



<http://dx.doi.org/10.15448/1984-4301.2024.1.46055>

DOSSIÊ: ESTAS NÃO SÃO HISTÓRIAS PARA CRIANÇAS – REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA NA LITERATURA, NO AUDIOVISUAL E NAS ARTES

## Los personajes infantiles en Silvina Ocampo y su escritura desestabilizadora

*As personagens infantis em Silvina Ocampo e sua escritura desestabilizadora*

*Silvina Ocampo's child characters and her destabilizing writing*

**Raquel Lima de Paula<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0002-7256-8506](https://orcid.org/0000-0002-7256-8506)

[raqueldepaula81@liberato.com.br](mailto:raqueldepaula81@liberato.com.br)

**Recebido em:** 17 abr. 2024.

**Aprovado em:** 26 jun. 2024.

**Publicado em:** 04 out. 2024.

**Resumen:** En este artículo expongo las circunstancias y elementos narrativos que han llamado la atención de la comunidad lectora frente a la cuentística de Silvina Ocampo, especialmente cuando aparecen los personajes infantiles. Demuestro que su fuerza narrativa viene de lo inesperado, de lo inusual, de las voces periféricas e improbables, que cuando se expresan, exponiendo lo que sienten, son capaces de explotar toda cronología, toda lógica. Refuerzo, a través de los cuentos analizados, que la escrita transgresora se revela por la estructura que corrompe normas, lenguaje, convenciones, cuerpo, como revelan las dos colecciones de cuentos publicadas, recientemente, en Brasil. Pretendo con este texto colaborar con aquellos estudios y críticas que colocan la obra de Silvina Ocampo en evidencia, esparcir mi entusiasmo, motivar nuevas prácticas lectoras.

**Palabras clave:** Silvina Ocampo; cuentística; escritura desestabilizadora; personajes infantiles.

**Resumo:** No presente artigo, exponho as circunstâncias e os elementos narrativos que vêm chamando a atenção da comunidade leitora diante da contística de Silvina Ocampo, especialmente quando aparecem as personagens infantis. Demonstro que sua força narrativa vem do inesperado, do inusual, das vozes periféricas e improváveis, que ao se expressarem, expondo o que sentem, são capazes de explodir toda cronologia, toda lógica. Reforço, através dos contos analisados, que a escrita transgressora se revela pela estrutura que corrompe normas, linguagem, convenções, corpo, como revelam as duas coletâneas de contos publicadas, