuidando a un niño. Es decir, sirve de madre sustituta. Cuando este rol es cuestionado: “¿Y la madre, la madre nunca puede estar con él?”, pregunta con acritud el narrador (142), Winifred reacciona como si la hubieran insultado y responde: “Para eso me pagan” (142). Defiende su rol y su trabajo, le molesta que sean cuestionados. También se muestra como una madre en el relato de su infancia: “La verdad es que sólo puedo jactarme de haber sido bondadosa con una persona: con ella. Yo vivía *dedicada como una verdadera madre* a cuidarla, a educarla, a corregir sus defectos” (142, mi subrayado). Se presenta como una madre para Lavinia, y justifica su manera de actuar con ella: trata de corregirla porque es miedosa y orgullosa. No obstante, sus maneras son crueles y constantemente asusta y hace llorar a la niña. Indica incluso que agravó su miedo. Ante esto, “Lavinia dijo a sus padres que no quería verme más” (143). Winifred cuenta que “como es natural”, se reconciliaron, pero ella sigue siendo cruel con su amiga (143). El segundo rol que pretende cumplir es el de novia. Claramente, este se cumple en relación al narrador. Aunque ninguno de los dos muestra una inclinación afectiva hacia el otro, ambos siguen una dinámica de cortejo, cumpliendo con lo que la sociedad espera de personas jóvenes. Además, como indica María Semilla Durán, ambos adultos desean apropiarse del otro: “el narrador tiene como objetivo la posesión sexual, Winifred el exorcismo de sus propios

⁸ En el libro del Génesis 3: 15, Dios sentencia a la serpiente: “Haré que haya enemistad entre ti y la mujer, entre tu descendencia y la suya. Ella te pisará la cabeza mientras tú herirás su talón”. La mujer a la que alude es Eva; sin embargo, María, la “nueva Eva”, es representada aplastando la cabeza de la serpiente. Esto simboliza que Dios la preservó del mal. Para mayor información, consultar *La Biblia latinoamericana*, XXIV edición, coeditada por San Pablo y Editorial Verbo Divino, edición revisada 1995, pp. 12-14.

recuerdos” (1997: 328). Se ven como medios útiles, no mantienen una relación ni una comunicación real. La estrategia de ambos se basa en la seducción, pero es realmente Winifred la que logra sus objetivos. Cuando el narrador trata de seducirla, la mujer se muestra indiferente y continúa narrando su historia. Por el contrario, cuando Winifred abraza al narrador “el abrazo nos condujo a un laberinto de otros abrazos” (143). Como indica Adriana Castillo de Berchenko, “ella hace gala de su feminidad cruel y él se entrega fascinado a su poder” (1997: 186). El “conquistador” es conquistado.

En ese momento, en el hotel, es cuando Winifred se muestra con claridad como una *plotting woman*. El plan se inicia desde que se presenta como una mujer misteriosa e inocente, que atrae al narrador. Luego, al instalarse en la habitación, el narrador pregunta qué hacer con el niño; Winifred, ignora la pregunta y lo seduce. Momentos después, el hombre vuelve a preguntar por el niño, que ahora no se encuentra a la vista. Winifred responde con desinterés que debe estar caminando por los pasillos, el narrador se preocupa porque los niños no están permitidos en ese lugar, entonces, ella pregunta:

- ¿Cómo lo dejaron pasar?
- No lo vieron, *debajo de tu impermeable*.
- Cerré los ojos y aspiré el perfume de Winifred.
- Qué cruel fuiste con Lavinia –le dije.
- ¿Cruel, cruel? –me respondió, con énfasis–. Cruel soy con el resto del mundo. *Cruel seré contigo* –dijo, mordiendo mis labios.
- No podrás.
- ¿*Estás seguro?*
- Estoy seguro. (144, mi subrayado)

Como las demás conspiradoras analizadas, Winifred es metódica, su plan es riguroso. El niño ingresó porque ella lo ocultó. Ella sabe que al narrador le será imposible salir con el niño. Probablemente, también es consciente de que las ventanas de la habitación están tapiadas (como se señala al inicio del relato), así que el narrador tampoco puede escapar por ahí y abandonar al niño. Tal y como ella hace entrar al niño, podría sacarlo, pero desaparece, sin dejar ningún rastro. El narrador sale a buscar al niño, pues Winifred se lo pide, y cuando regresa, ella no está. Es en este momento que resuena para los lectores la siguiente parte de la cita anterior, pues ella advierte que será cruel con el hombre, ante lo que el responde que no podrá. “¿Estás seguro?”, preguntó Winifred, enfatizando su amenaza; no obstante, el hombre, seguro de su papel y el supuesto rol femenino que la mujer debería cumplir, no la encuentra capaz de ser cruel con él. Como indica Sánchez, “su crueldad con el narrador toma forma en el hecho de abandonarlo, luego de

un encuentro sexual, en una casa de citas junto a un niño que lo exaspera con el ruido incesante de su tambor” (2002: 4). Así, demuestra que sí puede ser cruel con él.

El siguiente elemento importante en el plan de Winifred es el tambor. Este ha incomodado y exasperado al narrador a través de todo el relato. En el hotel, no es solo un ruido que lo aturda, sino que llama la atención. Aparte del tambor, el niño lleva un cortaplumas en el bolsillo, seguramente puesto allí por Winifred. Este otro instrumento sirve de tentación para el narrador asesine al niño. Es más, cuando el descubre que el niño lo carga, se siente aliviado, pues sabe que cuenta con la posibilidad de matarlo. Tratando de resolver su situación, el hombre entabla una conversación con el niño, pero esta no lo lleva a ningún lado:

- No toques el tambor. ¿Cómo te llamas?
- Cintito.
- Ése es un sobrenombre, ¿cuál es tu verdadero nombre?
- Cintito.
- ¿Y tu niñera?
- Niní.
- ¿Y qué más?
- Nada más. (144)

Todos los intentos de diálogo son inútiles. El niño no le da ninguna información ni deja de tocar el tambor, lo que lleva al narrador a amenazarlo: “Si tocas el tambor, te mato” (145). Cintito se asusta y grita. Evitando el escándalo, el narrador lo ahoga con una almohada. Tal y como Winifred en su relato, él trata de presumir su inocencia: “Le pedí que se callara. No quiso escucharme. Le tapé la boca con la almohada. Durante unos minutos se debatió; luego quedó inmóvil, con los ojos cerrados” (145). No presenta el suceso como un asesinato, sino como algo que pasó porque el niño no obedeció. Como la narración de Winifred, la oración que anuncia la muerte no lo tiene a él como sujeto. No asume la culpa y el niño solo “queda inmóvil”. El cuento termina con esta declaración: “Ahora sólo espero que se abra la puerta de mi cárcel donde todavía estoy encerrado. Siempre fui así: por no provocar un escándalo fui capaz de cometer un crimen” (145). El narrador no solo demuestra ser peor que Winifred, al matar por razones banales, sino que termina retratado como un sujeto pasivo, que espera a ver cómo resultará su situación, un hombre dudoso e inseguro: “Vacilar es una de mis perdiciones” (145). Por el contrario, la crueldad de Winifred tiene motivos más profundos, el crimen ha sido cuidadosamente planeado, no es un impulso irracional como el del narrador. Asimismo, la mujer no vacila. Sigue sus planes de manera constante y sin distracciones, por eso no deja los rastros que el hombre esperaba

encontrar en la habitación del hotel. El plan se realiza con éxito y la Furia “encierra en una trampa sin salida a su personaje narrador enclaustrándolo definitivamente en su propio infierno” (Castillo de Berchenko 1997: 187).

Para concluir, a través del relato producido por un hombre y dirigido a otro, el narrador se presenta como un hombre letrado, racional y un conquistador; y critica a Winifred por ser frágil, nerviosa y no cumplir con los estereotipos de belleza. No obstante, finalizada la narración es evidente para los lectores que el hombre no cumple con la imagen presentada: es irracional, se guía por sus pasiones y es conquistado. Es Winifred, la *plotting woman*, quien cumple con ser racional, determinada y conquistadora. Es cierto que no cumple con la imagen angelical, ligada a la imagen de belleza canónica, pero demuestra que tiene la habilidad para interpretar distintos roles sociales como el de mujer angelical, madre o novia. Además, la mujer encarna un personaje femenino mitológico: una Furia. Como explica Sánchez, Silvina Ocampo toma esta figura tradicional y la resemantiza: las Furias son crueles para, mediante el terror, motivar el actuar de los hombres (2002: 5). Por otro lado, aunque el cuento está narrado y focalizado por el hombre innominado, los lectores son llevados a empatizar con Winifred. Según la interpretación del mismo narrador, Winifred actuaría así porque busca redimirse a través de la maldad. Esta noción se relaciona nuevamente con las Furias: “[e]n la base de la justicia reclamada por estas diosas infernales subyace la concepción de que un crimen se purifica por medio de otro crimen” (Sánchez 2002: 5). Entonces, Winifred buscaría expiar su crimen de infancia cometiendo otras crueldades. De manera contraria, el narrador justifica su crimen como una manera de evitar el escándalo. Para él, guardar las apariencias es lo más importante. Finalmente, con el asesinato cometido por el narrador (asesino material) y tramado cuidadosamente por Winifred (asesina intelectual), ella lograría su expiación, demostrando su superioridad frente al narrador.

“Jardín de infierno”

Este cuento es un palimpsesto de “Barba azul” (originalmente titulado “La Barbe bleue”, 1697), uno de los relatos tradicionales recopilados por Charles Perrault. Silvina Ocampo reescribe el conocido cuento de hadas con una clara inversión de roles que nos sitúa ante lo que Hiram Aldarondo llama una “Barbarrosa”. Bárbara, cuyo nombre refiere directamente al relato tradicional, ocupa el rol de poder, lugar tradicional del hombre, en su matrimonio. Así, ella es la dueña de la casa (la cual abandona

constantemente para moverse en el espacio público), impone las normas, se mantiene en control de sí misma y domina al esposo. En contraste, el esposo es totalmente dependiente de la mujer, se muestra sumiso e inseguro. Él es el narrador y no tiene un nombre en el cuento, tal y como la innominada esposa de Barbazul (Aldarondo 2003: 730). Esto refleja su falta de personalidad e identidad, que resalta frente a la fuerza de carácter de Bárbara. La historia sigue el curso del cuento de hadas al que refiere: Barbarrosa es la dueña de un castillo en el que vive con su esposo. Le deja las llaves y le prohíbe entrar a una habitación. La curiosidad y, en este cuento, los celos del hombre lo empujan a desobedecer. Esta versión, sin embargo, no culmina con la salvación del esposo; él mismo termina con su vida, al no verse capaz de cumplir con su rol social. Zapata considera este cuento como una parodia del original y, en ese sentido, los lectores se verán implicados “en un juego de conocimiento-reconocimiento” cada vez que noten la superposición de los textos (2004: 2).

El cuento presenta un epígrafe: “Il existe un grand mystère: l’homme sait ce qu’est le bonheur, pourquoi va-t-il dans le sens opposé ?” (180)⁹. Interpretándolo a la luz del cuento como una parodia, y teniendo en cuenta que en este se invierten los roles de género por completo, esa “felicidad” a la que alude la frase es cuestionada. La felicidad en los términos de los mandatos sociales hegemónicos es solo un tipo de felicidad, rígida y restrictiva. Y es falsa, por eso los hombres van en sentido contrario. En otras palabras, el epígrafe cuestiona por qué los hombres no van hacia la felicidad propuesta y condena esa actitud como ilógica. “Barba azul” es una “condena enérgica a la curiosidad y desobediencia femeninas” (Aldarondo 2003: 730), que irían contra la felicidad que debería surgir de la aceptación de roles femeninos que exigen pasividad y sumisión. En términos de Gérard Genette¹⁰, el hipertexto, el cuento de Silvina Ocampo, se enfrenta a este marco creado por el hipotexto y paratexto, subvirtiendo los roles tradicionales que estos defendían y parodiando los textos del marco. Así, Ocampo construye un relato con una Barbarrosa que condena, de manera más trágica que el relato original, la curiosidad y desobediencia masculinas.

⁹ Este cuento está incluido en *Cuentos completos II*, 1999, el segundo volumen de la obra cuentística compilada de Silvina Ocampo. Todas las citas del cuento pertenecen a esta edición. Los detalles bibliográficos completos se encuentran en la bibliografía.

¹⁰ En *Palimpsestos* (1989), Gérard Genette llama “hipotexto” a todo texto anterior (texto A) sin el que no podría existir un texto B, llamado “hipertexto”. Es decir, el hipertexto deriva del hipotexto preexistente. El texto B no habla en absoluto del texto A, pero no puede existir sin A, del cual surge mediante la operación de “transformación”. Las evocaciones al texto A son explícitas, aunque no se hable directamente de él ni se cite. En este análisis, “Barba azul” es el texto A y “Jardín de infierno”, el texto B.

En “Barba azul”, Charles Perrault usa el arquetipo de mujer curiosa, que se relaciona con Eva, como comenta Aldarondo (2003: 731). Este autor indica que la historia de Perrault presenta un código de comportamiento humano, cuya ideología dominante “pretende la subyugación de la mujer al hombre, negándole a la primera el acceso pleno al conocimiento: la prohibición de conocer lo que hay detrás de la puerta” (Aldarondo 2003: 731). Como a la esposa innominada se le prohíbe entrar a una habitación, a Eva se le prohíbe un árbol. Este conocimiento negado es el que les genera curiosidad. Silvina Ocampo es muy consciente de esta asociación entre la historia de Eva y “Barba azul”, y mantiene la relación con la primera llamando al cuento “Jardín de infierno”. El sustantivo “jardín” se remite al jardín del Edén. En este caso, sin embargo, no será Eva quien provoque la pérdida de la felicidad y el desastre con su curiosidad, sino el esposo innominado, el hombre curioso. Volviendo al epígrafe, este puede leerse, de manera más específica, como una condena a Eva, quien se deja llevar por su curiosidad. Esto la lleva a ir en el sentido contrario al de la felicidad propuesta y a perder el Edén. Entonces, Ocampo parodiará la eterna culpabilización de Eva al colocar la curiosidad en un “Adán”.

La inversión de roles realizada por Ocampo se presenta desde la primera oración: “Se llama Bárbara” (180). La presentación de la asesina abre el relato, sugiriéndose así su importancia y fuerza. Ella es, en efecto, una mujer bárbara y dominante. Es una manera de indicar que ella es Barba azul en este cuento, la victimaria. El esposo queda como la víctima, en posición pasiva y sumisa. Él es el narrador del relato y cuestiona por qué se casó. No encuentra una razón, pero se responde a sí mismo: “Me adora, se preocupa por mí. Me da todos los gustos” (180), como una suerte de consuelo y resignación. Luego, presenta los límites de la agradable situación: “Suele ausentarse muchas veces” (180). Es una mujer independiente. Su espacio no es la casa, sino la calle. Mientras ella toma el rol masculino en la relación, su esposo asume el rol femenino: el solitario castillo lo asusta, quiere independizarse de la vida conyugal. Para lograr esto, estudia Filosofía, como un intento de recuperar su rol masculino, encajando en el estereotipo del hombre como lógico y racional. Sin embargo, no puede concentrarse, distraído por el estado de inquietud en el que se encuentra ante la presencia dominante de su esposa, representada por los ruidos del castillo y el sonido de sus pasos. Bárbara mantiene el control: ella es la dueña de las llaves y las “cede” a su esposo al salir, en una muestra de “confianza”: “Mírame. Aquí te dejo las llaves de la casa . . . esta chiquitita, mírala bien, la del cuarto que está junto al

jardín de invierno, que llamo, no sé por qué, jardín de infierno. No entres en este cuarto” (180). La mujer da órdenes y prohíbe, dejando a su esposo con una libertad aparente. Cuando Bárbara sale de la casa, el esposo pierde su papel de narrador y el cuento pasa a tener un narrador en tercera persona, que relata en pasado la reclusión del esposo en el castillo.

Bárbara aparece como una *plotting woman* desde el momento en que le entrega las llaves. “No entres en este cuarto; no abras la puerta por nada, aunque te parezca, cuando llueve, que hay goteras o un incendio. Este cuarto te está vedado y darte su llave demuestra la confianza que te tengo” (180), le dice al esposo. Esta prohibición y advertencia, conscientemente, suscita la curiosidad del hombre y lo incita a desobedecer el recién planteado mandato. ¿Por qué es tan importante que él no entre? ¿Qué se oculta allí? La mujer juega con esta curiosidad y también con sus celos (elemento nuevo que no aparece en el cuento original). Estos dos sentimientos serán los que empujen al esposo a cumplir el plan trazado por Bárbara. Él sabe que su esposa se ha casado muchas veces (lo que también la aleja de un estereotipo tradicional de mujer). Ella azuza los celos causados por este hecho con las fotos de sus exesposos colgadas en las paredes: “Encontró una foto que lo llenó de celos: un joven tan hermoso que ni en un retrato pintado por Rafael habría encontrado su igual” (180). De la misma manera, lo hace con la “luz indiscreta” del cuarto prohibido, que lleva al esposo a pensar que un hombre se oculta allí. Ante esto, él se siente muy inseguro, lo cual lo lleva a enfrentarse a Bárbara, tratando de asegurar (ante él mismo y ante ella) su posición en la casa:

—¿Por qué se casó usted conmigo? No conviene alojar maridos en un solo castillo y de un modo tan incómodo.

—Me dijo que por amor usted haría cualquier cosa por mí, dormir en el suelo o en el aire.

—Es cierto, pero quiero tener yo solo esos privilegios, pues soy exclusivo. De otro modo la mato o me mato.

—Por mí se puede matar.

—¿Este castillo me pertenece?

—Naturalmente. También yo, también el perro.

—¿También la persona que vive en el cuarto cerrado?

—Atilio Flores se llamaba. No era como los otros. Murió. Vivía en ese cuarto que conserva su recuerdo. (181)

La amenaza del esposo con matar a la mujer o suicidarse si le es infiel es un claro intento suyo por recuperar su posición de esposo dominante. Sin embargo, Bárbara desestima su intento sin contemplaciones y le indica que puede matarse. Esta

declaración es para los lectores un anuncio del desenlace del relato y un atisbo del plan de la conspiradora.

La curiosidad del esposo será animada, en primer lugar, por las prohibiciones enfáticas y firmes de no abrir el cuarto, pero también por lo que Bárbara dice que se encuentra allí:

—¿Y me dirá por qué no puedo entrar en ese cuarto?

—Porque ahí están almacenados todos los tesoros, que te destina la suerte, pues me he enamorado de vos, y ésa es mi única felicidad, felicidad que tengo que agradecer de un modo material, porque en tus ojos veo brillar la codicia; pero no me desencanta porque te admiro y te considero el hombre más hermoso del mundo. (182).

Tesoros, un agradecimiento material, estarían ocultos en ese cuarto. Bárbara es consciente de su codicia y la usa para tentar aún más su curiosidad. Esta curiosidad y codicia, junto a los celos, resultarán mortales para el esposo quien, ejecutando un plan que desconoce, en efecto, encontrará su destino en el cuarto prohibido.

Cada vez que regresa, Bárbara revisa las llaves para saber si su plan ha funcionado. Mira las llaves “una por una, como buscando la respuesta” (181) ante el estado de turbación en el que encuentra a su esposo. Esto sucede varias veces y la inquietud del esposo solo va en aumento. A fin de seguir conduciendo al esposo, ella juega con su impaciencia (evitando responder directamente sus preguntas), y su indiscreción, burlándose con frases como “No todos podemos ser tan maduros como usted” (181) y “¿Qué hacía usted a esa hora indiscreta en el jardín?” (181). De esta manera, resalta que el esposo no es un ser racional y en control de sí mismo. Por el contrario, el esposo es retratado como un niño. Así, la escena en la cual Bárbara le deja las llaves por primera vez, narrada desde el punto de vista del esposo, es muy similar a la escena que se vería entre una madre que se despide de su hijo antes de salir. En este, la mujer sube las escaleras para despedirse, se acerca, le acaricia el pelo y dice: “Qué pelo irreductible tenés, lo peino de un lado y se va para el otro. Mírame. Aquí te dejo las llaves...” (180); luego, recoge su maleta y se va, mientras él se queda estudiando y sin poder acompañarla hasta la puerta. Esta infantilización es otra subversión de roles: el hombre no solo ha perdido su papel “masculino” dominante, sino su papel de “adulto” reflexivo. Es decir, en lugar de encontrarse en la posición dominante que le correspondería, se encuentra doblemente en una posición inferior: femenina e infantil.

La seducción y el halago son otros recursos usados por Bárbara como *plotting woman*. Son una manera de suavizar sus órdenes y mantener su plan oculto. Por

ejemplo, cuando le da las llaves, después de los mandatos y prohibiciones, le indica al esposo que le entrega las llaves porque confía en él, y luego lo besa. De la misma manera, cuando él la confronta, ella le dice que le “pertenece”, al igual que la casa y el perro. Luego, cuando él pregunta por qué no puede entrar en ese cuarto, ella indica que allí están los tesoros que le destina la suerte por haberse enamorado de él, su “única felicidad”, a quien admira y considera “el hombre más hermoso del mundo” (182). Con todo ese discurso apela al narcisismo del hombre, alabándolo y elogiándolo para alimentar su amor propio y, de esta manera, distraerlo, manipularlo emocionalmente. Vale la pena notar que este enfoque en la belleza del hombre es otra subversión de roles, ya que la belleza suele ser una característica predominante en la descripción de la mujer. En cambio, en el cuento no se realiza una descripción física de Bárbara o una alusión a algún aspecto exterior de ella. Esto evita que la mujer pueda ser encasillada en el estereotipo de *femme fatale*, pues este tiene como centro la sexualidad y belleza femenina como atractivo letal para el hombre.

Finalmente, el plan resulta exitoso: “en un arranque de furor, corrió hasta la puerta prohibida” (182). El hombre cae en la trampa, la curiosidad y los celos vencen y, desobedeciendo, abre el cuarto secreto. Sabe que está yendo en sentido opuesto a la felicidad propuesta por Bárbara. En un primer intento, no puede abrirla; sin embargo, “[l]a curiosidad lo instigó a probar de nuevo” y logra abrir la puerta (182). Se encuentra con una escena de horror: “seis cuerpos de varones colgados del cielo raso” (182), los exesposos de Bárbara. Descubre, entonces, que, efectivamente, nadie vivía allí; asimismo, descubre que lo que le “destina la suerte” es acabar como uno de esos hombres. Siguiendo el cuento original, la llave cae al suelo, se mancha con la sangre de los cuerpos y no hay manera de limpiarla. La desobediencia queda marcada en rojo. El relato de Ocampo se separa nuevamente del texto original cuando el esposo no es salvado. En este cuento, al hacerse consciente de que será imposible para él cumplir con los roles sociales y de género asignados, y de que no puede escapar al destino trazado para él, decide suicidarse. En un papel pegado a la pared, deja una nota para Bárbara: “Aquí estoy. Colgado entre otros jóvenes. Prefiero esta compañía. Tu último marido” (182). El esposo prefiere la compañía de estos hombres, aunque estén muertos, a seguir cumpliendo un rol femenino junto a su esposa. Como indica Butler, hay una radical dependencia entre los géneros: la construcción de la autonomía masculina tiene como demanda esencial el reflejo de este poder masculino autónomo en la mujer (1999: 57).

Al negarse Bárbara a la inmanencia y pasividad, le impide a su esposo construir, en contraposición, su rol activo y trascendente.

Así, se ve culminado el plan trazado por esta *plotting woman*, sin que ella tenga que cometer el asesinato con sus manos. Es importante notar que, con esta última acción, se enfatiza la oposición de los roles de Bárbara y su esposo. Las llaves, que son anexo y símbolo de la autoridad de Bárbara, se relacionan con el poder y “la solución adecuada ante situaciones difíciles” (Deibel 2012: 275). Por un lado, Bárbara es un ser con autoridad, poder (sobre sí misma y los otros) y gran capacidad racional y creativa, que la vuelven capaz de encontrar las respuestas adecuadas a los cuestionamientos del esposo. Por otro lado, el esposo no tiene autoridad en la casa, no tiene poder ni siquiera sobre sí mismo y su narración: es un ser pasional, que actúa por impulsos. En otras palabras, la total subversión de los roles binarios de género que realiza Silvina Ocampo en este cuento se corona al realizarse el plan de la asesina.

No hay una mayor descripción del cuarto secreto o los cuerpos, pues el cuento es focalizado desde el esposo. Por esta razón, no se esclarecen los motivos del crimen y, curiosamente, no se juzga directamente a Bárbara. De hecho, no es señalada como responsable por el narrador. Como lectores, no sabemos si los demás cuerpos han sido asesinados por Bárbara o si también los llevó a cometer un suicidio, siendo “responsables” de sus propias muertes. Sin embargo, aunque no sea la asesina material de esos crímenes, tiene sentido pensar que es la asesina intelectual de todos ellos. Otra razón por la que la asesina no es representada como culpable directa de su propio crimen es porque el esposo se presenta como el responsable: él prefiere estar colgado con esa compañía. Según su nota, el suicidio es su decisión. Esto podría ser un intento por quitarle a Bárbara la posibilidad de ser ella quien lo asesine. Terminar con su vida sería el último y mayor acto de control y dominación sobre él, y el esposo no puede permitirlo. Con esta acción, el esposo cierra el relato como un anti-cuento de hadas. Como explica Aldarondo:

Con este desenlace irónico se modifica una de las normas de los cuentos de hadas, la que reconoce y patrocina por lo general un final feliz por antonomasia, aspecto sumamente importante dentro de la estructura de la fórmula, ya que es precisamente en ese final donde se le confirma al lector la ecuanimidad de su cosmos. (2003: 734)

De esta manera, Ocampo muestra que no existe esa “ecuanimidad del cosmos” debido a los restrictivos mandatos sociales y de género hegemónicos que impulsan a las personas a una felicidad que resulta falsa e inconforme.

Para concluir, el palimpsesto de Silvina Ocampo parodia a “Barba azul” (y la historia de Eva) al subvertir totalmente los roles de género. Así, Bárbara encaja en un rol masculino al representarse como un ser independiente, racional, dominante y controlador, mientras que el esposo innominado cae en un rol femenino al mostrarse como un ser dependiente, pasional, sumiso e inseguro. A través de la narración, el hombre muestra sus ansias por cumplir con el rol de género asignado por los mandatos sociales; sin embargo, no puede lograr su objetivo. Mientras tanto, Bárbara, como *plotting woman*, se representa como cruel y metódica. Gracias a su creatividad, logra cumplir su plan azuzando la curiosidad y los celos del esposo. Es claro que Bárbara no es un “ángel del hogar”, pero la autora tampoco permite que sea clasificada como una *femme fatale*. Además, cuando una mujer, como Bárbara, rechaza la inmanencia a la que está condenada, es percibida como una “mantis religiosa”, es decir, un monstruo capaz de devorar a su marido, un ogro (de Beauvoir 1953: 256). Sin embargo, esta monstruosa representación tampoco es ofrecida por el relato.

Conclusiones

Recapitulando, en esta sección analicé cuatro cuentos. En los dos primeros, “El retrato mal hecho” y “La boda”, se presenta a las dobles como asesinas, pareja compuesta por dos mujeres: una asesina intelectual y una asesina material. Estas dobles se construyen mediante figuras extremas. Así, la primera pareja de dobles (Eponina/Ana) se da entre la mujer de clase alta y la mujer de clase baja, la señora y la criada. El lado marginal de este binario sería representado por Ana. Asimismo, en la segunda pareja (Roberta/Gabriela) se muestra a la adulta y la niña. El lado marginal sería Gabriela. Entonces, en las dobles asesinas, es el lado marginado el que sirve de brazo ejecutor para el lado dominante y socialmente superior. De esta manera, las asesinas intelectuales se rebelan a los estereotipos sociales mediante otros cuerpos, logrando cumplir sus deseos sin perder su posición social. Al cometerlos, sin embargo, mujeres en una posición social inferior a la suya, las consecuencias sociales a las que estas se enfrentarían son menores o no existen (como sucede con Gabriela). Además, las mujeres en posición de superioridad tienen la capacidad de proteger a aquellas que cumplieron sus deseos (como lo hace Eponina).

Los dos últimos cuentos, “La furia” y “Jardín de infierno”, tienen un narrador masculino cuyo marco interpretativo son los mandatos sociales hegemónicos. Ellos intentan inscribirse en los mismos y reproducirlos. No obstante, sus deseos no se

cumplen. Ninguno de los narradores tiene nombre, lo que enfatiza su falta de identidad o singularidad en oposición a la fuerte personalidad que demuestran las protagonistas de los cuentos: Winifred y Bárbara, respectivamente. De hecho, al compararlos con ellas, queda claro para el lector que los hombres no encajan en los roles que pretenden cumplir: se demuestra que son irracionales, inseguros y pasivos. Ellos servirán en estos cuentos de asesinos materiales, sin saber que las protagonistas son las asesinas intelectuales. Ninguno de los dos logra distinguir el riguroso plan que van siguiendo. Así es como el narrador de “La furia” acaba asesinando a un niño cumpliendo con el plan de Winifred, y el narrador de “Jardín de infierno” termina suicidándose, empujado por el plan de Bárbara. Ambos hombres son llevados a la tragedia por instintos pasionales: el primero, exasperado por el ruido del tambor y preocupado por el qué dirán; el segundo, influido por su curiosidad y sus celos. Finalmente, el narrador de “La furia” termina su historia encerrado en su propio infierno personal, sabiéndose perdido e incapaz de cumplir con el papel impuesto. Por su lado, el narrador de “Jardín de infierno”, al descubrir que es imposible que se independice de su matrimonio y cumpla su rol masculino de esposo dominante, decide terminar con su vida. Vale la pena decir que el golpe más duro para ambos hombres es verse incapaces de cumplir con su *deber ser* masculino.

Entonces, las cuatro *plotting women* analizadas en estos cuentos tienen la particularidad de coaccionar a otros, quienes llevarán a cabo sus planes, lo que, ante la sociedad, las deja libres de culpa. Los deseos de Eponina, Roberta, Winifred y Bárbara se ven cumplidos, y ningún castigo puede caer sobre ellas. Con esto no solo han subvertido los mandatos sociales que las reprimían, sino que se han burlado de los estereotipos femeninos que las describen como pasionales, irracionales y sin capacidad creativa. Aún más, han usado estos imperativos a su favor, para que sus conspiraciones pasen desapercibidas: Eponina se mostró como una estatua y se escudó en un discurso de modas; Roberta se ocultó tras su libro de misa y un proverbio francés; Winifred se presentó como una niñera inocente pero seductora; y Bárbara apareció como una mujer que adora a su esposo. Detrás de estas imágenes, una conspiradora planeaba al detalle y con calma cómo ver sus deseos cumplidos. Conscientes de sus recursos y sus posiciones sociales, hacen uso de su astucia e infinita creatividad para tomar control de su entorno sin verse perjudicadas. Son las autoras intelectuales del crimen, pero al no cometerlo y, más importante aún, no pedir explícitamente en ningún momento que sea cometido, su responsabilidad por el mismo se diluye en la ambigüedad.

Es necesario señalar que los cuentos van cargados de una fuerte crítica social. Algunos lo hacen mostrando la superficialidad y banalidad de la sociedad (como “El retrato mal hecho” y “La furia”), otros lo hacen parodiando los mandatos sociales para mostrar su arbitrariedad (como “La boda” y “Jardín de infierno”). De cualquier manera, todos desestabilizan el sentido común impuesto, cuestionándolo, revelando sus contradicciones y demostrando que no constituyen *la* verdad. Los crímenes, entonces, sirven como elementos de ruptura, que se enfrentan a esa “normalidad” establecida. Como explica Mascioto, el asesinato se presenta como lo anormal, la excepción a la norma (2016: 6). Los crímenes son transgresiones que fuerzan pausas en las normadas repeticiones que constituyen esa “normalidad”. Ahora, esto no significa que todas las asesinas quieran rebelarse y adoptar un rol opuesto o ajeno, que le brinde mayor libertad (como hace Bárbara), algunas quieren realmente cumplir con el *deber ser* que la sociedad les impone. Por ejemplo, “Roberta Carma, encarna la insatisfacción de la presión social por alcanzar la legitimidad femenina al ser escogida por un hombre para casarse” (Murillo Chinchilla 2017: 69). Es esta frustración al verse en la terrible espera de buscar esposo que la lleva a envidiar y odiar a su prima Arminda, quien sí está cumpliendo con lo que la sociedad espera de ella.

En la misma línea, la crueldad de dos de estas asesinas está motivada por la competencia que suponen los roles de género. La estudié primero entre Roberta y Arminda, quienes, como menciono, se enfrentan en una lucha de quién se casa primero. Luego, la analicé en las pequeñas Winifred y Lavinia, quienes se ven inmersas en un enfrentamiento de opuestas, tal y como Blancanieves y la Reina malvada. Entre ellas también vemos una relación de dobles; sin embargo, esta pareja de dobles está conformada por un lado angelical y otro monstruoso. Lavinia representa el lado angelical, que cumple con los estereotipos femeninos y al cual Winifred liquida. El triunfo del lado cruel de esta doble supone una liberación; sin embargo, carga a la pequeña Winifred de una culpa que trata de expiar en su adultez cometiendo mayores crueldades.

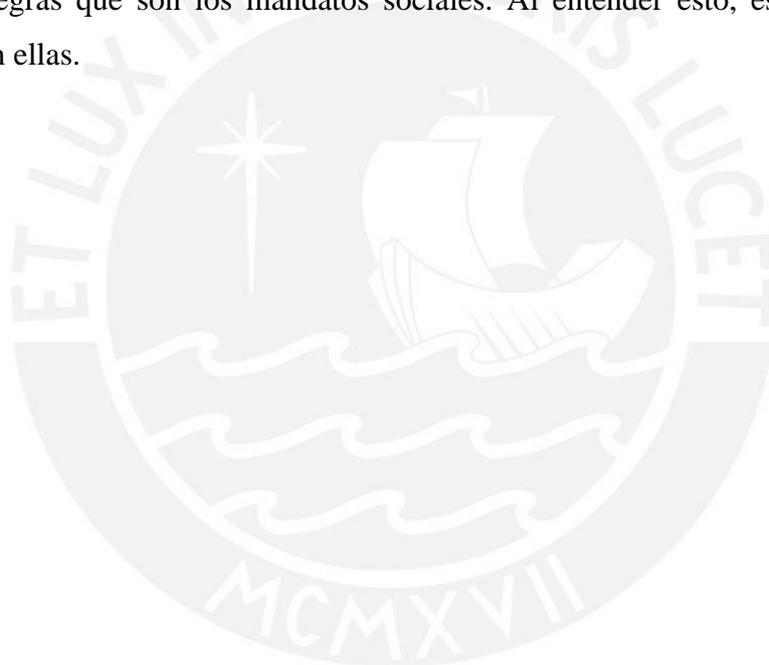
Es importante notar también la complejidad de las relaciones y la íntima complicidad que se perfila entre las mujeres que conforman las parejas de dobles asesinas y que es sugerida de manera implícita en los cuentos. No se muestra, por ejemplo, diálogo alguno entre Eponina y Ana, aunque se revela que la conexión entre ambas es profunda. De la misma manera, a pesar de que se muestran algunos diálogos entre Gabriela y Roberta, la mayor parte de su comunicación es implícita. La niña

parece leerle la mente y cumplir sus deseos sin que estos sean comunicados en absoluto. ¿Cómo supieron Ana y Gabriela que debían matar a sus víctimas si nunca se les pidió que lo hicieran? No mostrar esta comunicación en los cuentos es una de las maneras en las que Silvina Ocampo crea esa atmósfera de “simplicidad inquietante”, a la que alude Sylvia Molloy. El profundo silencio de estas mujeres y su comunicación casi telepática permite que la doble sea la “coposeedora del saber, el sentir y el vivenciar de la otra” en una expresión ominosa (Freud 1976: 234). Además, crea una ambigüedad que evita que un lector pueda señalar con claridad la culpabilidad de las asesinas en estos cuentos. Como explica Josefina Ludmer, los delitos en la ficción trazan límites, son “*una línea de demarcación que cambia el estatus simbólico de un objeto, una posición o una figura*” (1996: 781, subrayado en el original). Los delitos de las asesinas ocampianas trazan un límite entre lo normal y lo anormal, pero revelan bordes difusos que impiden señalar responsabilidades en estos crímenes.

Por otro lado, ¿por qué se realizan estos crímenes? Muchas veces la causa es un enfrentamiento entre mujeres. Es decir, lo que las asesinas ocampianas buscan es libertad, no necesariamente invertir las jerarquías entre hombres y mujeres. En esto se diferencian de las asesinas representadas en la tradición literaria. Estas responden a estereotipos, tienden a actuar guiadas por “pasiones femeninas” como los celos, el amor o la venganza y suelen tener por víctimas a los hombres. Como comenta Ludmer en su texto “Mujeres que matan”, las mujeres asesinas aparecen en la literatura argentina de finales del siglo XIX como “matahombres”, muy cercanas a las *femmes fatales* (1996: 782). Este estereotipo de mujer se enfoca en la sexualidad femenina y cómo se usa para destruir y amenazar a los hombres y la sociedad en general. Silvina Ocampo propone un *antimodelo* femenino enfocado en la astucia y creatividad de la mujer, usada para lograr la libertad que le ha sido negada. Por eso, por ejemplo, Bárbara no tiene una descripción física y Eponina es descrita con un cuerpo “inútil”. Lo que importa de estas conspiradoras es su mente (lo que explica el interés de Roberta y Eponina en la lectura). Sus cuerpos podrían ser normados, pero sus mentes explotan en una creatividad sin límite. Las asesinas ocampianas conocen y manejan en su provecho las convenciones de género. Lo que ellas rechazan son las imposiciones que las restringen. Este es el caso de Eponina: ella no rechaza la maternidad en sí misma, sino que se le imponga como una obligación que le roba la juventud y espontaneidad.

Por último, he estudiado la resignificación y desmitificación de cuatro estereotipos femeninos. Silvina Ocampo trabaja con mujeres que representan una

madre, una niña, un personaje mitológico y un personaje de cuento de hadas. Todas se ven liberadas de los roles de género asociados: Eponina no tiene un natural “amor maternal”, detesta a sus hijos y está harta de verse privada de su espontaneidad; Gabriela no es la imagen de la inocencia, sino una niña capaz de hacer travesuras letales por su amiga; Winifred es una Furia vengativa que se enuncia cruel y desmiente la superioridad masculina; y Bárbara es una Barbarrosa que prueba que la curiosidad no es un defecto femenino y que los celos masculinos pueden ser mortales. Todas estas *plotting women* son creativas y, por supuesto, crueles. Sin embargo, son también tiernas, leales, determinadas y fuertes. No se puede ignorar la complejidad que las conforma: no son demonios ni ángeles, se mueven en los límites y se escapan de los maniqueísmos. Son conspiradoras tramposas que no se dejan hundir y nadan con su ingenio a través de esas aguas negras que son los mandatos sociales. Al entender esto, es imposible no empatizar con ellas.



Capítulo 2: Crímenes domésticos: señoras, criadas y modistas

*Pues que lo de fuera es cosa de hombres,
que las mujeres no piensen en ello, ¡que se
queden dentro de su casa y no perjudiquen!*

–Esquilo, *Los siete contra tebas*

El hogar, el ámbito doméstico, se considera un lugar familiar, íntimo y seguro, tradicionalmente “femenino”. Es allí donde las asesinas de esta sección cometen sus crímenes, revelando espacios familiares como siniestros. Desde el papel asignado, que aparentan aceptar, estas mujeres desestabilizan los roles femeninos, mientras performan su género y clase social. En los cuentos a analizar observaré la exageración de esta performance, mediante la cual Silvina Ocampo lanza agudas críticas sociales al lector que quiera advertirlo.

En este segundo capítulo, estudiaré tres cuentos: “Mimoso” y “El vestido de terciopelo”, originalmente publicados en *La furia y otros cuentos* en 1959; y “Las esclavas de las criadas”, de *Los días de la noche*, publicado en 1970. En ellos¹¹, analizaré a tres asesinas que cometen sus crímenes en el espacio doméstico. Tal y como los planes de la reina malvada de Blancanieves dependían de una performance y del uso paródico de un elemento distintivamente femenino, el veneno (Gilbert y Gubar 2000: 39), las asesinas de este capítulo subvierten sus roles desde la performance y el uso paródico de elementos reconocidos como femeninos. Mercedes, de “Mimoso”, actúa como una excelente ama de casa y con su deliciosa cena, envenenada, logra su venganza. Casilda, de “El vestido de terciopelo”, se presenta como una dedicada modista y su preciosa creación, un vestido de terciopelo negro, asfixia a su clienta hasta la muerte. Herminia, de “Las esclavas de las criadas”, es una fiel criada quien, mediante sus oraciones, salva a su señora de la hipocresía de sus amigas, matándolas en el proceso.

El concepto de lo *unheimlich*, lo ominoso, de Freud, explicado ya en el capítulo anterior, está especialmente presente en esta sección. En estos cuentos los espacios domésticos *heimlich*, asociados a “una calma placentera y una protección segura” (Freud 1976: 222), son quebrados por los crímenes y las performances exageradas.

¹¹ “Mimoso” y “El vestido de terciopelo” están incluidos en los *Cuentos completos I*, obra compilatoria citada en la bibliografía. “Las esclavas de las criadas” se recoge en los *Cuentos completos II*, obra también listada. Las citas de estos cuentos referirán a estas ediciones, entonces solo indicaré el número de página.

Entonces dejan de ser familiares y pasan a ser lugares *unheimlich* donde uno no se orienta, como lo es siempre lo ominoso (Freud 1976: 221). Lugares, roles y elementos considerados conocidos y seguros, pasan a ser extraños y mortales. Los lectores, entonces, se enfrentan a situaciones incómodas y siniestras, narradas de manera banal o, como diría Sylvia Molloy, inquietantemente simple; tal vez hasta absurda. Es como si Silvina Ocampo no escribiera estos cuentos para que sean totalmente comprendidos: deja un gran margen a sus lectores para que interpreten todos esos vacíos que no tienen una explicación unívoca, dictada por el texto, y desde esa incertidumbre, que empuja a cuestionar lo conocido, nace lo ominoso.

Vale la pena agregar que el protagonismo asignado en dos de los cuentos a personajes de la clase baja dedicados al servicio, una criada y una modista, no era común en la narrativa argentina, donde aparecían como “mero telón de fondo o recurso de color local” (Loguzzo 2015: 178). Es bastante común en la cuentística ocampiana observar a estos personajes en primer plano como principales. Lorena Loguzzo incluso considera que es un rasgo que define su estilo (2015: 178). Encontrar a Herminia y Casilda como personajes principales en un ambiente de la clase alta y enfrentarse a lo *unheimlich* en estos cuentos debió ser muy desafiante para el horizonte de expectativas de los lectores de su época.

“Mimoso”

El primer cuento por analizar tiene como protagonista a Mercedes, una ama de casa de clase media cuya mascota, Mimoso, está a punto de morir. Para consolarse por la pérdida, decide, junto a su esposo, embalsamar al perro. Las malas lenguas interrumpen su felicidad y ella se venga, devolviendo el veneno en una última cena.

Primero, me detendré en la vida cotidiana de Mercedes. Es una mujer de clase media, ama de casa, casada, sin hijos, con el dinero justo para vivir sin problemas. En ese sentido, el embalsamamiento de Mimoso constituye un gasto anómalo que “iba a costar casi un mes de sueldo” (120) y, aunque es una decisión que toma la pareja de esposos, parece hacerse especialmente para Mercedes. Asimismo, las consecuencias de esta decisión afectarían solo a Mercedes. Su esposo le advierte: “¿La gente no dirá que estás loca?” (121), y ella entiende que se enfrenta a “la perversidad del mundo ante el cual una mujer no puede mandar embalsamar a su perro sin que la crean loca” (122). Entonces, Mercedes es una mujer que cumple con el rol tradicional de ama de casa y depende de su marido, encajando así con los mandatos sociales y manteniéndose en la

inmanencia. Es decir, en la invisibilidad y pasividad asignada a la mujer, realizando aquellas acciones que permiten el funcionamiento cotidiano de la familia y la sociedad, y alejan a la mujer de la particularidad y la trascendencia. Sin embargo, al decidir embalsamar a su perro, se arriesga a ser señalada como una “loca”. En otras palabras, es amenazada con la degradación social, burla y ostracismo al desviarse de la norma con su peculiar deseo.

Parte de su vida cotidiana es también su relación con Mimoso, su perro, quien la acompaña mientras su esposo trabaja y la defiende “de los ladrones y de la soledad” (122). Sin embargo, mientras el perro muere, Mercedes parece más preocupada por que “no se estropee”, que por la agonía de Mimoso, y cuando lo lleva a embalsamar, no verifica si sigue vivo: “A la mañana siguiente Mercedes metió al perro adentro de una bolsa. No estaba muerto, tal vez” (120). Aún más, se menciona que “Mercedes era más feliz con el perro embalsamado que con el perro vivo; no le daba de comer, no tenía que sacarlo para que orinara, ni tenía que bañarlo, no le ensuciaba la casa ni le mordía el felpudo” (122). Es decir, es feliz porque ahora simplemente le es útil, sin que tenga que ocuparse de él. Esta relación resulta bastante inquietante y lleva al lector a preguntarse por su naturaleza. Además, quiero señalar que la incertidumbre sobre la muerte del perro en la bolsa, que puede recordarnos a la paradoja del gato de Schrödinger¹², es la primera aproximación a lo *unheimlich* en el cuento, ya que la duda entre lo vivo y lo inerte es una condición particularmente favorable para el surgimiento del sentimiento ominoso (Freud 1976: 223).

En línea con lo anterior, la utilidad de Mimoso es acompañar a Mercedes y defenderla: “ese perro muerto la acompañaría como la había acompañado el mismo perro vivo, la defendería *de los ladrones y de la soledad*” (122, mi subrayado). Se entiende que el perro la acompaña debido a la soledad relacionada a su rol de ama de casa en un hogar sin niños, con un esposo ausente en el trabajo. También, sugiero que ese “ladrones” se refiere a los mandatos sociales, que le roban la libertad de cumplir con sus deseos y la atan a la inmanencia del trabajo en el hogar. Entonces, a pesar de estar casada, Mercedes se encuentra sola e indefensa, tanto ante peligros reales como ladrones, como ante las exigencias sociales, punto al que volveré más adelante. Ante

¹² Con esta paradoja, el físico Erwin Schrödinger explica la superposición de comportamientos de los elementos cuánticos, que se definen con la intervención de un observador. De la misma manera, Mimoso en la bolsa está vivo y muerto, al mismo tiempo, y no se puede realmente saber hasta que se abra la bolsa y se confirme; sin embargo, el texto no nos ofrece ninguna confirmación: Mimoso “[n]o estaba muerto, tal vez” (120, mi subrayado). Esta superposición de estados y la siguiente apariencia vívida del perro embalsamado configuran la sensación ominosa.

esta situación, Mimoso parece suplir al esposo y cumplir algunos de sus roles. El llanto desesperado al morir Mimoso no surge solo por la pérdida de una mascota, sino ante el peligro de perder esa defensa y compañía necesarias. Podemos entender cómo el perro defiende a su ama de los ladrones, pero la pregunta que queda es ¿cómo defiende a Mercedes de las exigencias sociales? La respuesta parece estar en los anónimos que denuncian a la mujer junto a “[u]n dibujo obscuro [que] ilustraba las palabras” (122). Parece sugerirse una zoofilia. Sea cual sea la respuesta, no se encuentra explicitada en el relato, pero se entiende que se asocia a los deseos individuales y apasionados de Mercedes, ajenos al rol que la sociedad le asigna.

El rol que cumple Mimoso en ausencia del esposo de Mercedes es enfatizado cuando se lo relaciona con Ulises: “Con su tejido en la mano [Mercedes] esperaba como Penélope, tejiendo, la llegada del perro embalsamado. Pero el perro no llegaba” (121). Mercedes adopta el rol de Penélope esperando la llegada de su esposo Ulises. Por supuesto, el Ulises de Mercedes no es su esposo, sino Mimoso. De esta manera, se le atribuye una connotación épica exagerada e inesperada, que realza la particular relación que mantiene Mercedes con su perro. Además, esta referencia explícita a un matrimonio mitológico coloca a Mimoso como una suerte de esposo alternativo. Dentro del espacio doméstico, sin la presencia del esposo ni las exigencias de la sociedad, se configura un espacio imaginario, con reglas distintas, donde Mercedes tiene mayor libertad. Es un espacio alterno y privado, donde no se le exige a la mujer una relación vertical de sumisión, con un “esposo alternativo” que no le reclama ni la reprime.

Como segundo punto, observaré cómo se relaciona Mercedes con los roles femeninos. Cuando Mercedes lleva a Mimoso con el embalsamador, se desarrolla un diálogo incómodo y una situación femenina reconocible, pues ella se ve cuestionada y desacreditada por el hombre. El embalsamador le pregunta a Mercedes cómo quiere que prepare a Mimoso y con su actitud se mofa de las decisiones que comunica la mujer:

... ¿Cómo lo quiere?

Mercedes miró sin ver nada:

–Sentadito, con las patitas cruzadas.

–¿Con las patitas cruzadas? –repitió el hombre, como si no le gustara.

–Como usted quiera –dijo Mercedes, ruborizándose. (121)

Ante este cuestionamiento, la mujer se ruboriza y cede. No obstante, inmediatamente después, el hombre la juzga por su apariencia física:

–Vamos a ver al 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 los ojos y vio sus pechos bajo el sweater demasiado ajustado. – Cuando lo vea listo le va a dar ganas de comerlo. (121)

Este juicio, seguido de un comentario en doble sentido, hace que Mercedes se cubra con el abrigo que se acababa de quitar por el calor sofocante que hacía. Notemos que ese comentario final no solo introduce una tensión incómoda en el diálogo, sino que sirve como una premonición en el cuento. Otro punto a notar es que, a pesar de la actitud sumisa que ha tomado Mercedes ante los ataques del hombre hasta el momento, está “tratando de contener sus deseos de abofetear o de quitar el perro al hombre” (121).

Así como Mercedes se avergüenza y somete ante los cuestionamientos de género, también se enfrenta a ellos. Harta de la actitud del embalsamador, cambia su tono por uno más firme e impetuoso:

–*Quiero* que tenga un soporte de madera como aquél –le enseñó el que sostenía una paloma mensajera.

–Veo que la señora tiene buen gusto –musitó el hombre–. ¿Y los ojos de qué los quiere? De vidrio resultará un poco más caro.

–Los *quiero* de vidrio –respondió Mercedes, mordiendo los guantes.

–¿Verdes, azules o amarillos?

–Amarillos –dijo Mercedes, *impetuosamente*–. Tenía los ojos amarillos como las mariposas.

–¿Y usted les vio los ojos a las mariposas?

–Como las alas –*protestó* Mercedes–, como las alas de las mariposas.

–¡Ya me parecía! Tiene que pagar adelantado –dijo el hombre.

–*Ya lo sé . . .* (121, mi subrayado)

Mercedes deja de mostrarse tímida y sumisa, y defiende sus palabras de manera asertiva. El embalsamador nota el cambio y deja de molestarla. Sin embargo, este hombre no es el único que la desacredita en el relato.

Mercedes también tiene que enfrentarse a la gente que se burlaría de ella o la acusaría de loca ante su decisión de embalsamar a Mimoso. Primero, encara el descrédito y la risa de sus amigas y otras personas que preguntan qué pasó con Mimoso y no le creen cuando ella les cuenta que lo mandó a embalsamar. Frente a esto, resuelve que es “mejor decir que lo había tirado por ahí” (121). No obstante, cuando su esposo le pregunta: “¿La gente no dirá que estás loca?” (121), su respuesta es contundente: “Peor para ellos –respondió Mercedes apasionadamente–. No tienen corazón, y la vida es muy triste para los que no tienen corazón. Nadie los quiere” (121). Mercedes se niega a vivir la vida de manera desapasionada, y defiende su insólito deseo, aunque sea contrario a las sosas restricciones sociales. Como indica Silvia Larrañaga, este cuento puede leerse

como “la rebelión contra las convenciones, contra la condena de cualquier comportamiento considerado excéntrico y un desafío al qué dirán” (1997: 241). Claramente, Mercedes se rebela y desafía los mandatos sociales, pero eso no significa que no cumpla con algunos de ellos.

Si bien este no es un enfrentamiento directo a los roles de género, vale la pena añadir que Mercedes no muestra un “instinto maternal” ni se menciona alguna esperanza o deseo de maternidad. Para empezar, cuando su esposo señala que han gastado mucho dinero en el perro, ella apunta que “[u]n hijo no hubiera costado más” (121), como si diera igual uno u otro. Luego, como ya mencioné, ella es más feliz con Mimoso embalsamado porque ya no debe cuidarlo y ocuparse de él. No se busca que el perro ocupe el lugar de un hijo, como suele ocurrir con algunas mascotas, sino el de esposo, como ya mencioné. Es decir, se espera que él cuide de ella, no viceversa. En base a esto se puede pensar que un hijo, que requiere muchos más cuidados y atención de las que requería el perro, no la habría hecho muy feliz, pues significaría más trabajo y aún menos libertad.

El primer rol que acata la mujer en el cuento es el de esposa y ama de casa que acostumbra preparar la cena y recibir a los invitados de su esposo. Como explica Iris Young, Simone de Beauvoir describe el trabajo del ama de casa como monótono, cíclico, sin futuro o metas, y afirma que una vida confinada a estas labores es una suerte de esclavitud (2005: 138). Este hecho, sumado a otras expectativas de género y clase social que reprimen a Mercedes, explican con mayor claridad por qué necesita la “defensa” de Mimoso y el espacio de libertad que se crearía con el perro. Asimismo, otro comportamiento acatado por Mercedes es el acto de tejer, actividad femenina por antonomasia en la tradición occidental. La mujer que se queda en el ambiente privado de la casa, tejiendo en espera de su esposo, como Penélope o la matrona romana Lucrecia, es concebida como la representación de esa pureza contemplativa que se espera de la mujer. No obstante, como ya apunté, en este caso no es al esposo a quien espera, sino a Mimoso.

Luego, a través del relato se remarca constantemente que Mercedes llora, incluso se mira al espejo y ve que “sus ojos estaban muy hinchados por el llanto” (120) y en un momento su esposo le dice: “Bueno, basta; ya lloraste bastante” (121). El llanto y, en general, la expresión apasionada de emociones son actitudes reconocidas como femeninas. Además, en la situación de perder a una mascota, se esperaría que la mujer sea sensible y se conduela de manera visible. Por último, se puede inferir que Mercedes

se preocupa por su apariencia física y buscar seguir las tendencias de belleza. En la casa del embalsamador, lleva un abrigo, un *sweater* apretado y guantes negros de cabritilla, y cuando es juzgada por su físico, se cubre avergonzada. Entonces, Mercedes es representada como una mujer que reconoce y enfrenta los cuestionamientos de género, pero también los acata y busca mostrarse como una mujer que sigue los mandatos sociales.

Como tercer punto, observaré lo que sucede con Mimoso embalsamado. Por un lado, este hace muy feliz a Mercedes, más que cuando estaba vivo. Al llegar a la casa con el perro, ella se sienta frente a él para mirarlo, lo acaricia y lo besa cuando su esposo no la mira. Por otro lado, Mimoso pasa a representar un peligro latente. Mercedes le pregunta al embalsamador, quien acababa de explicar que trabaja con venenos, si el perro será un peligro para ella y su esposo; la respuesta es “[ú]nicamente si lo comen” (122), frase premonitória que resulta ominosa junto a su anterior “[c]uando lo vea listo le va a dar ganas de comerlo” (121). A pesar de esta advertencia, la mujer no parece considerar que el perro represente un peligro para ella. Aparte de resultar peligroso por su toxicidad, Mimoso amenaza la opinión social sobre el matrimonio. El esposo es quien se muestra más preocupado al respecto, y le pregunta a Mercedes qué dirán sus amigas y el tenedor de libros de la Casa Merluchi cuando vean al perro. La mujer propone, cuando lleguen visitas, esconder a Mimoso en el armario o decir que fue un regalo de la vecina. Por ello, le pide a la vecina que sea su coartada, esta sonríe y la comprende, en una muestra de apoyo ante la amenaza de “locura” que reprime toda espontaneidad femenina.

Así pues, Mimoso sí llega a afectar la opinión social sobre la pareja y la felicidad de Mercedes se ve interrumpida: “Bajo la forma de un anónimo llegó la maledicencia a esa casa. Un dibujo obsceno ilustraba las palabras” (122). El esposo se indigna ante este hecho, toma al perro, lo quiebra y lo arroja al horno. Nuevamente se enfatiza su preocupación por lo que piense la gente cuando declara: “Que sea o que no sea verdad no importa, lo que importa es que lo digan” (122). No se muestra que el hombre haga preguntas indagando por la veracidad de la acusación. Tampoco busca defender a su esposa de la mala imagen, sino que se limita a castigarla deshaciéndose del perro y defendiendo su propio honor. Esta actitud demuestra lo que mencioné antes: Mercedes se encuentra sola e indefensa, a pesar de tener un esposo. Este no la comprende realmente y se ciñe a las normas sociales. Esta relación no es un espacio de seguridad y libertad para la mujer; es otro espacio restrictivo. Mercedes responde con el

mismo coraje mostrado antes: “No me impedirás que sueñe con él” (122), grita, reafirmando que él no tiene control sobre lo que suceda en su mente. Su cuerpo está sometido a los deberes de su clase y las reglas de su género, pero su mente es espontánea y libre. Entonces, Mercedes se defiende a sí misma: actúa y enfrenta el ataque.

El cuarto punto que revisaré es la representación de Mercedes como conspiradora. Ella se muestra como *plotting woman* cuando reafirma el control de su mente e, inmediatamente después, se prepara para recibir al hombre que ha destruido su felicidad:

. . . Sé quién es el hombre perverso que hace anónimos. Es ese tenedor de porquería. No volverá a entrar en esta casa.
 –Tendrás que recibirlo. Esta noche viene a cenar.
 –¿Esta noche? –dijo Mercedes. Saltó de la cama y corrió a la cocina a preparar la cena, con una sonrisa en los labios. Puso junto al perro el asado de tira, en el horno. (122)

Esa sonrisa anuncia su venganza. A pesar de que no quiere ver al tenedor, aprovecha la ocasión para enfrentarse a él. Con la maledicencia, lo que busca el hombre es denunciar el comportamiento de la mujer y forzarla a alinearse con los mandatos sociales. Mercedes responde performando esos mandatos impuestos, pero no se deja doblegar. En primer lugar, la mujer, actúa manteniéndose en el espacio casero, “tradicionalmente concebido para proteger/controlar a las mujeres” (Habra 2005: 51). Luego, prepara su venganza desde el espacio femenino primigenio: la cocina. Aún más, el arma homicida es la comida, que cocina en el horno, junto a Mimoso. El alimento, aquello tan *heimlich* destinado a dar vida, se convierte en un arma mortal, *unheimlich*. Lo más conocido deviene totalmente siniestro. Este es un acto de rebelión que, como bien han notado Gilbert y Gubar en otros textos literarios, busca romper con el tradicional rol femenino de nutrición y alimentación, y se relaciona al acto rebelde de Eva, quien ofrece la manzana de la muerte a Adán (2000: 465).

Entonces, Mercedes sirve la cena, realizando su performance de buena ama de casa, y pregunta casualmente si será un cuento chino que la gente come perros en China. “Yo no sé. Pero en todo caso, yo por nada del mundo los comería”, asevera el tenedor. Mercedes responde con una sonrisa encantadora: “No hay que decir ‘de este perro no comeré’” (123). La mujer es dueña de las palabras ahora; juega con ellas y las moldea a su antojo. El marido no lo entiende y la corrige: “De esta agua no beberé” (123). Sin embargo, el invitado, después de reírse a carcajadas, disfruta un pedazo de cuero con

salsa, mastica y cae muerto. Mercedes quería decir exactamente lo que dijo. La risa pasa a ser suya mientras recoge los platos.

Este asesinato es planteado como una defensa, y es atribuido a Mimoso por la misma Mercedes: “Mimoso todavía me defiende” (123). Esta estrategia de desplazamiento, de hecho, se da desde el inicio del cuento. Aunque este se llama “Mimoso”, es Mercedes alrededor de quien gira la historia. Todo el relato se focaliza desde ella y la acción la realiza ella. Por supuesto, como un ama de casa que cumple los mandatos sociales, se supone que no debe tener capacidad de acción, entonces, ella desplaza su capacidad hacia Mimoso. Se dice que el perro “defiende” a Mercedes; sin embargo, la hace más feliz y es más útil cuando está muerto, cuando ya no puede hacer nada. Entonces, es Mercedes quien se defiende a sí misma y cumple sus deseos, a través del perro. Mimoso es una coartada que, tan sencillamente como lo hace el título del cuento, oculta una historia incompatible e incomprensible para las normativas sociales.

Como señala Claudia Mosovich, este cuento se ve enmarcado por la muerte, pues inicia con la agonía de Mimoso y culmina con la muerte fulminante del supuesto autor de los anónimos (2009: 74). Asimismo, podemos decir que está enmarcado por el cumplimiento ejemplar de los roles de género: el cuento se inicia con una devota y llorosa Mercedes, alimentando a su perro moribundo con leche a cucharaditas, y termina con una hacendosa Mercedes que recoge los platos de la cena y seca sus lágrimas, pues llora mientras ríe. Después de su rebelde acto de venganza, la mujer vuelve a su papel de ama de casa, recupera el espacio social que le corresponde, ahora libre de la maldad del tendero de libros.

En conclusión, Mercedes es una ama de casa y esposa que performa muy bien su rol social y su perro, Mimoso, es, aparentemente, quien la defiende de la monotonía asfixiante asociada a este rol. Sin embargo, esta mujer es capaz de enfrentarse a los mandatos de género; su perro le sirve de coartada para ocultar su propia acción. Para mantener esta “defensa”, lo embalsama. Al hacer esto, se ve amenazada por la opinión de la gente, que puede tildarla de loca. Ella se reconoce como apasionada y se apena por aquellos que solo viven de manera sosa, siguiendo el *statu quo*. Cuando alguien se atreve a inmiscuirse en su felicidad y hablar mal de ella, decide performar su rol de ama de casa y prepara una cena mortal. De esta manera, la asesina se defiende, se vengó y demuestra que es tan capaz de cumplir su rol social como lo es de satisfacer sus deseos particulares.

“El vestido de terciopelo”

El segundo cuento a analizar presenta a tres mujeres: Cornelia Catalpina, Casilda, la modista, y la niña ayudante que la acompaña. Como lo anuncia el título, hay un vestido de terciopelo negro, encargado a Casilda por Cornelia para su próximo viaje a Europa. Este vestido, con un dragón de lentejuelas bordado, representará la elegancia y, como pronto lo descubrirá Cornelia, el peligro mortal de los asfixiantes roles de género.

Lo primero que señalaré es que en este cuento se aprecia especialmente el aspecto performativo del género y la clase social. El escenario principal será la habitación de Cornelia; sin embargo, se explica que Casilda y la niña, quien será la narradora de este relato, han viajado desde Burzaco, un barrio periférico, hasta la Recoleta, en la capital. Entonces, están en un espacio ajeno e impropio, la que se presenta como actriz principal es la señora que se encuentra en su espacio “natural”. Como bien señala Clara Mengolini, este relato es toda una puesta en escena: “contiene todos los ingredientes de lo que bien podría ser una espléndida puesta teatral: la escalera alfombrada, las grandes cortinas blancas acompañadas de espejos dorados, los olores, las voces disparejas que se escuchan en el cuarto de al lado y por fin, la entrada triunfal de la señora Cornelia Catalpina” (2015: 30). La actuación de Cornelia puede conducir a dos inferencias: por un lado, el espacio no le es *tan* propio y, por otro lado, Casilda y la niña son tomadas como una audiencia ante la cual Cornelia puede (o debe) performar su rol de mujer de clase alta.

Para empezar, en este cuento se configura un espacio totalmente femenino. No solo centra su acción en el espacio doméstico y privado, y tiene como elemento principal una prenda que suele considerarse exclusivamente femenina, sino que solo presenta personajes femeninos. José Amícola califica la situación como una ceremonia mortal que acontece en un “gineceo absoluto”, en un *boudoir* palaciego (2014: 3). El primer personaje en aparecer es la narradora niña; lo hace, sin embargo, fundiéndose con Casilda en una primera persona plural, se individualiza un momento para explicar por qué estaba malhumorada y luego vuelve a fundirse en el plural: “*Tocamos* el timbre: *nos* abrieron la puerta y *entramos*, *Casilda* y *yo*, en la casa, con el paquete. Casilda es modista. *Vivimos* en Burzaco...” (152, mi subrayado). La frase “vivimos en Burzaco” transmite la idea de una relación familiar, como si vivieran juntas. Asimismo, al declarar “tocamos el timbre”, una acción que probablemente realizó Casilda, manifiesta

una identificación con la modista y el reconocimiento de una relación que las une y permite referirse a “ellas” como un ente conjunto. Por otro lado, la niña presenta a Casilda, pero no se molesta en indicar su propio nombre. De hecho, no dice demasiado sobre ella: tiene ocho años, es amiga y ayudante de Casilda. Juntas suelen viajar a la capital para entregar sus trabajos. Lo más cercano a una explicación de la relación de estas dos mujeres es la siguiente afirmación de la narradora: “Todo el mundo creía que mi amiga Casilda era mi mamá. ¡Qué risa!” (153). No queda claro si Casilda cuida de la niña y la lleva consigo mientras trabaja, o si la niña realmente trabaja para ella; tampoco sabemos cuál es la diferencia de edad entre estas “amigas”. De todas maneras, no sería el primer caso de una amistad femenina con una gran diferencia de edad observada en esta investigación, pues ya vimos una relación así entre Roberta y Gabriela, de “La boda”.

Casilda y la niña llegan a la casa, y Cornelia Catalpina hace su aparición en escena, tal y como si fuera la actriz principal del espectáculo:

Subimos una escalera alfombrada (olía a naftalina), precedidas por la sirvienta, que nos hizo pasar al dormitorio de la señora Cornelia Catalpina, cuyo nombre fue un martirio para mi memoria. El dormitorio era todo rojo, con cortinajes blancos y había espejos con marcos dorados. Durante un siglo esperamos que la señora llegara del cuarto contiguo, donde la oíamos hacer gárgaras y discutir con voces diferentes. Entró su perfume y después de unos instantes, ella con otro perfume. (153)

Entonces, las mujeres pasan a este espacio casi teatral y se preparan para recibir a esta mujer de nombre tan extravagante que la narradora sufre para recordarlo. La entrada es dramática: esperan durante “un siglo”, mientras la escuchan hacer gárgaras y voces, como una artista alistando su voz para salir a escena, y entra primero el perfume, como un anuncio sensorial, luego la mujer. Es toda una performance que la niña toma con ironía, resaltando el olor a naftalina, la ridiculez del nombre, lo mucho que se demora la mujer y su preparación tras bambalinas. Es más, con el último detalle de los diferentes olores de perfume, parece indicar la falta de correspondencia entre la esencia que se anuncia y la esencia de Cornelia.

Entre las mujeres que componen este “gineceo” hay una clara diferencia de clases sociales. Tenemos, por un lado, como lo presenta la narradora, a la niña y Casilda y, por el otro lado, a Cornelia. Los nombres de las mujeres remarcan la diferencia, como señala Amícola: “‘Casilda’ es un nombre que se ha tornado popular en la Argentina por su divulgación entre gente de campo y aldeaños, mientras que ‘Cornelia’ tiene sabor patricio y, por lo tanto, remite a lo encumbrado de la clase social que lo hace suyo.

‘Casilda’ se opone así a ‘Cornelia’ de modo absoluto” (2014: 3). Sobre “Cornelia”, Antonio Cajero añade que, tanto en la cultura letrada como la popular, es símbolo de abundancia y de infidelidad conyugal (2011: 115-6). Esta sería una manera de ironizar sobre la vida de la clase alta. Otra marca de la diferencia de clase es el espacio geográfico asignado a cada parte. Cornelia en la capital, en una casa de lujo, con jardín, ascensor, alfombra y demás. Por la descripción de la narradora, queda explícito que el lugar del relato “le es enteramente ajeno”, debido a su condición social (Amícola 2014: 3). Casilda y la niña viven en “las afueras de Buenos Aires”, donde “[h]abrán perros rabiosos y quema de basuras”, según Cornelia (153). Sin embargo, tienen suerte de vivir allí porque “no hay hollín, por lo menos” (153), exclama Cornelia, mientras se queja de lo gris que está la colcha de su cama. Por último, se diferencia la condición social en la antítesis de trabajo y ociosidad. Cuando le presentan el vestido a Cornelia para probárselo se queja: “¡Probarse! ¡Es mi tortura! ¡Si alguien se probara el vestido por mí, qué feliz sería! Me cansa tanto” (153). Mengolini explica que esta reacción es “reflejo de una clase ociosa que se contrapone a Casilda, mujer trabajadora que debió cruzar toda la ciudad de Buenos Aires para hacer entrega de la preciada prenda” (2015: 31). Añade, además, que este cansancio “se asocia con el performance forzado que su clase le exige” (Mengolini 2015: 32). La que llega sudando y debe tomar una aspirina por el esfuerzo es Casilda, pero el trabajo duro está asociado a su clase social; la de Cornelia se asocia a la pereza y los viajes.

A pesar de las marcadas diferencias, Mengolini propone que el vestido crea un espacio de intersección entre Cornelia y Casilda, como un espejo en la búsqueda de identidad de Cornelia, en el cual puede identificarse y oponerse (2015: 29-30). “Para que Cornelia realice su performance es imprescindible la presencia del vestido que debe ser fabricado por Casilda, por lo tanto sin Casilda la identidad de Cornelia peligra” (2015: 29), explica. Así, las mujeres se encuentran en una relación de mutua dependencia: Casilda depende de Cornelia para tener trabajo, Cornelia depende de Casilda para tener el objeto que le permite performar su identidad. Con este, ella se reconoce (y muestra) como mujer de clase alta, y puede oponerse a mujeres de la clase baja, como la misma Casilda. Mengolini añade: “El vestido es un área de ambigüedad que le sirve a Ocampo para indicar que las fronteras entre el yo y el otro son borrosas y la formación de la identidad se constituye siempre a través de las interacciones con los demás, especialmente con los que el yo rechaza y denigra” (2015: 30). De esta manera, se resalta el aspecto interdependiente y performático de la clase social.

El segundo punto a analizar es la representación de los roles femeninos. Tanto Cornelia como la niña muestran gran preocupación por el vestido, el perfume y la limpieza. Al inicio del relato, la narradora revela estar malhumorada porque su “vestido estaba sucio y pensaba dedicar la tarde a lavar y a planchar la colcha de mi camita” (152). Cuando Cornelia se presenta a su audiencia, después de su perfume, también declara que tienen suerte de vivir fuera de Buenos Aires, donde no hay hollín, y reniega: “Miren la colcha de mi cama. ¿Ustedes creen que es gris? No. Es blanca. Un ampo de nieve” (153). Asimismo, ambas mujeres se muestran fascinadas por el vestido de terciopelo, lo encuentran hermoso, pero rechinan los dientes al contacto con la tela. Según Cajero, este contrapunteo entre Cornelia y la niña produce “una suerte de estructura especular” que muestra que las mujeres tienen sentimientos y preocupaciones similares, independientemente de su clase social: son igualadas por su género (2011: 115-6). La manera irónica en la que se alude a estas preocupaciones “femeninas”, repetidas en el contrapunteo como frases prefabricadas, y la evidente performance de las mujeres, sin embargo, sutilmente señalan estas inquietudes como construcciones sociales no naturales. Como indica Butler, “what we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body” (1999: xv). Y esos actos son los mandatos sociales que conforman la performance.

En línea con lo anterior, resalta en el cuento la importancia de la moda. Como expliqué, el vestido es una pieza clave en la identidad de Cornelia, ella encarga su confección y lo admira; no obstante, ponerse el vestido le resulta, literalmente, una tortura. Pensando en Butler, Mengolini afirma que “Cornelia no es dueña de su género y no realiza la ‘performance’ que más le satisface, por el contrario se ve obligada a ‘actuar’ el género en función de una normativa que promueve, habilita, castiga y excluye” (2015: 32). El vestido y los roles de género la asfixian, y, aunque ella los elija, no la satisfacen. Esa elección parece ir contra sí misma, como un sacrificio por lograr la performance, pues de no hacerlo, será excluida. Esto es lo que Gilbert y Gubar llaman “the ‘killing’ of oneself into an art object”, e incluye la preocupación por los olores (ya mostrada con el perfume), la edad (manifestada cuando le dice a Casilda, pensando que la niña es su hija: “¿Por qué no le coloca una piedra sobre la cabeza para que no crezca? De la edad de nuestros hijos depende nuestra juventud” (153)) y el cuerpo en general (2000: 34). Son esfuerzos realizados por las mujeres para encajar en los estereotipos asignados a su género, por los cuales deben “matarse” a sí mismas; en el caso de

Cornelia, literalmente. Asimismo, que el vestido asfixie a la mujer y le impida moverse recuerda la función que reconoce Simone de Beauvoir en la ropa femenina: impedir al cuerpo femenino cualquier actividad. Según la autora, los tacones, corsés y otros petrifican y paralizan a las mujeres, cumplen una función ornamental y las metamorfosean en ídolos, objetos de propiedad masculina (1953: 176). Hay que hacer notar que los nardos, las flores favoritas de Cornelia que ella compara con el terciopelo, refuerzan esta dimensión sacrificial del vestido y la interpretación de la prueba del mismo como un rito religioso. Como indica Loguzzo, esta flor se asocia a las ceremonias religiosas y simboliza la pureza, el amor infinito y el sacrificio (2015: 147).

El tercer punto a tratar es la visión infantil de la narradora, que focaliza los mencionados roles sociales. La niña tiene ocho años y, como dice Cornelia, está en una “edad feliz” (153) en la cual puede observar la performance de los roles sin estar totalmente sometida a ellos. Como comenté, la niña se encuentra fascinada y se ciñe a algunos mandatos femeninos; sin embargo, debido a su edad, también es capaz de distanciarse y reírse de los mismos. Por ejemplo, admira el lujo de la casa y su escalera alfombrada, pero apunta que “olía a naftalina” (153). También, nota lo mucho que cuesta ponerse el vestido, lo áspero de la tela cuando pasa la mano para un lado, las arrugas en el “género sobrenatural” (154) y cómo el dragón va tomando vida; no obstante, señala que el vestido es precioso, incluso asiente cuando le preguntan si le gustaría llevar uno al crecer. Zapata afirma que esta niña, narradora y testigo, “avizora sin duda, a través de las adultas, su propio destino pero, riéndose tanto de la señora como de Casilda, del vestido y hasta de sí misma, toma distancia con respecto al género: tela y mujer” (2005: 255). De hecho, aprovecha la distancia para observar la ceremonia: “No me cansaba de contemplar las pruebas de este vestido” (154), exclama, en contraste con el cansancio de Cornelia y Casilda. Los pensamientos y observaciones que surgen de esta visión infantil, interna y externa, se enfrentan a los comentarios insípidos de Cornelia en su performance y presentan a la niña como alguien con mejor entendimiento de la vida “real” (Duncan 1994: 240).

Por supuesto, como una niña “inocente”, también se ríe en las situaciones inesperadas o accidentales: cuando a Casilda se le cae la aspirina, el monedero y el agua; cuando se caen los alfileres; cuando Cornelia piensa que Casilda es su mamá. Luego, estas situaciones anecdóticas sutilmente pasan a ser siniestras: el vestido detenido en el cuello de Cornelia, a Cornelia le falta el aire, la niña siente que el vestido le “estrangulaba el cuello con manos enguantadas” (154), por último, Cornelia cae

muerta mientras Casilda se lamenta por el vestido. Ante todas las situaciones expuestas, la niña reacciona con un “¡Qué risa!”, expresión que repite ocho veces en el cuento y se vuelve incómoda y ominosa. Como explica Loguzzo, se filtra la desfamiliarización (el paso de lo familiar a lo ominoso) a través del lenguaje, lentamente, afectando la percepción del lector y llevándolo a dudar y comprobar su lectura del texto (2015: 46). Esta narradora es “la niña ocampiana por antonomasia, quien escande su relato con la frase fija y lugar común banal ‘¡Qué risa!’, inclusive en el más álgido de los instantes: la animalización del bordado del vestido que termina asfixiando a su dueña” (Amícola 2014: 4). Así, con una expresión aparentemente inocente responde a la agonía de Cornelia, una reacción inusitada y fuera de lugar ante el penoso suceso. La repetición de esta frase, reflejo de una felicidad superflua, “es una forma de asfixiar al lector a través de las palabras. El lenguaje mismo se convierte en vestido de terciopelo, en prisión, en material confortable por un lado, pero áspero por el otro”, señala Michelle Quiñones (2013: 10).

El cuarto y último punto es el asesinato de Cornelia. Ciertamente, el mencionado vestido es el arma asesina. La característica principal de la prenda es que está hecha de terciopelo. Esta tela se reconoce como áspera por un lado y suave por el otro, y es el género favorito de Cornelia, aunque le hace rechinar los dientes: la atrae y la repugna. La palabra “género” aquí corresponde a tela, pero también hace referencia al género femenino, cuyo lado positivo (que permite encajar en la sociedad) atrae y cuyo lado negativo (que reprime, restringe, castiga y excluye) repugna. Luego del género, resalta el bordado: el dragón de lentejuelas. Esta criatura puede simbolizar lo animal, lo instintivo y apasionado que Cornelia debe reprimir para encajar en el molde social. También puede ser símbolo de “‘algo terrible que vencer’ pues sólo [sic] el que vence al dragón deviene héroe” (Loguzzo 2015: 146). Ese “algo” se referiría a los mandatos sociales. O, siendo una criatura poderosa, puede representar el poder dado por el género femenino. Este poder ambiguo: por un lado, genera un capital social para Cornelia y, por el otro, es una represión asfixiante. Esta relación con el género puede explicarse metafóricamente porque, en cierta manera, tanto el dragón como la mujer ideal son mitos culturales. Ambos mitos pasan a fundirse; mientras más se perfecciona el vestido, el dragón y Cornelia pasan a ser uno: “la señora respiraba con dificultad. El dragón también” (154), “La señora volvió a ponerse de pie y se detuvo de nuevo frente al espejo tambaleando. El dragón de lentejuelas también tambaleó” (154). Andrea Ostrov

explica que la tela es tan constitutiva de la identidad de Cornelia, que el vestido se amolda, se con-funde con el cuerpo, se in-corpora en la mujer (1997: 303).

Asimismo, este vestido, encarnación de los mandatos sociales, pasa a representar la prisión y trampa que son estos mandatos. Es una trampa porque es muy difícil de poner, pero es necesario para “identificarse y aferrarse a la elegancia, la sofisticación y la riqueza de su clase” (Mengolini 2015: 29). Llevar el vestido se muestra como una condena y luego es imposible quitárselo. Se revela como una prisión, aceptada por Cornelia. Así, como explica Antonio Cajero, “el cumplimiento irrestricto de estas reglas las vuelve grotescas” (2011: 113), y el cuerpo de Cornelia pasa a entenderse como un recipiente pasivo para la inexorable ley de la cultura (Butler 1999: 12). “Es maravilloso el terciopelo, pero pesa –llevó la mano a la frente–. Es una cárcel. ¿Cómo salir?”, dice Cornelia (154). Claramente, no solo alude al peso físico del vestido, sino al peso que tiene en la vida de Cornelia, pues “es el vestido el que determina quién es o quien deja de ser ella” (Mengolini 2015: 34). No hay salida: debe portar el vestido si quiere ser lo que performa. Esta cárcel, además, se reconoce como no natural: la tela del vestido es un “género sobrenatural” (154). Luego, Cornelia sugiere que “[d]eberían hacerse vestidos de telas inmatrimales como el aire, la luz o el agua” (154), es decir, de elementos naturales. La respuesta de Casilda es “Yo le aconsejé la seda natural” (154). Entonces, esta prisión y trampa representa lo que Butler explica como las claras consecuencias punitivas que conlleva la performance de género (1999: 178). Hay un castigo tanto por performarlo como por no hacerlo.

La muerte de Cornelia en ese vestido cárcel es silenciosa y, a comparación de su inicial performance, sin aspavientos: “La señora cayó al suelo y el dragón se retorció. Casilda se inclinó sobre su cuerpo hasta que el dragón quedó inmóvil” (154). El dragón del vestido, in-corporado en la mujer, agoniza, y Cornelia no emite ninguna palabra o sonido. Cuando se podría pensar que Cornelia ha sido solo una desafortunada víctima del género (en sus dos sentidos), Casilda se revela como asesina. Impasible, ve a la mujer morir y luego dice melancólicamente: “Ha muerto. ¡Me costó tanto hacer este vestido! ¡Me costó tanto, tanto!” (154), mostrando una total indiferencia por Cornelia. La muerte no la sorprende en absoluto, la contempla con total calma, como si la esperara; sin embargo, se lamenta por su trabajo. Casilda estaba muy orgullosa de su creación: “¡Qué vestido! Creo que no hay otro modelo tan precioso en todo Buenos Aires” (154), le decía a la señora mientras colocaba los alfileres “peligrosamente”, como indica la narradora. Hay que destacar que su queja es “¡Me costó tanto hacer este

vestido!” (154), como si estuviera acostumbrada a que las mujeres para las que hace vestidos mueran, pero no a realizar prendas tan trabajosas. También se puede pensar que esta situación es común porque al desvanecerse Cornelia, la niña, que trabaja con la modista, no se sorprende tampoco, sino que se limita a acariciar el terciopelo y a exclamar “¡Qué risa!” (154), ante las quejas de Casilda. Con esa siniestra expresión termina el cuento. Estamos, entonces, ante un asesinato, que Cajero reconoce como “una doble venganza, de la niña y de la costurera, que se dirige contra una clase social: la clase pudiente que la señora Cornelia Catalpina encarna” (2011: 110).

En conclusión, este relato es una crítica burlesca que llama al cuestionamiento de los mandatos sociales, representados en performances exageradas y ridículas. Sobre este cuento, Noemí Ulla comenta: “La sátira castiga la fatuidad de una señora de clase acomodada en ‘El vestido de terciopelo’” (citada en Loguzzo 2015: 143). Y esa fatuidad no es una invención literaria para caracterizar a Cornelia, es una simulación, exagerada, de la realidad. Con su performance, Cornelia demuestra la artificialidad del género y la clase social, su construcción a través de objetos indispensables como el vestido de terciopelo y su ambigüedad: atraen porque brindan un estatus exclusivo y privilegios materiales, repelen porque son una condena, trampa y prisión. Cornelia se enfrenta a una suerte de maldición para mantener su identidad elegida, de la cual solo se libra con la muerte, porque en vida, a pesar de la agonía, Cornelia no está dispuesta a abandonar el vestido. Como indica Mengolini, “Ocampo lleva la idea del ‘dressing up’ al extremo y parodia la importancia excesiva que le confiere Cornelia al vestido de terciopelo, a tal punto que este toma vida y le toma a ella la vida” (2019: 198). Mujer y vestido se confunden en una ceremonia totalmente femenina, casi religiosa, sacrificial, ominosa y mortal.

“Las esclavas de las criadas”

En este cuento, Herminia, la criada, salva a su señora enferma de su hipócrita círculo social y prolonga su vida con sus devotos cuidados. Las falsas amigas de la señora, que se declaran “esclavas de sus criadas”, envidian el servicio brindado por Herminia, así que tratan de atraerla con vistosas ofertas que prometen una buena vida y poco trabajo. Ella se niega a traicionar a su señora y rechaza todos los ofrecimientos mientras, una a una, en misteriosos accidentes, estas hipócritas mujeres van muriendo.

Al igual que en “El vestido de terciopelo”, vemos una exagerada simulación de la realidad para reflejar la condición social. En la mansión de este relato se muestra “un barroquismo en el que se superponen una sobreabundancia de señoras, flores, animales embalsamados y regalos para la enferma [la señora de la casa], quien en su habitación también guarda una colección innumerable de objetos” (Mascioto 2018: 218). Es una acumulación de elementos que denotan el estatus social de la señora. Otro punto en común con “El vestido de terciopelo” es el ambiente femenino. No se puede decir que el ambiente sea exclusivamente femenino en este cuento, porque el hijo de la señora aparece en un momento de la historia, pero su presencia es breve y luego solo quedan la señora, sus amigas y Herminia. Además, como indica Mascioto, aunque el narrador es un testigo impersonal de los acontecimientos y no da marcas de género, por el contexto de la historia (el ambiente doméstico y las señoras) “puede suponerse que se trata de una mujer” (2018: 218).

Como punto de partida, estudiaré la relación de la señora y la criada. La criada es el personaje principal; con su nombre se da inicio al cuento: “Herminia Berni era preciosa” (27). A pesar de la inherente diferencia entre criada y señora, y de que lo común en la literatura era que aparezcan las criadas como elementos de fondo o personajes secundarios, en este relato se invierten los papeles: la criada se muestra en primer plano y la señora apenas se menciona. Se hace énfasis, además, en la belleza de Herminia, y se explica que esta no es física, sino “espiritual”. De hecho, se detalla que tiene “algunos defectos: ojos un poco bizcos, labios demasiado gruesos, mejillas hundidas, cabellera enteramente lacia; sin embargo, hubiera podido ser Miss Argentina. La belleza es un misterio” (27). La criada no cumple con los estereotipos de belleza femenina, pero tiene “algo” que la hace bella. A Herminia la rodea un aura de misterio que se traza desde la primera descripción de su persona. A través de toda la narración, la criada será continuamente calificada como “una perla”. La mujer es considerada un tesoro natural, difícil de encontrar, valioso y presumible. Es una maravillosa criada, “a más de bonita era buena” (28), mira con asombro el narrador (o narradora) y su fidelidad “era ejemplar” (28). Como he mencionado, la representación que hace Ocampo de esta criada es bastante atípica; dista de los casos expuestos por Inés Dunstan y Rebekah Pite en su estudio sobre las relaciones entre criada y señora en la literatura argentina, “Mistress vs Maid: Race, Class, Nation and Boundaries between Women in Argentine Fiction since the Mid-Nineteenth Century”. Una de las principales diferencias, aparte del protagonismo y la buena imagen de Herminia, es que no se ve

afectada por un sesgo racial. Así, Silvina Ocampo configura un singular espacio de representación para un personaje de clase popular normalmente ignorado y silenciado.

La señora es simplemente nombrada “la señora de Bersi”. No se revela su nombre o apellido de soltera. El señor Bersi no aparece ni se menciona en la historia. Lo único que se sabe de la señora es que “estaba enferma, gravemente enferma” desde hacía tres meses (28); por eso, la casa estaba llena de regalos y de visitas. Adicionalmente, se menciona que la señora adora a Herminia y que, en un lugar privilegiado de su habitación, tiene el retrato de su criada “vestida de Manola” (28). El cariño entre estas mujeres era recíproco. Herminia cuida celosamente de su señora y tiene una fidelidad ejemplar. En ese sentido, parece cumplir con el estereotipo comentado por Dunstan y Pite de la criada que adora a su patrona, la criada “ideal”: sumisa y completamente devota para servirla (2018: 417). Lo que no es estereotípico es el aprecio que le tiene la señora. En este punto es necesario volver al aura de misterio que envuelve a Herminia. Para empezar, la criada tiene otra identidad: también se llamaba Arminda, hecho que se menciona al final del cuento, como si no tuviera mayor importancia. La criada tiene dos nombres: Arminda y Herminia Berni. La señora, por su lado, no tiene nombre y toma el apellido de casada “de Bersi”. Los apellidos de las mujeres se diferencian por una “s” y una “n”. Curiosamente, una “s” girada a la derecha puede lucir como una “n”. Es como si la criada fuera una variante de la señora. Por un lado, esta coincidencia resulta ominosa, pues evoca al “permanente retorno de lo igual” y la repetición inesperada de los nombres (Freud 1976: 234); especialmente en esta relación cuya inherente diferencia ha sido marcada con tanto énfasis en la cultura y, de manera específica, en la literatura. Por otro lado, esta coincidencia y la compleja relación que se perfila entre las mujeres sugieren una relación de dobles.

Es importante aclarar que esta relación de dobles no es como las vistas en el primer capítulo, donde un lado de la doble servía de asesina intelectual y el otro, de asesina material. Tampoco es una relación de dobles opuestas como la que mantenían Lavinia y Winifred en “La furia”, donde la primera representaba el lado angelical y la segunda el lado cruel. En este caso, son mujeres socialmente opuestas: la señora, de clase alta, y la criada, de clase baja. Esta diferencia de condición social se aprecia en la relación entre Eponina y Ana en “El retrato mal hecho”; sin embargo, la situación es muy distinta a la íntima pero invisible relación, y en apariencia inexistente comunicación, entre Eponina y Ana. En este cuento se retrata explícitamente el cariño entre señora y criada, es más, la señora lo reconoce públicamente, al final de la historia,

ante los cronistas del periódico. Además, cuando muere su hijo (evento al que volveré más adelante), Herminia es la encargada de comunicarlo y tiene tanto tacto que “[n]i una lágrima derramó la señora al recibir la noticia” (29). Así, se sugiere al lector una relación cercana entre ambas mujeres, y el último punto reafirma la conexión de las dobles, pues, sí, es probable que la señora no se sorprenda y llore porque Herminia tiene mucho tacto para hablar, pero también puede ser porque maneja la misma información que su criada, y está enterada del hecho de antemano. Aún más, se puede percibir la relación entre las dobles en los momentos en que Herminia parece perder la voz sumisa de criada para responder con una voz airada correspondiente a la señora; por ejemplo, cuando dice “Algún día las mandaré al diablo, me están potreando como si estuviera enferma” (29).

El segundo punto a revisar es el círculo social que visita la mansión. Al iniciar el cuento, Herminia dice: “Mi patrona es una señora muy querida” (28), como una explicación de por qué hay muchas visitas en la casa. Estas son amigas de la señora; sin embargo, a través de la narración se van perfilando como mujeres envidiosas, frívolas, hipócritas e interesadas. Todas se aprovechan de la enfermedad y consecuente ausencia de la señora para tocar lo que quieren en la casa; por ejemplo, una de ellas se lleva las mejores rosas de las flores enviadas a la enferma. Herminia odia estas actitudes: no tolera que rompan los adornos y “no le gustaba nada que se hubieran apoderado de esa casa . . . de la vida de su patrona” (31). Además, las amigas están esperando la muerte de la señora, algunas incluso quieren adelantarla, para poder quedarse con Herminia. De hecho, esa es la verdadera razón de las visitas: “Poco a poco me di cuenta de que todas esas señoras iban, en realidad, a visitar a Herminia, no a la señora de Bersi. No lo disimulaban...”, cuenta la voz narradora (28). Las mujeres llenan a la criada de regalos y halagos, y tratan de ganarse su simpatía. “Somos esclavas de nuestras criadas, confesémoslo” (28), dice una de ellas, y las demás se quejan de lo malas que son sus propias criadas y de cómo no encuentran a la adecuada. Eso es lo que hace de Herminia “una perla”: es una maravillosa criada, lo que en ese momento es un tesoro raro y muy valioso.

Sobre este punto, en el estudio de Dunstan y Pite se explica que, hacia mediados del siglo XX, las señoras estaban muy preocupadas porque perdían a sus criadas, el comportamiento de las mismas era muy insolente y las expectativas laborales de las criadas se habían elevado (2018: 411). Esta situación es la que vemos reflejada en el cuento; las señoras estaban en apuros. Así como en “El vestido de terciopelo” el vestido

es indispensable para que Cornelia se identifique y performe su rol, así es indispensable para las señoras el tener una criada adecuada. Esta no solo se encargará de las tareas del hogar, sino que le servirá como el símbolo de su estatus, como “una perla” que podrá presumir. Como indica Aldarondo, se crea una situación absurda y risible, donde las señoras compiten y buscan conquistar a la criada como en una “parodia de las subastas de objetos valiosos”: Herminia es deshumanizada y codiciada como un artículo de remate (2002: 974). Esta parodia no solo muestra la cosificación de la criada, sino la traición que ocurre entre estas mujeres. Adriana Mancini afirma que la traición sucede entre las integrantes de la misma clase social, es decir, entre las “amigas” y la señora; no obstante, Herminia con sus minuciosos cuidados “prolonga hasta el límite la vida del ama con la intención de anular la posibilidad de muerte” (1998: 83). Entonces, no hay una solidaridad de clase, las señoras de clase alta son hipócritas con la enferma; sin embargo, existe una solidaridad entre clases: la criada es solidaria y totalmente fiel a su señora. Herminia se horroriza ante esta situación: “Nunca hubiera imaginado que las personas fueran tan malas, la amistad tan falsa, las riquezas tan inútiles”, pensaba (31). Por eso, la criada considera cada oferta de trabajo que recibe de las mujeres como una traición, y las rechaza con indignación. Este sentimiento demuestra, nuevamente, la íntima relación de las dobles, señora y criada, y el profundo cariño de esta última a su señora. Herminia no se limita solo a indignarse, sino que defiende a su señora.

Como tercer punto, revisaré las muertes del relato. Las personas que son hipócritas y traicionan a la señora de Bersi, una a una y en situaciones misteriosas, van muriendo. Primero, sucede con Tuco Bersi, el hijo de la señora. Este intenta llevarse y vender el piano, además de seducir y contratar para sí a Herminia. La criada encuentra la proposición “monstruosa” (29), se hace la sorda y no contesta, pero lo vigila para evitar que se lleve el instrumento. Cuando ella tiene que salir, él aprovecha para llevárselo, pero tropieza y muere bajo el peso del piano. La siguiente víctima es Alma Montesón. Esta le ofrece un puesto de ama de llaves a Herminia, que incluye viajes a Europa; no obstante, la criada responde airadamente: “Por ningún motivo del mundo yo abandonaré a la señora de Bersi” (29). Alma insiste y nuevamente Herminia no contesta. Al día siguiente, en los diarios, se informa de la muerte de Alma por un ataque cardíaco. Le sigue Lilian Guevara, pariente lejana de la señora de Bersi, recién casada, que le ofrece a Herminia trabajar con ella, en su bella casa, después de la muerte de la señora. La criada se sorprende de los “términos vulgares” (30) de la mujer y se ríe, pero no contesta. Lilian muere en un accidente automovilístico esa misma noche y la noticia

se anuncia en los radios. A continuación, Lina Grundic, una antigua profesora de piano de la señora de Bersi, con una sensual propuesta, invita a Herminia a acompañarla en sus viajes por trabajo. La criada se enoja por la traición y tampoco le contesta. Una semana después, la pianista es hallada muerta en el ascensor de su casa sin mayor explicación.

Todas esas muertas son misteriosas e inesperadas. Las visitas se asustan y, buscando no correr la misma suerte, dejan de acudir a la mansión. Entonces, los días parecen “más felices” y la señora de Bersi comienza a recuperarse, tanto así que su vida se prolonga y que aparece en los diarios como un milagro de longevidad. Ella confiesa: “Dios concede a Herminia todo lo que le pide. Es una perla. Ha prolongado mi vida” (32), y con esa frase revela a los lectores el misterio de las muertes. Herminia, en su deseo de cuidar a su señora, con su silencio en lugar de contestar a las propuestas, le ha pedido a Dios que mate a esas personas. En otras palabras, a pesar de su indignación, en lugar de rechazar verbalmente las propuestas, lo que hacía era quedarse en silencio y pedir mentalmente el exterminio de la persona insolente y traidora. Asesinó a los hipócritas a través de sus rezos, en una forma totalmente ominosa que alude a la “omnipotencia del pensamiento”, el “inmediato cumplimiento de los deseos” y “las fuerzas que procuran daño en secreto” (Freud 1976: 246-7). Una prueba de que la criada es la asesina es la siguiente: después de escuchar la propuesta de Lilian Guevara y reírse “trágicamente”, Herminia se queda “quieta en un rincón de la casa, meditando, como si rezara” (30), y esa misma noche muere Lilian por “accidente”. Y ese es otro rasgo en común, todas las muertes parecen accidentales y poco claras. Así, se muestra que el misterio que rodeaba a Herminia era mayor que el que se pensaba en un inicio. Vale la pena recordar que lo primero que se dice de la criada es que tiene una belleza espiritual. Luego, la voz narradora comenta que rompió casualmente una bombonera, y Herminia recogió los pedazos “religiosamente”. Finalmente, la señora la vincula directamente a Dios. Es así como la fiel criada logra defender a su señora y vengarla de la hipocresía; y se incluye en el grupo de devotas criadas de las que escriben Dunstan y Pite, capaces de matarse o matar por sus señoras (2018: 417). Además, corona su venganza haciendo que las desgracias de las traidoras se hagan públicas, pues las muertes son anunciadas en la prensa escrita y radial, medios que “hacen de la vida privada de la empleada un relato público de llegada masiva” (Mascioto 2018: 220). Es curioso que no suceda esto con la muerte del hijo.

Vale la pena notar que la declaración de la señora ante la prensa, que revela el milagro de su longevidad, denota una clara satisfacción y reafirma, públicamente, el cariño que siente por su criada. Con esa frase la halaga, mostrándola como una servidora fiel, devota y una buena mujer cristiana, y la responsabiliza por la preservación de su vida. Herminia no solo pidió las muertes para vengar a su señora, sino que oró para sanar y prolongar la vida de su doble. También se demuestra la complicidad entre ambas mujeres, pues, de no ser íntimas, la señora no sabría que su criada rezaba por ella. La mujer se deleita en esta complicidad, inusual entre señora y criada en la época, como ya mencioné, que resulta mucho más sincera y valiosa que sus vínculos de amistad con mujeres de su misma clase social. Además, declararlo en el periódico, medio masivo como el que distribuyó las noticias de las muertes de sus hipócritas amigas, es como reafirmar públicamente su victoria, aplaudir la venganza de Herminia/Arminda. No solo sobrevivió a sus amigas: mantuvo a su criada y rebasó las expectativas promedio de vida; en estos hechos se satisface la señora. Las mujeres se cuidaron mutuamente y juntas pretendieron cumplir con su rol social asignado.

Para concluir, este cuento es otra crítica social a las clases altas, donde se retrata la hipocresía y la traición entre las mujeres de una misma clase social. También, revela la desesperación de las clases altas “por la comodidad y la servidumbre”, pues se enfoca la desmedida atención “que unas damas de sociedad le dan a una eficiente criada” (Aldarondo 2002: 973). Esto debido a que es muy difícil encontrar a una buena criada, por lo que Herminia es considerada como una “perla” y un símbolo de estatus social, que además de ser útil, se puede presumir. Tal y como en “El retrato mal hecho”, las mujeres muestran un estilo de vida trivial y sin sentido, con una paródica inversión de papeles donde las amas se vuelven esclavas que giran alrededor de la criada, llenándola de obsequios y ofertas para intentar atraerla. Herminia demuestra su superioridad moral al ser ejemplarmente fiel a su señora y horrorizarse por la frivolidad y falsedad de las visitas. La devoción de la criada llega al punto de matar a las personas hipócritas que rodean a su señora y prolongar su vida en una milagrosa longevidad.

Conclusiones

En esta sección revisé tres cuentos que retratan asesinatos muy particulares y sobrenaturales. Las armas asesinas son un perro embalsamado, un vestido de terciopelo y unos silenciosos y meditabundos rezos. Además, los crímenes ocurren en el espacio

doméstico, familiar, convirtiéndolo en un ambiente ominoso, *unheimlich*. Este ha sido un concepto clave. Primero, en “Mimoso”, vimos lo *unheimlich* en el perro que estando vivo parecía muerto y estando muerto parecía vivo, y que luego se convirtió en un venenoso peligro latente. La comida, la más íntima y familiar fuente de vida, pasó a ser siniestra y mortal. La esposa, Mercedes, también se mostró ominosa al pasar de una hacendosa ama de casa a una asesina que se ríe mientras llora. Segundo, en “El vestido de terciopelo”, un precioso y trabajado vestido, símbolo de la feminidad por excelencia, se revela como una asfixiante trampa asesina, que atrae y repugna, da vida social y, literalmente, mata. La niña narradora y su risueña inocencia también devienen incómodas, ajenas y siniestras. Y la dedicada modista se muestra como una impasible espectadora de la agonía causada por el vestido que ella misma hizo y con tanto trabajo. Tercero, en “Las esclavas de las criadas”, Herminia, una devota criada de misteriosa y espiritual belleza deviene ominosa con su indignado silencio y sus muestras de omnipotencia del pensamiento. En la coincidencia de apellidos con su señora y un nombre alternativo, se revela la relación de dobles que mantiene con su patrona y la profundidad del misterio que la rodea. En los tres cuentos mencionados sucede lo mismo: la casa, lugar cómodo y seguro, pasa a convertirse en un lugar *unheimlich*, que demuestra no ser del todo conocido, ni seguro, sino que se hace ajeno y mortal.

Asimismo, tal y como los cuentos del primer capítulo, los relatos de esta sección reflejan una fuerte crítica social. Esta crítica se dirige al género y la clase social, y enfatiza mediante la exageración y la acumulación de objetos el aspecto performático de las condiciones sociales. En los tres cuentos podemos ver críticas a los estereotipos de género: en “Mimoso”, a través de las restricciones que amenazan a Mercedes de tildarla de loca y que tratan de obligarla a una vida sosa y monótona, de la que ella se defiende a través de Mimoso; en “El vestido de terciopelo”, mediante la trampa del género-tela del vestido, que representa al género femenino como condena y prisión; y en “Las esclavas de las criadas”, en el mundo femenino de señoras de alta sociedad que se revelan “esclavas de sus criadas”, paradójicamente dependientes y necesitadas de las mismas. La crítica en cuanto a clase social parece limitarse a ser una burla de las clases altas, entonces la vemos en “El vestido de terciopelo” con la dramática actuación y el perezoso cansancio de Cornelia, y en “Las esclavas de las criadas” con la inversión de roles entre señoras y criada, su evidente hipocresía y la desesperada persecución de Herminia, concebida como un objeto. En ambos cuentos mencionados, al igual que “En el retrato mal hecho”, revisado en la sección anterior, se muestra la frivolidad

mecanizada y la decadente superficialidad de las mujeres de esta clase social, condenadas a vivir vidas lujosas pero vacías, llenas de riquezas, pero totalmente intrascendentes. Y en “Las esclavas de las criadas” se muestra la competencia que supone la búsqueda de una buena criada en la clase alta, que nos recuerda a la competencia por cumplir los roles de género que asumieron Roberta y Arminda de “La boda”. Así, se parodia la necesidad de performance y competencia que conllevan los roles sociales de clase y género.

Vale la pena enfatizar que esta mencionada performance no solo genera cierto capital social, que brinda reconocimiento y otros beneficios, sino que es elemental para la misma construcción de la identidad. Cornelia Catalpina, de “El vestido de terciopelo”, necesita del vestido para ser quien es y reconocerse a sí misma como mujer y como parte de la clase alta. De la misma manera, las señoras de alta sociedad de “Las esclavas de las criadas” necesitan una buena criada para poder mostrarse e identificarse como mujeres de clase alta. Sin esos elementos, su identidad no está completa. En la misma línea, esta situación revela la relación de mutua necesidad que existe entre modista y señora, y criada y señora. Las primeras dependen de la señora para tener trabajo y poder mantenerse. Las segundas necesitan de los servicios de la primera por su utilidad práctica pero también por su utilidad social, ya explorada. Sin embargo, la modista y la criada, mujeres de clase baja, socialmente en desventaja, no necesitan de las señoras para constituir sus identidades, y no están obligadas a performar como ellas. En ese sentido, son bastante más libres e independientes, pues no cargan la preocupación de poseer un elemento que valide su condición social.

¿Por qué realizan las asesinas estos crímenes? Por venganza. En “Mimoso”, Mercedes quiere vengarse del tenedor de libros de la Casa Merluchi por los anónimos que arruinan su felicidad. En “El vestido de terciopelo”, las trabajadoras Casilda y la niña realizarían una venganza de clase sobre la perezosa y superficial Cornelia Catalpina. En “Las esclavas de las criadas”, Herminia venga a la señora de Bersi de la hipocresía y traición de sus amigas. Así, tenemos tres diferentes actos de venganza realizados mientras las mujeres se mantienen en su rol, en su papel designado: Mercedes asesina cumpliendo su papel de ama de casa, preparando la cena; Casilda, cumpliendo su rol de modista, ajustando el vestido que Cornelia solicitó; y Herminia, cumpliendo el papel de dócil criada, con su sumiso y pasivo silencio y sus oraciones. Y todas actúan en la casa, el espacio femenino asignado.

Capítulo 3: ¿Ángeles o demonios?: la ambigüedad del modelo ocampiano

*Yo creo que tu goce tiene aristas
duras como la arista de las piedras
y que no sólo de dolor te quejas.*

–Silvina Ocampo, “Reproches de una música”

Las mujeres en la literatura siempre han estado atrapadas en dos modelos opuestos: o eran ángeles o eran monstruos. Estos modelos extremos fueron creados por autores varones (Gilbert y Gubar 2000: 17). El “ángel”, ya sea una *donna angelicata* o un “ángel del hogar”, representaba el ideal femenino y la bondad: lo que una mujer debía ser. El “monstruo” o “demonio”, sea la *femme fatale* o la “mujer monstruo”, era un anti-modelo, pues representaba la maldad: todo lo que una mujer no debía ser. No se ofrecía un arquetipo intermedio o alternativo y, como explican Gilbert y Gubar, ambos mataban la creatividad femenina (2000: 17). Silvina Ocampo se alejó de los extremos maniqueístas o, mejor dicho, jugó con ellos.

En el presente capítulo analizaré el antimodelo de mujer propuesto por Ocampo. Las asesinas ocampianas desafían los estereotipos maniqueos de ángel y demonio, se mueven de un extremo a otro, transgrediendo los límites del binario, amparándose en la imagen de “ángel” para actuar con maldad sin perder su posición social. En otras palabras, Ocampo propone un modelo ambiguo de mujer, que no se limita a un solo extremo del binario, sino que se mueve de un lado a otro a conveniencia, resultando en un personaje complejo y consistente, que se aleja de arquetipos imposibles y limitantes. En ese sentido, las asesinas ocampianas no son mujeres ni completamente buenas, ni completamente malas. Se las puede juzgar, pero también se logra empatizar con ellas, como demostré analizando a Eponina, de “El retrato mal hecho”, en el primer capítulo.

Las figuras demoníacas o angélicas son pantallas “sobre las que se proyectan los miedos y aspiraciones del discurso centrado en lo masculino” y, como tales, no tienen psiquis (Bruce 2017: 31). Como explica Enrique Bruce, en la literatura, la mujer “ya sea la devota y de belleza casi irreal, la madre abnegada, o ya sea la asesina elegante o la devoradora de hombres, todas son transfiguraciones de la misma mujer en el fondo, del eternamente esbozado Eterno femenino denunciado por Beauvoir” (2017: 32). Es decir, ambos estereotipos maniqueos son representaciones del mito de la mujer, mencionado ya en varias secciones de esta investigación, que se compone de idealizaciones y ansiedades sobre lo que se percibe y se piensa que es la mujer. Al ser una reflexión

superficial, como indica Bruce, esta figura no tenía una psiquis consistente, coherente, individualizadora. Así los personajes que responden a estos arquetipos son planos y predecibles.

La *femme fatale*, por ejemplo, es “la belleza que mata” (Ludmer 1996: 82-4). Esta figura está centrada en la sexualidad de la mujer y su atractivo, que lleva a consecuencias letales. Josefina Ludmer menciona a la *killer woman* como pariente de la *femme fatale*. Esta matahombres aparece a fines del siglo XIX en la literatura argentina, junto a personajes bajos como prostitutas y adúlteras, y no es capaz de hablar por sí misma sino que “habla a través de otros”, pues sus relatos tienen narradores en tercera persona (Ludmer 1996: 782, 793). Las asesinas ocampianas se alejan considerablemente de estos modelos.

Para empezar, el centro del antimodelo ocampiano de mujer no es su sexualidad, sino su creatividad y crueldad, como he destacado a lo largo de la investigación. Asimismo, las asesinas de Ocampo no son “matahombres”, no se convierten en amenaza para el género masculino, sino para aquella persona, sea cual sea su género o edad, que impida su libertad o la consecución de sus deseos. No matan hombres por celos o razones pasionales. Además, son protagonistas de los relatos y suelen ser narradoras y/o focalizadoras de los mismos; en ese sentido, se les concede la palabra. Aún más importante, como ya mencioné, no están atadas a un estereotipo, sino que se mueven sigilosamente de un extremo al otro.

Es este movimiento el que genera la ambigüedad del modelo ocampiano. El movimiento revela la conciencia del género como una performance. Las asesinas ocampianas performan la figura femenina angélica para encajar en los mandatos de la sociedad y mantener su posición en la misma. Las víctimas y cómplices (categoría donde podríamos incluir a los lectores) son los que pueden observar el movimiento de la asesina, su paso de ángel a demonio y viceversa. Ese cambio fluido de un extremo a otro configura el desencasillamiento que propone este modelo alternativo de mujer, que toma los beneficios de cada lado y escapa de sus restricciones.

Este movimiento lo hemos visto ya en “La furia”, en el primer capítulo. Winifred se presenta al narrador en su papel de madre sustituta, niñera de Cintito, y lo seduce usando su sexualidad como arma. Desde allí se percibe el movimiento entre los estereotipos. La figura angélica se alude desde el frasco de perfume que lleva ella en la cartera, “decorado con cupidos” (Ocampo 1999a: 141), y se establece claramente con el recuerdo de la niña Winifred y sus “plumas de ángel” (Ocampo 1999a: 141). “Para el

día de la Virgen, las hermanas del colegio me vistieron de ángel, con un vestido celeste...”, cuenta ella (Ocampo 1999a: 141). Y así, vestida de ángel, la niña Winifred asesinó a su mejor amiga, Lavinia, incendiando sus alas con el cirio que llevaba. De niña y de adulta, Winifred se movió de un extremo del binario al otro, actuando como demonio y performando el papel de ángel para librarse de la culpa.

Otro cuento que vale la pena mencionar es “Cielo de claraboyas”, perteneciente al primer libro de cuentos publicado por Ocampo, *Viaje olvidado* (1937). Este relato no será analizado a profundidad porque no deja muy claro si estamos ante un crimen o ante una tragedia accidental; sin embargo, lo que sí muestra claramente es el movimiento de la figura demoníaca a la angélica. En el cuento, con una perspectiva poética y mágica (Amícola 2014: 1), la narradora observa a través de su techo de claraboyas lo que sucede en la casa de arriba, donde vive una niña: Celestina. Leonor es quien la cuida, “una pollera disfrazada de tía, como un diablo negro con los pies embotinados de institutriz perversa” con una “voz de cejas fruncidas y de pelo de alambre” (Ocampo 1999a: 5). La evidente representación de esta mujer como demonio, bruja o monstruo se mantiene en el relato mientras ella muestra su “comportamiento violento y cruel” hacia la niña (Deibel 2012: 265). El culmen es la amenaza de muerte: “¡Voy a matarte!”, después de la cual “se oyó el ruido de jarra de loza que se cae al suelo volcando su contenido, derramándose densamente...” (Ocampo 1999a: 6). “Despacito fue dibujándose en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde florecían rulos de sangre atados con moños”, describe la narradora (Ocampo 1999a: 6). Ante esta muerte, Leonor se mueve al otro extremo del binario y, cuando llega la familia y se arrodilla alrededor de Celestina, “la falda negra se había vuelto santa, más arrodillada que ninguna sobre el vidrio” (Ocampo 1999a: 6). Exitosamente, Leonor se ampara en la figura angélica, que explicará todo como un desafortunado accidente y la librá de la culpa.

¿Qué obtienen las asesinas ocampianas con la ambigüedad de este modelo alternativo? Libertad. En primer lugar, se liberan de los encasillamientos, ya que no pueden ser atadas a un solo extremo. Esto obliga a tratar de entenderlas en sus similitudes y diferencias respecto a los estereotipos. Al no encajar en estos, se exige una lectura activa para interpretarlas y, sin embargo, no se las llega a comprender perfectamente. Eso a nivel extradiegético. A nivel intradiegético, el desencasillamiento las hace poderosas, “peligrosas”, señalan Gilbert y Gubar, porque son mujeres que pueden crear apariencias falsas para ocultar su crueldad (2000: 30). Sus crímenes se

hacen impredecibles y por eso inevitables. Además, al tener la capacidad de ocultarse en la figuración angélica, no son castigadas por sus asesinatos, pues el movimiento no es visible para el entorno social o este es incapaz de interpretarlo como tal, en su afán por mantener las categorías y roles tradicionales. También, las asesinas ocampianas se pueden liberar de ciertas obligaciones tradicionalmente asignadas al género femenino, como sucedió con Eponina, de “El retrato mal hecho” o con Bárbara, de “Jardín de infierno”. Estas mujeres, con sus crímenes, se deshacen de su hijo y de su esposo, respectivamente, y se libran de las responsabilidades impuestas para con ellos. Asimismo, pueden recuperar libertad sobre sus propios cuerpos, para actuar en aras de cumplir sus deseos, aunque estos no encajen en la sociedad tradicional, como vimos con Mercedes, de “Mimoso”, y veremos con Laura, de “La oración”.

En segundo lugar, adquieren consistencia y materialidad. En otras palabras, en lugar de ser meros estereotipos superficiales, carentes de psiquis, se desarrollan como personajes complejos, con contradicciones internas y particularidades. Así, por ejemplo, Eponina rechaza profundamente la maternidad impuesta, pero ambicionaba “subir sobre sus faldas” al hijo que fue asesinado (Ocampo 1999a: 17); Winifred asesina a Lavinia en un claro intento de deshacerse de su doble angelical, fuente de envidias y comparaciones, y ese “fue el día más feliz y más triste” de su vida (Ocampo 1999a: 142). De la misma forma, son personajes conscientes de su contexto, lo analizan, critican y actúan en consecuencia, de la manera adecuada a sus motivaciones y deseos. Por ejemplo, Herminia, de “Las esclavas de las criadas”, reflexiona sobre la situación en la que se encuentra su señora: “Qué triste es la vida, pensaba Herminia. Nunca hubiera imaginado que las personas fueran tan malas, la amistad tan falsa, las riquezas tan inútiles” (Ocampo 1999b: 31). La complejidad que se otorga así a estos personajes permite que el lector los perciba más consistentes, menos como arquetipos literarios imaginarios y más como figuras individuales, reconocibles, con dilemas humanos.

En el presente capítulo voy a analizar cómo se presenta el antimodelo ocampiano de mujer en dos cuentos de la autora¹³. Primero, en “La oración”, incluido en *La furia y otros cuentos* (1959). En este relato, Laura, en la iglesia, rezando, deja entrever cómo planea el asesinato de su marido. Tal y como las asesinas del primer capítulo de esta investigación, ella tendrá el rol de asesina intelectual. Es Claudio, un

¹³ Ambos cuentos están incluidos en el primer volumen de *Cuentos completos* de Silvina Ocampo, incluido en la bibliografía. Las citas corresponderán a esta edición compilatoria y en adelante solo señalaré el número de página.

niño que ella rescata como “acto de caridad”, quien será manipulado para cometer el crimen, para ser el asesino material. Segundo, analizaré “La hija del toro”, incluido en *Las invitadas* (1961). La asesina de este cuento es Amalia, una niña de ocho años que narra cómo y por qué mató a Nieves Montovia, o “Pata de Perro”, como lo llamaban. Para hacerlo, usó un juego demoníaco que ella misma inventó, una especie de ritual vudú en apariencia inocente.

“La oración”

La protagonista de este cuento es Laura, quien, refugiada en una iglesia, conversa con Dios. Le cuenta que, aunque no siempre es buena, siempre trata de lograr su perdón y pregunta por la recompensa de su buena acción. Se refiere a su última “obra de caridad”: ha rescatado a un niño, Claudio, a quien sus vecinos quieren linchar por haber matado a otro niño. Laura lo mantiene en su casa, escondido, pero nota sus inclinaciones crueles y peligrosas. En su oración, revela la antipatía que le genera su marido, situación contra la cual no puede hacer nada, y lo mucho que desea librarse de él; reafirma su inocencia al referirse a sus episodios de infidelidad y comparte temores cuyo origen dice desconocer. Esos temores, que oculta como premoniciones, corresponden a la recompensa que espera y ella misma ha planeado: el asesinato del marido.

En primer lugar, analizaré la relación de Laura y los roles femeninos. Laura se presenta como una esposa obediente e infeliz, y como una mujer que se siente muy sola. “No tengo hijos, soy huérfana, no estoy enamorada de mi marido, bien lo sabes”, confiesa, revelando así su desafortunada situación (173). Esta, sin embargo, no sería culpa suya; no es resultado de sus propias decisiones: “Mis padres me llevaron al casamiento como se lleva a una niña al colegio o al médico. Yo les obedecí, porque creí que todo iba a andar bien. No te lo oculto: el amor no se manda” (173). Entonces, fue un matrimonio arreglado por sus padres, no un enamoramiento que culminó en matrimonio. A pesar de no querer a su marido, Laura resalta que es una esposa obediente, que cumple su rol. Hablando de comportamientos “poco virtuosos”, comenta: “Es claro que mi marido se opondría a esas cosas, pero a veces podría aprovecharme de su distracción para hacerlas” (174-5). Así, se muestra como una mujer virtuosa porque respeta a su marido; aún más, aunque le genera rechazo, duerme con él: “Antes de acostarnos, del frasquito del botiquín tomamos píldoras para dormir, pues los dos sufrimos de insomnio, él porque no duerme y hace ruido con el libro . . . y yo

porque lo escucho y espero que se duerma, temiendo no conciliar el sueño” (176). Ella se mantiene alerta, probablemente evitando que la toque, y solo se duerme después que él. Como explica Verónica Murillo, “en ella, el sentimiento de insatisfacción es explícitamente asumido” y “se expresa desde el descontento ante el rol impuesto” (2017: 70). Asimismo, Laura sostiene que obedeció a sus padres creyendo que “todo iba a ir bien” (173). Al no suceder esto, se siente desilusionada frente a la vida de casada (Mackintosh 2003: 115); el desengaño después de la obediencia la hacen sentir traicionada: lo que pensó que iría bien le provoca rechazo y ganas de huir, es un lugar asfixiante de renuncia (Murillo 2017: 71). Lidiando con esos sentimientos, asume su rol de esposa como la sociedad esperaba de ella.

En línea con lo anterior, otra razón para la infelicidad de Laura es la situación social, para ella degradante, a la que la somete su matrimonio. “Desde que me casé con Alberto, vivo en esa calle oscura de Avellaneda. Sabes muy bien que no está pavimentada y que de noche me tuerzo los tobillos para llegar a casa”, menciona Laura (175). Otra pista de que el matrimonio no tiene una buena situación económica nos la da el enunciado siguiente: “Los días de lluvia calzo botas de goma, que ya se han roto, y un impermeable que parece una bolsa” (175). Claramente, la situación es humillante para Laura y su economía parece tener algunos problemas. En este momento es importante mencionar que ella es una mujer económicamente activa: es profesora de piano, “una profesión que goza de buena reputación, por su respetabilidad, porque refleja un cierto nivel cultural y educativo en quien la ejerce” (Murillo 2017: 67). Por lo visto, ese nivel cultural y educativo correspondería con el que gozaba Laura al crecer, cuando aprendió a tocar el piano y “vivía junto a los jardines de Palermo, en una casita que ya no existe sino en mi recuerdo” (177). La comparación entre las casas es notable. El matrimonio habría supuesto una degradación social para ella.

Además, Laura recalca que no quería ser maestra de piano, sino una gran pianista: “hubiera sido una gran pianista si no fuera por mi marido, que se ha opuesto, y por mi carencia de vanidad” (175). Su narración refleja que esa “carencia de vanidad” es falsa. De hecho, ser una intrascendente maestra de piano en lugar de una afamada pianista y vivir en esa calle oscura es un golpe para la vanidad de Laura. Que su marido haya impedido sus sueños es otra razón para su resentimiento hacia él. Y, aún más, la humilla al hacerla tocar para las visitas: “A veces, cuando invitamos gente a casa, insiste para que toque tangos o jazz. Humillada, me siento al piano y la obedezco con desgano” (175). Nuevamente, se reafirma como esposa obediente, a pesar de sus deseos y

pensamientos propios y resalta la humillación para su vanidad: en lugar de tocar música clásica ante una gran audiencia, la obligan a tocar música popular para las visitas del marido, como si su talento fuera una mera distracción y no un arte. “Mi vida no tiene halagos” (175), se lamenta Laura con amarga resignación, desmintiendo esa “carencia de vanidad” que proclamaba. Considera que su vida no tiene los halagos que se merece y eso es parte de su desdicha.

Aparte de su rol de esposa, Laura resalta su papel de cristiana caritativa, que incluye ser la madre sustituta de Claudio. Lo primero que sabe el lector sobre ella es que está “en la iglesia, rezando” (173). Laura se dirige directamente a Dios: “Dios mío, ¿no recompensarás la buena acción de tu sierva?”, empieza (173). La imagen de “sierva bondadosa” trata de mantenerla en todo el relato, mientras resalta su “sinceridad” al admitir sus pecados, su intento constante de lograr perdón divino y los tormentos físicos que pasaba al rezar (“¿No he pasado horas arrodillada sobre el piso de mi cuarto, frente a la imagen de una de tus vírgenes?” (173)). Sin embargo, la oración se centra en su “acto de caridad”: el rescate de Claudio. Laura se presenta como la salvadora del niño: evitó que fuera linchado por la gente y ahora lo protege “como una madre” (175). Incluso cuenta que transformó su casa para que él se aloje allí y que le compró elementos de jardinería para que “se distraiga con las plantas” (176). Esta convivencia parece afortunada: Claudio la quiere, “o se conduce como si me quisiera” (176), le obedece, la ayuda con tareas de la casa, y ella dice sentirse “tan feliz”, aunque no se explica bien el motivo (175). ¿Será porque ya no está sola? ¿Por la oportunidad que supone el niño con sus instintos asesinos? Lo único que se puede afirmar a ciencia cierta es que es una maternidad sustituta problemática, pues, aunque dice proteger al niño como una madre y sentirse feliz, también se refiere a él como un “niño horrible” (173) y “anormal” (176). Analizaré este punto en detalle más adelante.

Por último, a través del relato, Laura resalta constantemente su inocencia e insiste en infantilizarse. Se presenta a sí misma como una mujer ingenua y desvalida. Para empezar, actúa como si no entendiera las insinuaciones sexuales de los hombres (los que la miran en la calle o el zapatero que le acaricia los pies), las intenciones de Anselmo (el albañil con el que es infiel a su marido) y el comportamiento de Claudio. Sobre este último punto, es importante observar su reacción como testigo del crimen del niño, cuando estaba de camino a casa de una discípula. Laura ve lo que sucede desde el inicio: la rencilla, a Claudio hundiendo la cabeza del otro niño en el barro y solo después de que este último deja de respirar dice entender qué sucedió. “Comprendí que

había asistido a un crimen, a un crimen en medio de esos juegos que parecían inocentes”, declara (175). Ella no asume que hubiera podido impedir el crimen, pues estaba allí a tiempo para detener lo que estaba pasando, sino que se ampara en su supuesta ingenuidad. Luego, Laura no asume ninguna responsabilidad sobre su vida, ella solo obedece y cumple los roles asociados a su género. Así, no es su culpa que no ame a su marido (porque en el amor no se manda), es culpa de sus padres que se haya casado y es culpa del marido que no sea una gran pianista. Más adelante observaré también cómo culpa a Anselmo (su amante), a su mala memoria y a los buenos modales por sus infidelidades. Además, se muestra en el rol de damisela en apuros, torciéndose el pie constantemente como una mujer débil. Así, lleva al extremo los mandatos de sumisión y pasividad a los que está sometida como mujer; “cumpliendo” con ellos se libra de su responsabilidad como adulta.

Su infantilización también es recurrente. Sus padres la arrastran a su boda “como se lleva a una niña al colegio o al médico” (173). Por ser ingenua como una niña es traicionada y se ve desilusionada. Afirma que los hombres la miran “como a una chiquilina”, como si ignorara su atractivo sexual de mujer adulta (175). Más adelante, terminando su oración, se refiere a su escondite en un confesionario y menciona: “Es el lugar ideal para que se esconda un niño. ¿Y acaso no me parezco yo a un niño en estos momentos?” (177). Su insistencia en infantilizarse, especialmente estando en una iglesia, remite a una advertencia que hace Jesús en el Evangelio: “Les aseguro que si ustedes no cambian y se vuelven como niños, no entrarán en el reino de los cielos” (Mt. 18.3)¹⁴. Esta es la respuesta de Jesús ante una pregunta referente a la vanidad (¿Quién es la persona más importante en el reino de los cielos?), tema mencionado líneas arriba y arrogancia de la cual Laura no se puede liberar, pero pretende ya haberlo hecho. Entonces, este proceso de infantilización es parte de su intento de eludir responsabilidades, defender su inocencia y expresar que cumple con los mandatos de género.

En segundo lugar, analizaré las infidelidades de Laura como un intento de recuperar el control de su sexualidad, perdido con el matrimonio. Para empezar, en el primer párrafo del cuento, Laura revela la repulsión que siente por su marido: “Cuando él me abraza, quiero huir, esconderme en un bosque (siempre imagino, desde la infancia, un bosque enorme, con nieve, donde me escondo, en mi desdicha)” (173). El

¹⁴ *La Biblia de Estudio*. Edición misionera, Sociedades Bíblicas Unidas, 1994.

hombre no le inspira ni un ápice de amor, pero sí unas ganas irrefrenables de huir. Laura rehúye el acercamiento físico de su marido y quiere refugiarse en un bosque frío. Es clara la oposición entre la calidez del abrazo (absolutamente indeseado) del marido, que debería representar seguridad y confort en una relación sentimental, y un bosque helado, un escenario sinónimo de muchas amenazas, inseguridad y numerosas incomodidades físicas. A pesar del peligro que representa, este lugar se figura como un refugio, y eso se debe a que un bosque, a diferencia, por ejemplo, de un jardín, es un espacio de naturaleza sin control, sin restricciones. En ese sentido, es un espacio de libertad. Ese bosque representa la protección de su libertad, un lugar donde no puede ser controlada y puede escapar de su desdicha. Es interesante que ante este rechazo el marido le recrimine: “Qué fría estás... como de mármol” (173), como si Laura se transformara en una estatua, como sucedió con Eponina (de “El retrato mal hecho”); a pesar de mantenerse en su rol, parece resistirse a ser un cuerpo útil: es fría al recibir las caricias de su esposo y no es madre.

Luego, Laura reconoce y disfruta de su atractivo y su capacidad para elegir, a los que debe renunciar en su matrimonio. Cuando ella menciona a quiénes prefiere por sobre su marido comenta lo siguiente:

Me agrada más el boletero feo que a veces me regala plateas para que vaya al cinematógrafo con mi hermanita, o el vendedor, un poco repugnante, de la zapatería, que acaricia mi pie, entre sus piernas, cuando me prueba zapatos, o el albañil rubio de la esquina de 9 de Julio y Corrientes, junto a la casa donde vive mi alumna predilecta, ese que me gusta, el de ojos negros, el que come pan, cebolla y uvas con carne en el suelo; el que me pregunta:
 –¿Usted es casada? –y sin esperar mi respuesta dice–: qué lástima. (173)

Ella es muy consciente de que llama la atención de los hombres y los atrae. Más adelante, cuando se refiere a los hombres que la miran en la calle, menciona: “Soy buena moza ¿acaso es un pecado?” (175). con cierta altanería y enfatizando su inocencia. Es evidente que la vanidosa mujer disfruta de la atención que recibe. Asimismo, como ya mencioné, lo que Laura anhela es la libertad perdida, y esta incluye la libertad de elegir con quién tener relaciones sexuales y cuándo, estar en control de su propio cuerpo. Como esposa, tiene que estar a disposición de su marido y, cumpliendo con el papel de mujer pasiva, es él quien decide cuándo tienen relaciones. En cambio, con Anselmo, es ella quien va y lo busca cuando ella quiere. Anselmo trabaja en un edificio en construcción ubicado al lado de la casa de su alumna predilecta, entonces, tomar el camino para ir a verlo no resulta sospechoso.

Vale la pena reconocer la similitud entre los nombres de los dos hombres: Anselmo y Alberto. Tienen las mismas vocales, en la misma posición, y la misma cantidad de letras; solo cambian las consonantes. Interpreto esto como una señal de que no son hombres muy diferentes entre sí; no es que uno sea “mejor candidato” para el amor de Laura. La cuestión no es que ella encuentre un hombre mejor, sino que elija, que decida por sí misma y en control de sí misma. Hay un énfasis en la elección; Anselmo es “ese” albañil, “ese que me gusta” (173). Estos otros hombres que menciona que le agradan más que su marido (el boletero, el vendedor, el albañil) no son hombres que destaquen por alguna cualidad y, probablemente, no podrían darle el estilo de vida que ella anhela tener, sin embargo, no son su marido, son hombres que puede elegir: ella sobre ellos, y no al revés.

Además, en medio de sus infidelidades, Laura juega con la fantasía de los recién casados felices. “¡Era la casa de mis sueños!”, comenta sobre la construcción donde trabaja Anselmo (173). Este le muestra el lugar, donde ambos comienzan a fantasear. La segunda vez que va a visitarlo, mientras bajan después de mostrarle la terraza de la casa, sucede la siguiente escena:

Vi que sus ojos eran azules y su boca muy rosada. Lo miré, tal vez demasiado, pues me dijo:
 –¡Qué ojos tiene!
 Bajamos de la mano entre los andamios. (174)

Se contemplan mutuamente y bajan de la mano, en una situación que refleja intimidad, como si fueran una pareja. Luego de esa visita, él la invita a volver la noche siguiente, pues sus camaradas llevarán a cabo una reunión con vino y música allí. Ella accede y viven lo que parece la parodia de una idealizada cita romántica: “El camarada de Anselmo tocaba el acordeón cuando llegué. A la luz de una linterna se agruparon los otros alrededor de unas botellas. La mujer trajo en una canasta vasos para que bebiéramos, y bebimos” (174). Al retirarse, él quiere acompañarla unas cuerdas hacia su casa, pero ella no lo deja. La ilusión tiene un espacio determinado y es la edificación en construcción. En su siguiente encuentro están solos, pues a Anselmo le toca cuidar la construcción. Suben al séptimo piso (que podemos asociar al “séptimo cielo”) y, en el espacio que sería el dormitorio, Anselmo la toma de la cintura “para que no se caiga” y comenta: “Aquí van a poner la cama. Lindo casarse ¿no? y tener un nido” (174). Luego, se sienta en el piso, extiende un periódico para que ella se siente y le muestra fotos de su familia: “–Ésta era mi madre –dijo acercándose a mí–. Ves qué bonita era – comenzó a

tutearme—: Y esta es mi hermana —dijo soplando sobre mi cara” (174). El periódico en esta escena demuestra la precariedad de la ilusión en la que están inmersos; la presentación familiar y el sucesivo pase a tutearla también son muestras de esto, en cierta medida. No son una pareja legítima, ella no va a conocer realmente a su familia y ellos no tienen la intimidad de una pareja realmente (él recién la trata de “tú”, como a un igual). Realizan de forma atípica su actuación como pareja, basada, sobre todo, en la tensión sexual que comparten.

El final de esta escena invita a cuestionarse y detenerse. Lo que sucede a continuación, tan solo delineado por Laura, parece evocar una violación sexual:

Me acorraló y empezó a abrazarme sin dejarme respirar. Dios mío, sabes que intenté desasirme inútilmente de sus brazos. Sabes que fingí estar lastimada para hacerlo entrar en razón. Sabes que me alejé llorando. Yo no te escondo nada. Con el vestido roto llegué a mi casa... (174)

Debido al comportamiento ya analizado, no se puede asegurar si se trata de un encuentro sexual apasionado y tal vez violento, en el que ella finge pasividad y resistencia, como en otras oportunidades lo ha hecho, o si se trata de una violación sexual, pues, si bien Laura llora y trata de soltarse, cuenta que al día siguiente vuelve a verlo porque fue “a buscar el monedero que siempre pierd[e]” (174). Otros momentos donde ella finge pasividad y rechazo es al aceptar las insinuaciones de Anselmo. Le comenta a Dios que, la primera vez que va a verlo, no quiso demorarse hasta tan tarde, pero “que al torcerse el tobillo tuvo que quedarse, disgustada, un rato largo entre hombres, esperando que el dolor pasara” (173). La segunda vez va “a buscar el monedero que había olvidado” (173). En esa oportunidad, se ensucia un brazo y la mejilla con cal y “Anselmo con su pañuelo y sin pedirme permiso me sacó las manchas” (174). Lo comenta como si fuera una osadía de parte de él. Laura menciona que regresa una tercera vez “haciendo un gran sacrificio”, va “por no ofenderlo” (174). Es decir, lo hace por educación, para mostrar sus buenas maneras. Al retirarse ese día, él la invita a volver para mostrarle los mosaicos del baño y Laura indica que dice esto “como besándola”, mientras ella responde riendo. Esto muestra que el coqueteo entre ellos es mutuo. Entonces, aunque es evidente que es ella quien busca activamente a Anselmo, visitándolo en su centro de trabajo, que nadie la obliga a ir y que, además, ella responde voluntariamente a sus coqueteos, Laura actúa como si no tuviera responsabilidad alguna en sus infidelidades, como si sus actos fueran inocentes. Ella está allí porque *tiene* que cumplir un deber, o porque la invitan, la llevan, nuevamente, como una niña obediente.

Esta es su manera de mantenerse en los roles de género asignados mientras busca la libertad y el control sobre su cuerpo.

Entonces, a pesar de que Laura trata de demostrar que cumple con los roles femeninos, como explica Murillo, ella en realidad subvierte su deber ser: “no es madre, no ama a su marido, es obediente a regañadientes, es infiel... y más grave aún: es frívola y vanidosa, está consciente de su belleza y del deseo que provoca en los hombres” (2017: 74). Según Murillo, sus características más peligrosas son aquellas que la acercan a la figura de *femme fatale*, extremo al cual Laura se acerca para actuar con libertad y disfrutar de su propio cuerpo. No obstante, trata de ocultar ese acercamiento. Fiona Mackintosh explica que “her narration of various scenes with Anselmo, the bricklayer, is curiously difficult to place, mixing coyness, genuine fear and false piety” (2003: 115). Su narración es poco clara para diluir la responsabilidad en su actuar mientras es “sincera” y cuenta “todo”, al mismo tiempo que se oculta y mantiene su pantalla de inocencia y pasividad.

En tercer lugar, señalaré cómo Laura se revela como *plotting woman*. Su rol de conspiradora está directamente ligado a Claudio, el niño que rescata. Como ya he mencionado, Laura presencié el crimen infantil y lo dejó pasar. Ve a los niños “como si se tratara de niños irreales”, los minutos le parecen “muy largos o muy cortos”, mira la escena “como en el cinematógrafo”, sin pensar que podía intervenir (175). En otras palabras, observa la situación como si fuera una ficción que, por lo tanto, no tiene consecuencias reales, sobre la cual ella no puede actuar. Belén Izaguirre explica que Laura “fue testigo del crimen sin impedirlo ni sobresaltarse” (2017: 192). Además, vuelve a infantilizarse y percibe el suceso como lo haría una niña ingenua: “Algunas burbujas aparecieron en el agua barrosa, como cuando sumergimos una botella vacía y hace glu glu glu” (175). “Una característica del mirar según Silvina Ocampo, en todo caso, es que enlaza, compromete al que mira con lo que ha mirado y lo culpabiliza”, señala Sophie Dufays (2016: 85). Entonces, al infantilizarse, Laura apela a su ingenuidad e inocencia y trata de liberarse de la culpa. Sin embargo, luego de esa pasividad, realiza una acción: salva a Claudio. Lo hace en respuesta al pedido de la mamá del niño: “me pidió llorando que lo escondiera en mi casa, lo que hice de buen grado”, cuenta Laura (175). Otra vez, no expresa ninguna clase de iniciativa propia, sino que se muestra como una mujer obediente y bondadosa. La salvación de Claudio, como ya indiqué, es presentada por Laura como su acto de caridad, una buena acción, y espera que le acarree recompensas. En ese sentido, es un acto conveniente, que le proporciona

una estratagema para ocultar su plan y defender su papel de cristiana caritativa, al mismo tiempo.

Es importante notar que la pasividad de Laura, a estas alturas del relato, resulta un tanto *unheimlich*. La mujer ha contemplado, sin inmutarse ni horrorizarse, la muerte de un niño. Su insensibilidad ante el niño muerto, a quien luego levanta y lleva hasta su cama para que sea amortajado, es siniestra. Aún más, lo llama “finadito” (175). En este momento, no se detiene a comentar ni sobre el niño asesinado, ni sobre el asesino. Sin embargo, sí reacciona al comportamiento de los vecinos en el entierro: maldicen a Claudio, gritan insultos, alaban las flores vistosas sobre el ataúd, los niños hacen bulla y ríen, solo lloraba “una vieja, misia Carmen” porque no comprendía qué pasaba (175). “Dios mío, qué poca suntuosidad y qué poco lujo en ese entierro” (175), señala Laura con desaprobación.

A continuación, observaré la representación de Claudio en el cuento. Adelanté líneas arriba la manera en que Laura percibe al niño. La primera vez que se refiere a él, sus palabras son: “Este niño horrible que he escondido en mi casa” (173). Luego, al referirse al día del crimen y salvación de Claudio menciona que “hará ya veinte días (que me parecen eternos)” (175). Esto puede denotar o impaciencia o una situación que no le agrada. Narrando el asesinato, describe a Claudio como un depredador, “aferrado a su presa, que ya no tenía fuerza para defenderse” (175). En ese sentido, se da una sutil animalización, como sucede con los otros niños presentes, que huyeron en “desbandada”, como aves (175). Con estas representaciones y las que se siguen, Claudio es retratado como un “niño terrible”. Laura no lo condena: “Claudio Herrera tiene ocho años. No se puede saber hasta qué punto será consciente del crimen que ha cometido” (175), pero lo observa con precaución e incluso señala: “tal vez influida por la opinión de los vecinos, empiezo a ver en él al criminal” (176). No asume totalmente la postura de desconfianza, sino recalca que es una opinión ajena influyendo la suya. No obstante, inmediatamente después afirma: “Estoy segura, Dios mío, que trató por diferentes métodos, de matar a Jazmín” (176). Su marido también percibe el potencial peligro que supone Claudio y le comenta: “Si este monstruo no se va pronto de la casa, voy a morir” (176). Aun estando segura de que realizó varios intentos de asesinar a su perra Jazmín y después de escuchar a su esposo, no lo señala firmemente como criminal porque, en consonancia con su “actitud cristiana”, quiere simular que confía en él: “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”, le responde a su doctora cuando le

sugiere que sea precavida (176). No obstante, esta supuesta “confianza”, sumada al secreto de la salvación de Claudio (pues nadie más que su doctora y su esposo saben del asunto, y mantiene al niño escondido dentro de la casa) se revelan pronto como una manipulación.

Para Laura, Claudio es un arma y buscará que sea el ejecutor de su plan. Ella es perfectamente consciente de las inclinaciones del niño y de lo que es capaz de hacer, y hace lo posible por azuzarlo, por empujarlo a cometer el crimen que ella desea. Después de proclamarle su confianza en Claudio a la doctora, menciona: “Ya le expliqué el contenido de cada frasco y le mostré los que llevan, en una etiqueta roja, la palabra VENENO” (176, mayúsculas en el original). Asimismo, comenta: “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” (176). Ella está tratando de empujar esos instintos al borde y explicarle al niño qué recursos tiene a la mano para cumplir con el asesinato. Mackintosh explica que la doctora le señala a Laura, sutilmente, que de tener la oportunidad, el niño envenenará a su marido (como lo intentó con Jazmín); sin embargo, “crucially, this idea has been planted in his mind by Laura” (2003: 116). El primer asesinato de Claudio fue brutal, usó la fuerza; ahora, Laura sugiere un método mucho más discreto, con un arma tradicionalmente reconocida como “femenina”, como vimos antes en “Mimoso”: el veneno. Aparte de esta aparente inclinación criminal, Claudio le tiene rencor al esposo de Laura, pues una vez “le dio una paliza” por quedarse jugando con sus herramientas en lugar de llevárselas, como se lo pidió (176). Confirmamos, entonces, que el niño capta las pistas de Laura y está dispuesto a ejecutar el plan, pues el marido le dice que “el café tiene un gusto raro y que después de beberlo siente mareos, cosa que jamás le ha sucedido” (176). Tal y como las *plotting women* del primer capítulo, Laura percibe la capacidad de Claudio de actuar fuera de la norma y cumplir con lo que ella no puede o no quiere hacer, pues correría el riesgo de perder su posición social. Con el antecedente conocido y el castigo del marido, puede plantear que la intención de matar a su marido parte del niño asesino, no de ella, y así librarse del hombre y vivir tranquila su libertad. Aún más, sutilmente valida el resentimiento de Claudio, pues reconoce que el castigo que le impusieron a ella misma la hubiera “enloquecido de ira” (176), ira que sería mucho más radical en “un niño que sospechamos anormal” (176). Así, se percibe en el relato el plan cruel y perfecto que trazó Laura (Izaguirre 2017: 192). Ahora solo le queda esperar.

Vale la pena detenerse en el doble sentido, cargado de ironía trágica, que adopta el lenguaje en esta parte del relato. Alberto, el esposo de Laura, ya pronunció la premonición de su propia muerte. La respuesta de ella fue: “¡Qué impaciente! –le contesté–. Estoy haciendo una obra de caridad. Tendrías que reconocerlo” (176). Después de lo analizado, podemos pensar que la salvación de Claudio es una obra de caridad hacia sí misma, que busca su propia salvación. Además, como explica Rémi Le Marc’hadour, esa impaciencia del marido por deshacerse del niño se encuentra con la impaciencia de Laura por deshacerse del marido, revelando los deseos internos de ella (1997: 247). Otra frase con doble sentido se da como respuesta a la sugerencia del marido quien, al igual que la doctora, le sugiere que sea precavida y cierre el botiquín con llave: “No le hice caso, pues insisto que la confianza es el medio de conseguir el mejor resultado” (176). El mensaje oculto refiere a la confianza en su plan, en los instintos de Claudio, para conseguir su libertad, “el mejor resultado” para ella. Por eso, el último paso de su plan, después de dejar todo dispuesto, es irse de la casa, dejarle el camino libre a Claudio para ejecutar el crimen. Se va a la iglesia, con provisiones en la cartera, dispuesta a quedarse todo el día allí.

El cuarto y último punto de este análisis es el ocultamiento en la religión. Toda la narración está enmarcada en la oración de Laura en la iglesia, entonces, tiene un tono confesional bastante claro y se dirige directamente a Dios (su receptor) más de diez veces, llamándole “Dios mío”. Además, como ya mencioné, se presenta a sí misma como una “sierva” obediente, palabra que repite constantemente y que alude a su pasividad, al mismo tiempo que trata de esconder su vanidad y arrogancia. Luego, con insistencia, subraya: “no te lo oculto” o “yo no te escondo nada”, aunque, con el análisis expuesto, queda claro que oculta todo un plan. Básicamente, está en un juego entre mostrar y ocultar, contar sin contar: quiere confesar su historia para liberarse de la culpa o para pedir su recompensa, pero sin revelar que ha subvertido los roles de género y planea un asesinato. De cualquier forma, la subversión es tal que se vislumbra entre los intersticios de su oración, pero no es ella la que la exhibe, es el lector el que la percibe. Laura, sin embargo, deja la primera pista al decir al inicio: “Soy impaciente o mentirosa” (173). Encontramos que es ambas cosas. Con esta declaración también busca mostrarse conciliadora: es una mujer que admite sus defectos, no siempre es buena, pero siempre trata de lograr el perdón de Dios, dice. Más adelante reconoce que no es una mujer virtuosa, “pero ¿conoces muchas mujeres virtuosas?”, se defiende (174). En fin, su pasividad de sierva obediente, que “la induce a permanecer rezando en la iglesia”, es

la misma que la “convierte nuevamente en cómplice de otro asesinato, esta vez el de su marido”, señala Ostrov (1997: 302). Y su juego de ocultar y mostrar deja entrever todo lo que ella se niega a reconocer en su falsa ingenuidad y bondad. La falsedad de su confesión se hace evidente.

En esa misma línea, se observa que su confesión no parte precisamente de un examen de consciencia y arrepentimiento, al menos no del todo, sino que, como explica Claudia Mosovich, es una “exaltación jubilosa, afirmación de sí misma, [que] no surge de presión por mortificación” (2009: 100-1). En cierto sentido, Laura se regodea contando sus infidelidades no descubiertas ni castigadas y cómo recuperó en ellas el control sobre su propio cuerpo y su libertad de elección. Asimismo, se regodea en la perfección de su plan, el cual solo espera que termine de cumplirse. “Dios mío, ¿no recompensarás la buena acción de tu sierva?” (173), es el inicio del apóstrofe de Laura, rezando para obtener lo que anhela, pidiendo la recompensa que considera que se merece, sin contemplar en ningún momento que podría merecer un castigo. Como argumenta en su historia, ella es una mujer inocente, no carga ninguna responsabilidad por lo ocurrido y en todo caso sus “errores” se deberían a su ingenuidad, o estarían fuera de su control, y por eso rezaría para subsanarlos. Laura presenta su vida desdichada y sola, y alega: “volveré a sentirme feliz, como cuando era soltera...” (177). Lo que anhela es su propia libertad, lo que sucede para lograrlo es colateral, y al sentirse más cerca de su deseo (por las acciones que hizo para acercarse) no puede evitar regodearse. Además, el “juego de lo dicho y lo silenciado, ese juego de doble fondo en que se trama su confesión, contribuye menos a disimular el horror de su deseo que a transmitir el placer con que ella se acerca a su realización”, afirma Mosovich (2009: 102). Al descubrir en las grietas de su narración sus verdaderos planes, nuevamente, su hipócrita pasividad resulta siniestra; ahora, de manera más intensa, pues descubrimos, al mismo tiempo, que disfruta lo que sucede.

Al ocultarse en la religión, Laura representa su deseo como una recompensa que será “dada” por Dios. Ella nunca reconoce que tuvo un plan; es solo la confianza que da buenos resultados. Así, al cumplirse su plan, lo tomará como “la voluntad divina”, nuevamente, sin asumir ninguna responsabilidad. Tampoco recaería mucha responsabilidad sobre Claudio, pues es un niño y, según el estereotipo tradicional, no es muy consciente de lo que hace. “No sé por qué temo que algo haya sucedido en mi casa: tengo premoniciones” (177), dice Laura, desconociendo lo que para el lector ya es obvio: esas premoniciones son esperanzas, ese temor es ansiedad de no saber si su plan

finalmente se cumplió. Para dar mayor tiempo a que suceda lo que espera, se ha refugiado en la iglesia y luego planea esconderse en un confesionario, como un niño. Preparada lleva comida en la cartera: “No me iría nunca de esta iglesia y casi podría decir que lo he previsto, pues en mi cartera tengo unos bombones que traje para no desfallecer de hambre” (177). No solo no admite que esconderse todo el día allí es parte de su plan, sino que, más adelante, se disculpa por comer en la iglesia, diciendo que no lo hace por golosa, sino porque es “un poco anémica” y el chocolate le da coraje (177). Por supuesto, la ansiedad en la que la sumerge la incertidumbre hace que necesite coraje. Mackintosh se pregunta: “Is this impossible naivety, or is Laura presenting herself in a certain light to God, hoping that he will believe her to be acting in good faith, rather than trying to get her husband poisoned by a wayward child?” (2003: 116), y, en línea con lo aquí analizado, se responde:

Laura is an adult playing childish games of hide-and-peek; the manifest criminal is the child Claudio, but the latent criminal is the woman who (with the coyness of a child narrator not owning up to her motives) seeks to abuse the wayward tendencies of Claudio to her own ends, whilst claiming to be doing something for his good. (Mackintosh 2003: 116)

Queda claro que Laura es una *plotting woman*, que juega moviéndose entre los estereotipos de género, performando el papel de ángel del hogar y luego el de *femme fatale*. Este juego le permitirá conseguir la recompensa por su “buena acción”, diseñada por ella misma. Así, “buena acción” puede entenderse también como la inteligencia para planear el crimen perfecto.

En conclusión, con su vida desdichada y manifiestas buenas intenciones, ocultándose en su supuesta ingenuidad y eludiendo toda responsabilidad mediante la infantilización, Laura intenta mostrarse como una esposa obediente y como una cristiana bondadosa, y esconder que es una mujer infiel y una *plotting woman* que busca deshacerse de su esposo para recuperarse a sí misma. Llevando la pasividad a su máximo extremo, haciendo de la obediencia a la norma su máxima transgresión, como explica Ostrov (1997: 301-2), se hace cómplice de dos crímenes. Claudio, su supuesta obra de caridad, es “un elemento imprevisto de lo real” que aparece como una oportunidad en la desdicha de Laura “y poco a poco, al abrigo de una obstinada ignorancia o de una complicidad activa, se convierte en instrumento de venganza o liberación, en agente designado de un crimen” (Semilla Durán 1997: 326). Ella lo usa como arma, lo manipula para que, al fin, pueda lograr su recompensa: recuperar su soltería y, con ello, su libertad. Lo que Laura anhela es librarse de un marido que le

causa repulsión, la somete y la humilla, que no es capaz de darle la vida de halagos que siente que se merece, que la obliga a renunciar al control de su propio cuerpo. Quiere lograr esto sin comprometer su imagen social, así que no puede asesinarlo ella misma: Claudio es la respuesta. Laura se mueve entre el binario de ángel y demonio; es inocente, obediente y cristiana, y arrogante, infiel e hipócrita. No se encasilla en ninguno de los extremos: queda claro que no es un ángel, aunque se oculte en la religión, pero no podemos decir que es un demonio. Verdaderamente, su vida es desdichada y muy solitaria; es infeliz, y quiere dejar de serlo. Aunque use a Claudio, también lo protege, y acondiciona su casa para él. Laura es una figura compleja y en movimiento, como toda asesina ocampiana.

“La hija del toro”

En este cuento, Amalia recuerda cuando tenía siete años y pasaba los días con sus hermanos y Pata de Perro, el carnicero. El relato se centra en un episodio específico: cuando Pata de Perro la llamó “hija del toro” y le enseñó lo que significaba. Este traumático descubrimiento la enfurece y, para vengarse, se vale del juego demoníaco que inventó. Este es una suerte de ritual mágico siniestro, que consiste en lanzar muñecos a una olla con grasa hirviendo; al destruirse, se muere la persona representada por el muñeco. Amalia fabrica un “centauro”, Pata de Perro sobre su adorada yegua Remigia, y lo “sacrifica”. El hombre y su yegua desaparecen, nunca los vuelven a ver.

En primer lugar, analizaré el contexto de este cuento. El relato es un recuerdo de infancia, narrado en primera persona en tiempo pasado; sin embargo, a pesar de la distancia temporal, Amalia da pistas de que aún no ha terminado de entender qué pasó exactamente en ese momento de su infancia. Por ejemplo, en un momento se refiere a “un cantito que no he olvidado y que aún no descifro” (192). Esta incomprensión, sumada a algunos silencios del relato que observaré más adelante, permiten pensar que lo relatado es un recuerdo traumático, que impactó notablemente a la protagonista. Asimismo, en cuanto al lugar en el que ocurre la historia, a diferencia de todas las otras que he revisado en esta investigación, esta se desarrolla en un ambiente rural. En la primera oración, Amalia describe los alrededores de la casa: “Cerca de la arboleda que rodeaba la casa, las reses colgaban de un hierro sostenido por las ramas de las higueras, que olían a miel cuando estaban cargadas de frutas” (192). Entonces, la casa está al centro, rodeada por árboles. Tanto la casa como el árbol son figuras asociadas a la protección y seguridad, al cobijo. Si esto se concibiera como un ambiente especialmente

seguro, la discrepancia con el resto del paisaje es notable: reses muertas colgando sangrantes, que contrastan con el olor dulzón de las higueras. El ambiente parece bastante lúgubre y, sin duda, es totalmente diferente al contexto urbano donde se desarrollan los cuentos analizados. Uno de los elementos que resalta, mencionado en la cita anterior, es la muerte; el otro, es el color rojo.

“Sobre el terreno de polvo de ladrillo apisonado, no se veían las manchas de sangre. Todo era rojo: los higos entreabiertos, la carne, el polvo de ladrillo, mis alpargatas, los arañazos del escribano López”, cuenta Amalia (192). El color rojo está culturalmente cargado de alusiones a la pasión, la ira y la muerte. Es el color arquetípico, el primer color en ser dominado por el humano (y por tanto reproducido, mezclado, diferenciado en tonos), lo que explica por qué en muchos idiomas la misma palabra designa “rojo”, “hermoso” y “colorido” (Pastoureau 2017: 7). Entonces, es un color sumamente atractivo y, como explica Michel Pastoureau, aún hoy se considera el más fuerte y remarcable, el más rico en posibilidades poéticas, oníricas y simbólicas (2017: 7). “The red of power, the red of sin, the red of punishment, the red of blood to be shed”, comenta Pastoureau (2017: 73). Todos estos significados del rojo aparecen en el cuento: el poder sobrenatural de Amalia, alusiones al pecado, el castigo de Pata de Perro, la sangre y la muerte de las reses. Sin embargo, la sangre de las reses no es la única en el relato. Como afirma Marta Segarra, citando a Donovan, el sexo femenino es considerado una herida sangrante y un cuerpo sangrante se relaciona, por un lado, a la menstruación (proceso “femenino”) y, por otro, al sacrificio animal y la caza, actividades “masculinas” (2020: 874). ¿En qué parte del cuento surge esto? En la revelación de Pata de Perro, como explicaré más adelante. En cuanto a la muerte, aparte de las reses muertas colgadas, las víctimas del juego demoníaco de Amalia figuran este elemento en el cuento. Así, el ambiente es bastante sombrío, e incluso produce sensaciones fisiológicas desagradables, pues Amalia recuerda: “el olor a carne cruda y a higos me daba náuseas” (192). Esa mezcla de olores opuestos: las frutas dulzanas, la sangre y la carne; la vida y el alimento, la muerte y el cuerpo que será alimento, parece incompatible.

También propios de este ambiente rural son los trabajos del campo. Amalia comenta que trabajaba a la par de sus hermanos, juntos tenían que “sacar los abrojos de la lana” o “arrancar cardos”, y luego corrían a jugar (192). Amalia se comporta como ellos, es una de ellos, no parece haber alguna diferenciación o discriminación hacia ella por ser la única niña entre sus hermanos varones. De hecho, si prestamos atención a la

narración, en los cuatro primeros párrafos del cuento, esta es la única pista que nos permite saber que la narradora es una mujer. Por supuesto, la primera pista es el título mismo: “La hija del toro”; sin embargo, fuera de ese elemento paratextual, concentrándonos solo en el texto, la separación que hace la voz narradora al decir: “me parecía a mis hermanos varones. Trabajaba a la par de ellos” es la que deja saber a los lectores que hay un “ellos” y que la voz narradora, el “yo”, es diferente, no es un “él” (192). Amalia está “a la par”, se parece a ellos y, definitivamente, en ese momento es parte del grupo, pero en su narración retrospectiva reconoce que no *es* una de ellos. La relación de la niña con los roles de género es bastante tensa y complicada. Es necesario prestarle atención para entender, a través de los silencios del cuento, qué se está narrando realmente.

En segundo lugar, analizaré la relación de Amalia con los roles de género. Para empezar, no parece preocuparse en absoluto por cumplir con los cánones de belleza. “Con la cabeza rapada y el pantalón azul, me parecía a mis hermanos varones”, relata (192). Amalia tiene una apariencia “masculina” o, por lo menos, andrógina: se mezcla entre sus hermanos. Además, como ya mencioné, hasta ese momento en el cuento no hay ninguna marca gramatical que permita saber cuál es el género de Amalia; es más, su nombre aparece una vez, en la segunda mitad de la historia. Sin prestar atención al título y sin tener en cuenta que la gran mayoría de cuentos de Ocampo son protagonizados por mujeres, como lectores no tendríamos pistas para afirmar el género de la voz narrativa hasta este pasaje. Amalia no muestra inquietud por tener una imagen femenina, como sí lo hacen otras niñas estudiadas en esta investigación (Gabriela de “La boda”, que también tiene siete años, o la niña narradora de “El vestido de terciopelo”, de ocho años). A pesar de no cumplir con la imagen estereotípica de mujer, se encuentra fascinada por una reproducción de la misma: “El papel que envolvía el atado llevaba la figura de una mujer, con una corona de flores, abrazando el toro (especie de calcomanía, que me fascinaba)” (192).

Amalia se refiere a la etiqueta que envolvía los cigarrillos de marca “La hija del toro”, perteneciente a José María León, uno de los pioneros en la industria del tabaco en Argentina (Butera 2012: 78). Como explica Alejandro Butera, en la marquilla de estos cigarrillos resaltaba “la presencia de rostros femeninos con adornos muy elaborados y complejos, especialmente de flores, plantas, aves y otros animales” (2012: 78). Estas etiquetas reproducían imágenes de lo que canónicamente se consideraba una mujer bella, acompañada de vistosos adornos que llaman la atención de la niña y le suscitan

una pregunta: “¿Cómo puede un toro tener una hija?” (193). Pata de Perro le responde que ella debería saberlo mejor que nadie, “[p]orque usted también es hija del toro” (193). Podría estar diciéndolo en sentido figurado, refiriéndose a un carácter que se enfurece con facilidad, por ejemplo. Sin embargo, después de observar la indefinición de género en la que parece vivir Amalia, también parece estar definiéndola, diciéndole que ella “también es” como la hija del toro, la figura que aparece en el logo del cigarrillo: una mujer. “Ya le mostraré, curiosa, cómo hacen los toros para tener una hija”, dice Pata de Perro a una confundida Amalia (193). La niña rechaza totalmente esta caracterización: “Yo no era curiosa. Tenía otros defectos, tal vez peores”, afirma (193). Como expliqué en “Jardín de infierno”, la curiosidad se consideraba tradicionalmente un defecto femenino. Así, resalta la vehemencia con la que Amalia rechaza la característica, etiquetada por ella misma como defecto.

Este rechazo y fascinación por lo femenino muestra el conflicto de Amalia al relacionarse con los roles de género que parece desconocer. No solo en el sentido de no querer formar parte de ellos, sino más bien en el sentido de no saber sobre ellos. En el cuento no aparece ningún referente adulto femenino para la niña. Tampoco se nombra a los padres de Amalia y sus hermanos, o algún familiar a cargo de ellos. Así, Amalia parece no tener un ejemplo femenino, como sí lo tenían las otras niñas de los cuentos. Eso explicaría por qué las ya mencionadas Gabriela, de “La boda”, y la niña de “El vestido de terciopelo” sí muestran interés por alinearse a los roles de género: ellas están rodeadas de mujeres preocupadas por vestidos, novios, accesorios de cabello, bodas, belleza y apariencia. A esas niñas se les presenta el ideal femenino y sus mandatos, y se las introduce para formar parte de ello poco a poco, y así estar listas al crecer. Amalia, en el campo, en ese ambiente lúgubre descrito, tiene que preocuparse por labores y juegos propios del espacio donde se desarrolla, y parece estar rodeada de varones solamente. No está familiarizada con el ideal femenino y quiere ocultar la curiosidad que le causa. Esta también es una manera de preservar su libertad pues, como he analizado en esta investigación, existen grandes restricciones en los mandatos femeninos.

En tercer lugar, analizaré las burlas de Pata de Perro. Para empezar, observaré con mayor detalle quién es Pata de Perro. Como mencioné al inicio, es el carnicero. Su nombre real es Nieves Montovia, pero es llamado Pata de Perro “porque tenía las uñas de los pies enroscadas, duras y negras, como las de un perro” (192). Nieves Montovia está claramente animalizado: tiene uñas de perro, le dicen Pata de Perro y además va

“precedido de una jauría” (192). Él es una figura paterna para los niños, los acompaña en sus juegos y les enseña a hacer travesuras: “Nos enseñaba a guiñar un ojo, a hipnotizar gallinas, a carnear, a decir mala palabras, a fumar” (193). También suele cantarles. Las dos canciones que cita Amalia se refieren a ella misma. La primera la lleva grabada en la memoria, pero no entiende qué significa. Es la siguiente:

Tengui, tengui está colgada.
 Tengui, tengui está mirando.
 Tengui, tengui si cayera,
 Tengui, tengui la comiera. (192)

Esta canción podría aludir a la curiosidad de Amalia, que Pata de Perro debió notar a pesar de que la niña la niegue. Amalia está “colgando” sobre los roles de género, lejos de ellos, pero los mira con curiosidad; si cae, los mandatos la van a “devorar”, consumirán todos los aspectos de su vida. La otra canción es con la cual Pata de Perro le “hacía burla” a Amalia, según su narración (193): “Conozco una niña / que es hija del toro. / La llaman Amalia” (193). Esta canción revela el nombre de la narradora y es la única vez que aparece en el cuento. Es una clara referencia a la anterior afirmación hecha por Pata de Perro en respuesta a la pregunta de Amalia. Como la niña sigue confundida al respecto, la toma como una burla. Es importante apuntar que Amalia guarda cierta fascinación infantil hacia Pata de Perro, junto al que acudía “a cualquier hora”, incluso antes del desayuno, cuando el olor a carne e higos le da náuseas (192). Así, se representa como una persona importante para Amalia y con gran influencia sobre ella; una ofensa de su parte sería especialmente dolorosa.

En línea con lo dicho, al llamar a Amalia “la hija del toro” también se sugiere una animalización. Como explica Gabriel Gorgi, la vida animal está ligada a “retóricas de lo salvaje, de lo indómito, de ese afuera de la naturaleza y del instinto” (2014: 32). Además, el toro es un animal caracterizado por su actuar salvaje al ser provocado por el color rojo. Se puede esperar que la hija de un toro también sufra esta furia y liberación de instintos ante el color rojo. Como mencioné, el rojo alude a la ira, la pasión, el poder, la sangre, entre otros. Antes de seguir ahondando en este punto, es necesario observar el momento del descubrimiento: cuando Pata de Perro le enseña a Amalia cómo el toro tiene una hija.

A la hora de la siesta escapé para ver cómo el toro tenía una hija. Pata de Perro me citó en el corral del fondo, que estaba pegado a los galpones. Fui corriendo, para que nadie me sorprendiera. Jadeante llegué al alambrado, donde me esperaba Pata de Perro, con el cuidador, fumando. El toro estaba montado sobre

una vaca. Lo miré. ¡Tantas veces había visto los animales en esa postura! Yo esperaba sin hablar. Pata de Perro rompió el silencio:

–¿No está contenta? Ya vio lo que quería ver.

–Idiota –le respondí furiosa–. Usted las va a pagar. (193)

Pata de Perro pacta un encuentro con Amalia para darle respuesta a su pregunta y le muestra al toro apareándose con la vaca. Como la niña lo explica, había visto a los animales muchas veces en esa posición, pero en su inocencia no sabía qué estaban haciendo. Pata de Perro termina con esa ingenuidad infantil de manera brutal, por eso desata la ira de Amalia, quien podríamos decir que reacciona furiosa como la hija de un toro. Esta parte del recuerdo narrado es la más intensa, y tiene muchos silencios. Por ejemplo, Amalia no cuenta qué estaba pensando mientras esperaba sin hablar; tampoco explica qué sucede entre las palabras de Pata de Perro y su explosión de ira. El relato por sí mismo no explica por qué se enoja tanto. Tiene que haber sentido y pensado muchas cosas en ese momento, pero no las comunica. Podemos entender, sin embargo, que, entre las palabras del carnicero y la respuesta furiosa de la niña, se dio el momento de reconocimiento, el descubrimiento de una verdad y la pérdida de su inocencia infantil. Es conocimiento que la afecta para siempre, que cambia su visión de muchas cosas y que interrumpe su feliz ignorancia.

Así, Pata de Perro hace a Amalia consciente de la sexualidad sin ninguna delicadeza. Se la muestra en el estado más primitivo, natural, sin restricciones sociales humanas: en animales. Amalia, la hija del toro, a partir de ese momento es consciente de todo lo “rojo” a su alrededor que suscita sus instintos y pasiones. No solo la hace consciente de que es mujer, que tendrá que vivir los procesos biológicos de un cuerpo de sexo femenino, que no es una de “ellos”, sino que también la hace consciente del impulso sexual de los animales (salvaje, indómito, instintivo), y de que los seres humanos, al fin y al cabo, también son animales. De manera agresiva, Amalia tiene que absorber toda esta información y es asignada violentamente a la categoría de mujer, con todo lo que la compone: la pasividad, la prohibición de la curiosidad, la apariencia femenina, la menstruación, la sexualidad que deberá ser controlada, entre otros aspectos. Entonces, apreciando que el centro de este cuento es el descubrimiento de la sexualidad, el rojo y la muerte, los elementos que caracterizan el espacio, pasan a ser símbolos de Eros y Tánatos. Freud reconoce en el ser humano las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte; a las primeras las llama Eros y las segundas son llamadas Tánatos por los estudios posfreudianos. Son dos impulsos contrarios: con el Eros se

designa a los impulsos sexuales y la libido (Laplanche y Pontalis 1996: 122), se busca fusión, renovación, reproducción (Freud 1986: 43-44); el Tánatos busca repulsión, destrucción, muerte, desintegración, “restablecer la condición de inanimado” (Freud 1986: 43). Como explican Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, las pulsiones de muerte primero se dirigen “hacia el interior y tienden a la autodestrucción”, y luego se dirigen al exterior y tienden a la agresión y destrucción (1996: 336). Entonces, cuando esta pulsión sirve a la función sexual, combinada con la pulsión de vida, se da en forma de masoquismo y sadismo (Laplanche y Pontalis 1996: 337). En general, son pulsiones que se regulan entre sí y se relacionan con muchos de los significados que mencionamos que recibe el color rojo: ira, pasión, pecado, pero, sobre todo, sexualidad y muerte. Así como toda la casa está rodeada de rojo, color que excita el instinto del toro, Amalia estará rodeada de sucesos y objetos que inciten sus impulsos de vida, sexuales, que la fascinen y la inclinen a buscar fusión, y otros que inciten sus pulsiones de muerte y la empujen a buscar la desintegración y destrucción, como lo hace con su juego demoníaco.

En cuarto lugar, analizaré a Amalia como una *plotting child*, termino adecuado porque *child* permite mantener la ambigüedad de género en la que se mantenía Amalia antes del descubrimiento. Para empezar, la niña muestra gran creatividad: es ella la que inventa el juego, el cual ella misma califica de “demoníaco” (193). Vale la pena notar que ella declara ser la inventora del juego, mientras sus hermanos niegan ahora siquiera haber participado del mismo, “porque lo recuerdan como un crimen” (193). Ella asume su responsabilidad y autoría. El juego consiste en fabricar muñecos que representan a alguien de la familia para una ceremonia en la cual se nombra a los muñecos y se los lanza a la olla de grasa hirviendo. Los muñecos se hacen con castañas, palitos, y son perfeccionados por Pata de Perro y los hermanos de Amalia con barba de choclo, lana o cerda. El juego requiere de un ritual, es decir, un evento bastante específico y normado: se realiza los domingos y los muñecos son nombrados antes de lanzarlos “para no dar lugar a errores” (193). Con un ritual mágico y muñecos en un caldero, Amalia evoca la figura de una bruja, especialmente cuando los niños confirman que su “sortilegio” funciona (pues llega a morir uno de sus tíos) y, a pesar de eso, no suspenden el juego. Es decir, tienen la intención de matar; es más que una simple travesura infantil. Además, como explica Mackintosh, su negativa a renunciar al juego demuestra la adicción de los niños al irresistiblemente atractivo poder del mismo (2003: 113). Como comenta Dufays, “el juego, actividad infantil por excelencia, no suele ser un

entretenimiento en la cuentística ocampiana”, sino que puede ser una máscara, un refugio, un trabajo, o, como en este caso, “un medio de actuar sobre la realidad, de transformarla” (2016: 81-2). Esto cuestiona la directa conexión entre infancia e inocencia, y la enlaza a la crueldad; de la misma forma que los asesinatos cuestionan la directa conexión entre mujer y potencia para dar vida, y la enlazan a la crueldad, y a la posibilidad de quitar la vida. Ahora, para que este juego funcione, se requiere de algún tipo de poder sobrenatural. Según María Deibel, se trataría de un “pacto con el demonio” y, citando a Guillermo Alfredo Terrera, señala que “las prácticas diabólicas son más comunes en la población de zonas rurales, en estas celebraciones mezclan ánimas con diablos o con animales de mal augurio para poder obtener cualidades espirituales mágicas y lograr triunfar momentáneamente en la vida” (2012: 141). Además, afirma que Amalia “intenta alterar el orden establecido adquiriendo la autoridad de los adultos gracias a los conocimientos ocultos” (Deibel 2012: 141). Yo diría que adquiere más autoridad que los adultos comunes, pues su ceremonia puede causar la muerte.

Con este juego Amalia se vengará de Pata de Perro y cumplirá su amenaza: lo hará pagar. La niña la prepara y la espera con impaciencia: “Nunca tardó tanto en llegar un domingo como tardó aquel. . . . Su demora me había envejecido: en lugar de siete años, creí tener diez”, relata (193). El muñeco de Pata de Perro, cuya fabricación resultó muy difícil y era “una suerte de centauro” que representaba al carnicero “a horcajadas en la yegua Remigia, a la cual el hombre quería tanto” (193), era una sorpresa para los otros. Antes, solo habían hecho muñecos que simbolizaban a miembros de la familia, y los habían hecho juntos. Este muñeco lo fabricó Amalia por su cuenta. La reacción de Pata de Perro al verse víctima del juego no refleja preocupación (“dando una suerte de rugido, rió, como si estuviese borracho” (193)), hasta que Amalia nombró a Remigia: “se ensombreció al oír el nombre de la querida yegua” (193). “Que me quemén a mí pero no a Remigia”, expresa con voz entrecortada el carnicero, pero ya es tarde (193). Me detendré un momento en el muñeco, objeto de la venganza. La posición en la que Amalia pone a Pata de Perro es bastante parecida a la posición del toro y la vaca; hay una nueva animalización del carnicero, ligada a la sexualidad animal revelada a la niña. Luego, ¿por qué la imagen de Remigia? Podría ser para hacer más efectiva la venganza, atacando a Pata de Perro donde sabe que le duele; sin embargo, vale la pena tener en cuenta que “horses have generally been considered as the epitome of masculinity—although they have also been seen as a symbol of dangerous, active female sexuality”

(Segarra 2020: 873). En ese sentido, sería una manera de explicitar la sexualidad de Pata de Perro como él hizo con Amalia. Aún más, teniendo en cuenta que la niña describió la figura como “una suerte de centauro” (193), es interesante tener en cuenta que “[t]he ancient Greek linked centaurs, similar to satyrs, to animal appetites and to excessive, violent virility” (Segarra 2020: 874). Entonces, no solo se apelaría a su sexualidad, sino a la animalidad de la misma. Aunque el verse víctima del juego hizo reír a Pata de Perro, las consecuencias del ritual son ciertas: el hombre y su yegua desaparecen y no se vuelve a saber de ellos. Amalia comenta que “tal vez” se arrepintió, tratan de sacar al muñeco de la olla, sin embargo, no lo logran. El mismo Pata de Perro anuncia que no hay salvación y preside su entierro simbólico. El último recuerdo que tiene Amalia de él es Pata de Perro arrodillado “frente a su propia tumba en miniatura” (194). Él también deja a Amalia en una suerte de tumba: el género.

En conclusión, en este cuento, como indica Mascioto, vemos una doble imagen en Amalia: la inocencia y la criminalidad infantil (2016: 6). La historia se desarrolla en el campo, rodeado de rojo y muerte, un ambiente donde la niña no está atada a los roles de género tradicionales, al menos por el momento. La relación de Amalia con estos es complicada: los desconoce y se siente cómoda en su ambigüedad. Sin embargo, esta comodidad le es arrebatada cuando Pata de Perro, de manera agresiva, la señala como la hija del toro, definiéndola como mujer y haciéndola consciente de su sexualidad, y de la dimensión animal de esta. El rojo y la muerte que invaden el campo, con todas sus interpretaciones, pasan a relacionarse a las pulsiones de vida y muerte, íntimamente relacionadas con los impulsos y deseos humanos, pero especialmente con la sexualidad y la muerte. Amalia, enfurecida por haber perdido su inocencia infantil, jura venganza. Como una *plotting child*, la alcanza a través de un juego demoníaco que ella inventó. El asesinato es visto como un juego (Mascioto 2016: 6), pues Amalia y sus hermanos son conscientes de lo que causa su juego, y no renuncian a él. Sin embargo, pasado el tiempo niegan haber participado de ese juego porque lo reconocen como un “crimen”. En ese sentido, Santos-Phillips, citado en Mackintosh, afirma que Amalia es una “niña agresora”, que prefiere los trucos malvados a los “juegos con muñecas y tacitas de té” (2003: 113). Esta preferencia tiene mucho sentido, pues, así como disfruta de no tener una imagen femenina, disfruta de jugar con sus hermanos varones y de presidir su juego o sortilegio, el cual le da mayor poder del que se espera que tenga una niña. Además, como indica Mackintosh, la estética de Ocampo no se separa en oposiciones, sino que es un continuo de movimientos: “surely there is a continuum between harmless ‘juegos

con muñecas' and the game here with voodooesque mannequins, through which Ocampo's children shift, never entirely victims nor wholly aggressors" (2003: 113). Tal y como Amalia pasa de la imagen de inocencia asociada a la infancia a actuar como una verdadera bruja.

Conclusiones

En conclusión, el modelo de mujer propuesto por Silvina Ocampo escapa a los dos modelos opuestos tradicionales de mujer-ángel y mujer-demonio. En ese sentido, es un antimodelo. Como afirma Izaguirre, Ocampo deconstruye ambos roles, desarrollados en la historia de la literatura por autores masculinos, "y a partir de ellos crea una nueva imagen que no deja de admitir cierta contaminación o vacilación con los roles tradicionales" (2017: 162); es decir, crea un modelo ambiguo, que se mueve de manera fluida de un extremo a otro, sin encasillarse. De esta manera escapa del maniqueísmo y configura personajes más complejos, con una psique que define sus deseos personales y da sentido a sus acciones. El anhelo usual de estas mujeres es la libertad, la cual obtienen a través de la fluidez que caracteriza el antimodelo: son libres de actuar con crueldad, sin preocupaciones morales, y son libres de mantener su posición social al volver al extremo angelical y performar el rol idealizado de mujer-ángel. Las asesinas ocampianas también pueden anhelar venganza, que planean como *plotting women* y obtienen en el mismo juego performativo entre ambos estereotipos extremos. Ahora bien, esta performance de género puede ser a consciencia, y en ese sentido, tramposa, como sucede con Laura de "La oración"; o puede ser, involuntaria y valerse de prácticas sobrenaturales, como es el caso de Amalia de "La hija del toro". De ambas maneras se logra la autonomía femenina necesaria para subvertir los mandatos de género, escapar de sus restricciones y cumplir sus deseos y planes. Como explican Gilbert y Gubar, la mujer-monstruo que amenaza con reemplazar a la mujer-ángel encarna una intransigente autonomía femenina (2000: 28). En el caso de las asesinas ocampianas, esta autonomía femenina es más pertinaz y peligrosa para el orden tradicional, pues la figura demoníaca no reemplaza a la angélica de manera unidireccional, sino que la figura angélica también pasa a reemplazar a la demoníaca cuando es conveniente, en un cambio fluido, continuo, que solo controla la asesina ocampiana.

Con el antimodelo ocampiano se cuestionan aspectos de lo que Simone de Beauvoir designa "Eterno femenino", el mito de la mujer, y de lo que tradicionalmente

se piensa de la infancia. Tanto la mujer como el niño o la niña se muestran como capaces de ser crueles y disfrutarlo, quitándoles la falsa imagen de bondad e inocencia inherente. Mackintosh comenta que los cuentos como “La hija del toro” son “symptomatic of Ocampo’s delight in disturbing revelations of children’s capacity for cruelty” (2003: 114). De hecho, agrega que los críticos mencionan la crueldad (especialmente asociada a la infancia) reconocida como un rasgo distintivo en la obra de Ocampo (Mackintosh 2003: 114). Esta crueldad, según Mackintosh, es la manera de Ocampo de señalar que los niños imitan lo que, consciente o inconscientemente, han aprendido de los adultos y su comportamiento (2003: 114). En ese sentido, la autora reconoce la crueldad como una parte del comportamiento humano, aunque sea condenada socialmente en un intento (hipócrita o desesperado) de mantener el orden. Sin embargo, las asesinas ocampianas no son simplemente crueles: se representan como seres que sufren, temen, anhelan, se enfurecen, se sienten traicionadas, se impacientan y se ahogan buscando escapar.

Así, son personajes con profundidad, con deseos contradictorios y dilemas; esta complejidad lleva a los lectores a empatizar con ellas, pues se representan más cercanos a lo que sería una mujer con sus conflictos internos y se aleja de las figuras arquetípicas idealizadas y mitificadas. En “La oración”, por ejemplo, descubrimos que Laura es una mujer hipócrita e infiel, una *plotting woman* que planea el asesinato de su propio marido y se oculta en la imagen de cristiana bondadosa; sin embargo, como lectores, también somos testigos de la vida desdichada e infeliz que lleva, de la soledad que siente y de sus irrefrenables ganas de escapar. Performar los roles de género e infantilizarse le permite ser aprobada por la sociedad, performar el papel de *femme fatale* le permite recuperar el control de su sexualidad y cierta libertad. Además, cumplir con el papel de madre sustituta le da felicidad, ya sea porque es la manera de cumplir sus planes y recuperar su libertad, o porque al cuidar de Claudio se siente menos sola. En “La hija del toro”, observando de cerca el recuerdo relatado por Amalia nos damos cuenta que estamos ante un momento traumático de su niñez: cuando le arrebataron violentamente su inocencia infantil, la clasificaron como mujer, con todo lo que eso supone, y la hicieron consciente de la sexualidad humana y la animalidad inherente a ella. La ingenuidad y ambigüedad en la que vivía la niña junto a sus hermanos le es negada y la *plotting child* reacciona con furia, vengándose con su juego demoníaco. La inocente figura angelical asignada a la niña por la sociedad se desestabiliza con el siniestro ritual presidido por ella, en el cual se asemeja a una bruja, capaz de canalizar poderes

sobrenaturales para matar a su antojo. La ambigüedad de este personaje se mantiene hasta el final, pues comenta que “tal vez” se arrepintió.

Finalmente, el modelo ocampiano constituye un modelo alternativo o antimodelo, centrado en la creatividad y la crueldad de las asesinas, características que les permiten actuar para cumplir sus deseos y escapar de los arquetipos maniqueos extremos, moviéndose fluidamente entre ellos a conveniencia. Ocampo crea personajes complejos, profundos y contradictorios, con los que se puede empatizar y que llevan a cuestionar los roles de género y estereotipos sociales.



Conclusiones

En esta tesis, demostré que Silvina Ocampo propone un modelo alternativo de mujer caracterizado por su ambigüedad: una mujer de gran creatividad y de una inesperada crueldad, que se mueve entre el arquetipo de mujer-ángel y el de mujer-demonio a conveniencia, sin encasillarse en ninguno, mostrándose como un personaje complejo en lugar de un simple arquetipo. Estos personajes actúan, se rebelan a los mandatos sociales establecidos y tramán cuidadosamente sus planes asesinos para cumplir sus deseos.

En los tres capítulos he observado una característica común a las asesinas ocampianas. En el primer capítulo, estudié cómo estas mujeres se constituyen como conspiradoras (*plotting women*), debido a su increíble y sutil capacidad para crear tramas, demostrando que no son irracionales, ni ciegamente pasionales y que no carecen de ingenio. En ese sentido, son asesinas intelectuales, especialmente las cuatro mujeres estudiadas en este capítulo, pues estas asesinas intelectuales se sirven de asesinos materiales que llevan a cabo sus planes sin ser conscientes de estos. Es decir, tienen tal capacidad para tramar cuidadosamente sus estratagemas que logran manipular a otros para actuar por ellas. De esta manera, las mujeres no cargan la culpa directamente, sino que esta se diluye, sobre todo porque ellas no dan órdenes claras ni solicitan la colaboración de los autores materiales de los crímenes. Las asesinas de esta sección se sirvieron de dos tipos de asesino material. Eponina, de “El retrato mal hecho”, y Roberta, de “La boda”, usaron a sus dobles, mujeres de menor estatus social con quienes tenían tal complicidad que parecían leerse la mente. Winifred, de “La furia”, y Bárbara, de “Jardín de infierno”, coaccionaron a sus parejas sentimentales, los narradores de los relatos, que interpretan la historia desde los mandatos hegemónicos. Estos sujetos se muestran irracionales, inseguros y pasivos; es decir, atados a sus instintos pasionales, situación que se esperaba de las mujeres. Entonces, se ven atormentados ante la imposibilidad de lograr el ideal masculino hegemónico.

En el segundo capítulo, analicé cómo las asesinas cometen sus crímenes manteniéndose en el espacio doméstico, pensado para controlar y someter a la mujer. Mientras cumplen los papeles asignados por su género, ellas logran que el espacio seguro del hogar se convierta en un lugar siniestro, en el sentido que Freud otorga a esta noción. Es decir, aun manteniéndose en el espacio designado para ellas, las mujeres, gracias a su infinita creatividad y crueldad, logran cumplir sus deseos y, además,

subvierten el espacio más íntimo y familiar, volviéndolo siniestro. Para lograr esto, las asesinas estudiadas se sirven de armas particulares y sobrenaturales: Mercedes, de “Mimoso”, usa a su perro embalsamado; Casilda, de “El vestido de terciopelo”, usa el vestido que confeccionó a medida; y Herminia, de “Las esclavas de las criadas”, se sirve de su misterioso silencio y omnipotentes rezos. Estos elementos que en otro contexto serían perfectamente inofensivos y hasta benéficos, se resignifican como armas mortales. Es así que estas mujeres no pudieron ser controladas: Mercedes se vengó del hombre que la difamaba con una cena mortal, Casilda se vengó de la superficial Cornelia con el vestido que ella misma mandó a confeccionar y aceptó usar aunque la asfixió hasta la muerte, y Herminia se vengó de las hipócritas amigas de su señora cuyas ofertas de trabajo rechazó y por cuyas muertes rezó en silencio.

Por último, en el tercer capítulo observé cómo las asesinas ocampianas oscilan entre la figura de mujer-ángel y la de mujer-demonio, y viceversa. En otras palabras, me concentré en la fluidez del antimodelo ocampiano que permite la libertad de las asesinas, para que puedan actuar con crueldad para obtener autonomía, y luego performar la tradicional inocencia y bondad para conseguir aprobación social. Por un lado, Laura, de “La oración”, relata su historia mientras se confiesa en la iglesia y resalta su papel de buena cristiana; claramente, tratando de inscribirse en el arquetipo de mujer-ángel. Sin embargo, en los intersticios de su relato se revela que observó y permitió el asesinato de un niño a manos de otro, y luego manipuló a ese niño asesino para que mate a su esposo, actuando como una mujer-demonio. Por otro lado, Amalia, de “La hija del toro”, muestra que este movimiento de un extremo a otro puede darse involuntariamente, pues esta niña de siete años asesina a personas mediante el juego demoníaco que ella misma creó.

Recapitulando, he demostrado que el antimodelo ocampiano de mujer se configura en el movimiento de un extremo a otro de los modelos tradicionales, sin condenar a sus personajes a encasillarse en ninguno de ellos. Así, se muestra, como explica Izaguirre, cierta “contaminación o vacilación” con los roles tradicionales femeninos (2017: 162). Las mujeres se ocultan en ellos y usan los elementos que los componen: Eponina lleva la pasividad al extremo, mostrándose como una estatua, y se oculta en el discurso de la moda; Roberta oculta sus intenciones tras su libro de misa y un supuesto proverbio francés; Winifred se oculta en su papel de niñera y mujer seductora; Mercedes y Bárbara, en sus papeles de esposas; Casilda, en su rol de dedicada modista; Herminia, en su papel de devota criada y en su silencio; Laura, en la

religión y, literalmente, en la iglesia; y Amalia, en la infancia. Este movimiento es especialmente peligroso para el orden tradicional debido a su bidireccionalidad, pues no se trata de un pase definitivo y absoluto de un extremo a otro, sino de un ir y venir constante que configura a las mujeres como personajes ambiguos y diluye las culpas y responsabilidades de las mismas. Las asesinas ocampianas no son maniqueas, son personajes complejos y contradictorios.

Asimismo, el antimodelo ocampiano es ajeno a las preocupaciones éticas y morales de la sociedad tradicional, y con esto invita al lector a cuestionarlas, tanto como cuestiona las acciones de las asesinas. En estos relatos sobre asesinas, Silvina Ocampo, con ironía y extrañeza, plantea agudas críticas sociales. Por ejemplo, he observado críticas a la superficialidad y banalidad de la sociedad en “El retrato mal hecho”, “La furia”, “El vestido de terciopelo” y “Las esclavas de las criadas”. También se cuestiona la arbitrariedad de los mandatos sociales en cuentos como “La boda”, “Jardín de infierno” y “Mimoso”. Además de las críticas, Ocampo se burla de los mandatos de género, por ejemplo, mediante la exageración paródica y acumulación de objetos como sucede en “La boda”, “Las esclavas de las criadas” y “El vestido de terciopelo”. Las burlas específicamente hacia la clase alta se traslucen en “El retrato mal hecho”, “El vestido de terciopelo” y “Las esclavas de las criadas”, y a través de estas se revela lo frágil que es el estatus social y el esfuerzo que requiere mantenerlo. Con las críticas y burlas, se hace evidente la performatividad de los roles sociales y la competencia que suponen. Se revela que tanto el género como la clase social exigen la performance de ciertas actitudes, y que esta puede ser consciente o inconsciente. Así, hemos visto asesinas conspiradoras que conocían perfectamente los mandatos sociales y hacían una performance tramposa y conveniente de los mismos, como Winifred o Eponina; otras que hacían el esfuerzo performático para inscribirse en la imagen tradicional y ganar capital social e identidad, como Roberta; y otras que desconocían los mandatos sociales y no los performaban a propósito, como Amalia. Igualmente, se revela la competencia que se genera al intentar cumplir con estos mandatos sociales. Por ejemplo, observé esta situación en “La boda”: Roberta compite con Arminda para cumplir las expectativas femeninas, y en “La furia”: Winifred compite con Lavinia, su doble angelical. También sucede en “Las esclavas de las criadas”: las mujeres, amigas de la señora de Bersi, compiten entre sí por Herminia, situación que esta última desprecia.

Las asesinas ocampianas no rechazan lo femenino: Amalia, Gabriela de “La boda” y la niña de “El vestido de terciopelo” lo miran con fascinación; Roberta se

frustra porque quiere cumplir con el *deber ser* femenino, como Arminda, su prima, y no puede. En otras palabras, las asesinas cuestionan las restricciones e imposiciones del Eterno femenino, que buscan someterlas a la inmanencia, sumisión y pasividad, y les impiden actuar con libertad. Estas restricciones, por ejemplo, buscan figurar a la mujer como un objeto de arte, de consumo: un retrato idealizado, silencioso, inmóvil como Blancanieves en su urna de oro, muerta. Arminda, víctima de este mandato, en lugar de ser auxiliada al caer envenenada por la araña en plena boda, es exhibida aprovechando el bello traje de novia. Eponina, usando el mandato a su favor, se presenta como un retrato mal hecho, un cuerpo inmóvil, inútil para cumplir el rol de la maternidad. Así, los estereotipos sociales impiden la espontaneidad, ciegan y ahogan, usarlos en su beneficio dependerá del ingenio y creatividad de estas mujeres.

Por eso, en el modelo femenino de Ocampo, a diferencia de las creaciones masculinas del ángel del hogar, la *donna angelicata*, la *femme fatale* o la mujer monstruo, el énfasis está en la mente de la mujer, en su capacidad y astucia, no en su sexualidad ni en su cuerpo. El cuerpo, lo más visible, es normado por la sociedad, pero la mente de las asesinas ocampianas no tiene límites. Por eso en “Jardín de infierno” no hay descripción alguna sobre la apariencia física de Bárbara, pero se traza su fuerte personalidad. Es el carácter y la capacidad mental de las mujeres lo que les permite conocer y manejar las convenciones de género para escapar de la norma haciendo uso de la misma según les convenga, como sucede con Mercedes y Eponina. Así pueden rechazar las imposiciones no elegidas, o eludirlas cuando ya les fueron impuestas, como hacen Laura, de “La oración”, con su matrimonio y Eponina con la maternidad. Así como Eponina se niega, otras mujeres cumplen el rol de madre sustituta, porque les es útil o porque lo aceptan voluntariamente, como es el caso de Ana, de “El retrato mal hecho”; Roberta; Winifred; Casilda; o Laura. De esta manera, Silvina Ocampo resignifica y desmitifica los tipos femeninos de madre, niña, criada, esposa, e incluso a un personaje mitológico (la Furia) y uno de cuento de hadas (Barbarrosa). La autora revela las incoherencias de los modelos tradicionales e incluye la crueldad como parte de la compleja psicología de sus personajes.

Los relatos de Ocampo que he analizado incomodan también por la inquietante simpleza de lo siniestro, que mantiene al lector alerta y lo hace consciente del lado oculto o desconocido de los mandatos de género. Lo *unheimlich* se presenta en los extraños silencios cómplices de las dobles, en los cadáveres de “Jardín de infierno”, en la araña de “La boda”, en la serpiente y el diálogo vacío de Cintito de “La furia”, en la

impasibilidad de Laura en “La oración”, en el ritual mágico de “La hija del toro”, en la risa de la narradora de “El vestido de terciopelo”, en la omnipotencia de pensamiento de Herminia en “Las esclavas de las criadas” y en Mimoso vivo/muerto y letal en el cuento homónimo. Silvina Ocampo trabaja también a nivel del lenguaje elegido para sus relatos: títulos cortos que parecen inofensivos, frases aparentemente inocentes de la niña de “El vestido de terciopelo”, nombres repetidos en “Las esclavas de las criadas” (Bersi/Berni) y “La oración” (Anselmo/Alberto), y la ironía de nombres como Winifred, que significa “reconciliación bendita” pero es una Furia vengativa.

Finalmente, ¿por qué matan estas asesinas? Propongo que los asesinatos presentados en el primer capítulo de esta investigación están motivados por la búsqueda de libertad: Eponina quiere la libertad de la juventud que la maternidad le robó; Roberta, liberarse de la presión que supone Arminda, que está cumpliendo con las expectativas asociadas a su género y edad; Winifred, según el narrador, busca liberarse de su culpa, pero también podemos ver que se libera de los estereotipos hipócritas que le son impuestos; y Bárbara se libera de un esposo que pretende controlarla mediante su pasividad. Los crímenes del segundo capítulo están motivados por la venganza: la trabajadora Casilda se venga de Cornelia y su irónico cansancio, Mercedes se venga del tendero que busca empañar su felicidad y difunde rumores sobre ella, y Herminia se venga de las hipócritas amigas de su señora, por quien no se preocupan en absoluto y cuya vida más bien buscan acortar para quedarse con la criada, su “perla”. Los asesinatos del tercer y último capítulo están regidos por motivaciones complejas: por un lado, Laura busca librarse del esposo con el que la obligaron a casarse, quien le causa repulsión y además pretende controlar su cuerpo, ofreciéndole a cambio una vida mediocre; por otro lado, Amalia desea vengarse de Pata de Perro, quien la alejó de la inocencia y ambigüedad infantil para hacerla consciente de su género y lo que éste conlleva. Entonces, estas asesinas se alejan de las de la tradición literaria, analizadas por Josefina Ludmer. No son matahombres, ni *femmes fatales*, ni monstruos; y no están guiadas por “pasiones femeninas” como los celos o el amor, no buscan nada de los hombres. Lo que las asesinas ocampianas anhelan es cumplir con sus propios deseos y encontrar su libertad personal. Al no ser figuraciones del Eterno femenino, sino personajes con una psique individual que da sentido a sus aspiraciones y acciones, se alejan de los arquetipos míticos e ideales y no se pueden entender desde estos modelos tradicionales. La asesina ocampiana lleva a cabo una subversión personal, una cruzada individual para cumplir con sus deseos, moviéndose de un extremo al otro del Eterno

femenino, ocultándose en él, actuando con crueldad y haciendo uso de su infinita creatividad: no es una feminista, en el sentido en que no propone modelos colectivos ni luchas políticas, pero se niega a seguir los mandatos de la sociedad hegemónica que la limitan, y lo hace con un sorprendente y peligroso ingenio.

Con esta investigación pretendo aportar al trabajo crítico sobre la fascinante y compleja obra de Silvina Ocampo, que aún presenta aspectos poco estudiados. Es justo, pues, que esta investigación culmine con tantas preguntas como deja un cuento de Silvina Ocampo en el lector, con una invitación a continuar analizando la manera sutil en la que se transgreden los mandatos de género y se cuestiona la sociedad de la época en sus textos. Esta invitación al lector incluye la apertura hacia lo inesperado, y un acercamiento irónico y desafiante a las restricciones impuestas en las mujeres.



Bibliografía

- Aldarondo, Hiram. "Barbarrosa enfrenta a Barbazul: debate paródico entre Charles Perrault, Silvina Ocampo y Luisa Valenzuela". *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 80, núm. 6, 2003, pp. 729–42, doi:10.1080/1475382032000159541.
- . "Embestida a la burguesía: humor, parodia y sátira en los últimos relatos de Silvina Ocampo". *Revista Iberoamericana*, vol. 68, núm. 201, 2002, pp. 969–79, doi:10.5195/reviberoamer.2002.5712.
- Amícola, José. "Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio". *Cuadernos LIRICO*, núm. 11, 2014, pp. 1–12, doi:10.4000/lirico.1847.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Editado por H. M. Parshley, Jonathan Cape, 1953.
- Bruce, Enrique. "Mujeres fatales y desviados: nuevos deseos al asalto en el desfiladero de la literatura modernista". *Lexis*, vol. 41, núm. 1, 2017, pp. 5–43, doi:10.18800/lexis.201701.001.
- Butera, Alejandro. *Pioneros del Tabaco - Los Fabricantes de Cigarrillos en la Argentina 1880-1920*. Ebook, Alejandro Butera, 2012.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. Routledge, 1999.
- Cajero, Antonio. "Los disfraces de la fatalidad: 'El vestido de terciopelo', de Silvina Ocampo, y 'No se culpe a nadie', de Julio Cortázar". *Escritos Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 43, 2011, pp. 109–24.
- Campra, Rosalba. "Sobre *La furia*, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible". *America*, vol. 17, núm. 1, 1997, pp. 189–97, doi:10.3406/ameri.1997.1999.
- Castillo de Berchenko, Adriana. "Imágenes y contra-imágenes: La furia y otros cuentos de Silvina Ocampo". *America*, vol. 17, núm. 1, 1997, pp. 177–88, doi:10.3406/ameri.1997.1998.
- Cerda, Martha. "El secreto como fuente de poder en la literatura femenina". *Texto crítico*, vol. 5, núm. 10, 2002, pp. 255–61.
- Deibel, María Rebeca. *El extraño mundo de Silvina Ocampo*. University of Cincinnati, 2012.
- Dufays, Sophie. "Infancia, visión y melancolía en los cuentos de Silvina Ocampo". *Revista Iberoamericana*, vol. 82, núm. 254, 2016, pp. 71–89.
- Duncan, Cynthia. "An Eye for an "I": Women Writers and the Fantastic as a Challenge to Patriarchal Authority". *Inti, Revista de literatura hispánica*, núm. 40/41, 1994, pp. 233–46.
- Dunstan, Inés, y Rebekah E. Pite. "Mistress vs Maid: Race, Class, Nation and Boundaries between Women in Argentine Fiction since the Mid-Nineteenth Century". *Gender and History*, vol. 30, núm. 2, 2018, pp. 401–22, doi:10.1111/1468-0424.12369.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, 1994.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso (1919)". *Obras completas XVII*, editado por James Strachey, Amorrortu editores, 1976, pp. 215–51.
- . "Más allá del principio del placer (1920)". *Obras Completas. Volumen XVIII*, editado por James Strachey, Amorrortu editores, 1986, pp. 1–62.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Second, Yale University Press, 2000.

- Gorgi, Gabriel. *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia Editora, 2014.
- Habra, Hedy. “Escisión y Liberación En ‘La Casa de Azúcar’ de Silvina Ocampo”. *Hispanofila*, vol. 145, 2005, pp. 47–59, <https://www.jstor.org/stable/43807546>.
- Izaguirre Fernández, Belén. *La obra narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: confluencias y divergencias con una época*. Universidad de Sevilla, 2017.
- Klingenberg, Patricia. “The Mad Double in the Stories of Silvina Ocampo”. *Latin American Literary Review*, vol. 16, núm. 32, 1988, pp. 29–40, <https://www.jstor.org/stable/20119493>.
- Laplanche, Jean, y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós, 1996.
- Larrañaga-Machalski, Silvia. “La furia y otros cuentos : Los juegos desesperanzados de Silvina Ocampo”. *America: Cahiers du CRICCAL*, núm. 17, 1997, pp. 235–44, doi:10.3406/ameri.1997.2003.
- Le Marc’hadour, Rémi. “Silvina Ocampo : l’esthétique de la transgression”. *America*, vol. 17, núm. 1, 1997, pp. 245–54, doi:10.3406/ameri.1997.2004.
- Lima, Giovanna. “When Women Kill”. *Electronic Theses and Dissertations*, East Tennessee State University, 2014, doi:10.4324/9780203422830.
- Loguzzo, Lorena. *Estrategias desestabilizadoras en la narrativa de Silvina Ocampo*. Florida International University, 2015, doi:10.25148/etd.FI15032156.
- Ludmer, Josefina. “Mujeres que matan”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núm. 176–177, 1996, pp. 781–98, doi:10.5195/reviberoamer.1996.6259.
- Mackintosh, Fiona. *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Tamesis, 2003.
- Mancini, Adriana. “Amo y esclavo: una relación eficaz”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 575, 1998, pp. 73–88.
- Mascioto, María de los Ángeles. “Rituales sociales: estereotipo y crimen en los cuentos de Silvina Ocampo (1959-1960)”. *Revista Laboratorio: Literatura & Experimentación*, vol. 14, 2016, pp. 1–16, <http://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/101188>.
- Mascioto, María De los Ángeles. “Gusto, propiedad e intrusión. Algunos aspectos de la cultura de masas en tres cuentos de Silvina Ocampo (1959-1970)”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 22, núm. 44, 2018, pp. 204–22, doi:10.11144/javeriana.cl22-44.gpia.
- Mengolini, Clara. *Composición escénica y visual en los cuentos de Silvina Ocampo*. Vanderbilt University, 2015.
- . “La performance como herramienta de rebeldía social en los cuentos de Silvina Ocampo”. *Chasqui*, vol. 47, 2018, pp. 245–56.
- . “Performance y clasismo en los cuentos de Silvina Ocampo”. *Hispania*, vol. 102, núm. 2, 2019, pp. 191–201, doi:10.1353/hpn.2019.0041.
- Molloy, Sylvia. “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”. *Lexis*, vol. 2, núm. 2, 1978, pp. 241–51, <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4660>.
- Mosovich, Claudia. *El secreto mejor guardado. Una aproximación a la obra literaria de Silvina Ocampo*. Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea, 2009.
- Murillo Chinchilla, Verónica. “La caja de Pandora: cinco personajes femeninos de Silvina Ocampo”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 42, núm. 2, 2017, pp. 65–77, doi:10.15517/rfl.v42i2.27799.
- Ocampo, Silvina. *Cuentos completos I*. Emecé editores, 1999.
- . *Cuentos completos II*. Emecé editores, 1999.
- Ostrov, Andrea. “Género, tela y texto en la escritura de Silvina Ocampo”. *America*, vol.

- 17, núm. 1, PERSEE Program, 1997, pp. 301–08, doi:10.3406/ameri.1997.2008.
- . “Vestidura / escritura / sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo”. *Hispanamérica*, núm. 74, 1996, pp. 21–28, <https://www.jstor.org/stable/pdf/20539912.pdf>.
- Pastoureau, Michel. *Red: The History of a Color*. Princeton University Press, 2017.
- Prado Ballarín, María. “Imitación y subversión de género: parodia y resignificación de las representaciones normativas de la feminidad en Judith Butler y Linda Hutcheon”. *Thémata*, núm. 35, 2005, pp. 733–36.
- Quiñones, Michelle. “La muerte violenta: Una perspectiva infantil en dos cuentos de Silvina Ocampo”. *Hispanet Journal*, vol. 6, 2013, pp. 1–15.
- Romera Rozas, Ricardo. “Aspectos esotéricos en La Furia y otros cuentos de Silvina Ocampo”. *America*, vol. 17, núm. 1, 1997, pp. 309–18, doi:10.3406/ameri.1997.2009.
- Sánchez, Brenda. “Resonancias de las Erinias esquilas en ‘La furia’ de Silvina Ocampo”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 22, 2002, p. 28, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/eriniyas.html>.
- Segarra, Marta. “Performing Centaurs and the Debasement of Masculinity”. *Men and Masculinities*, vol. 23, núm. 5, 2020, pp. 872–88, doi:10.1177/1097184X20965456.
- Semilla Durán, María Angelica. “Silvina Ocampo : la perversión de la lectura”. *America*, vol. 17, núm. 1, 1997, pp. 319–31, doi:10.3406/ameri.1997.2010.
- Suárez Hernán, Carolina. “El tratamiento subversivo de los estereotipos de género en la obra de Silvina Ocampo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42, núm. 0, 2014, pp. 367–78, doi:10.5209/rev_alhi.2013.v42.43672.
- Young, Iris Marion. *On Female Body Experience*. Oxford University Press, 2005.
- Zapata, Mónica. “Breves historias de género : las feminidades tramposas de Silvina Ocampo”. *Pandora: Revue d’etudes hispaniques*, vol. 5, 2005, pp. 251–62.
- . “Entre niños y adultos, entre risa y horror : dos cuentos de Silvina Ocampo”. *America*, vol. 17, núm. 1, 1997, pp. 345–61, doi:10.3406/ameri.1997.2012.
- . “‘No me digas nada: yo te diré quién eres’: El engranaje de la estereotipa y el horror ocampianos”. *Orbis Tertius*, vol. 9, núm. 10 SE-Dossier: Silvina Ocampo, septiembre de 2004, pp. 1–7, <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10d05>.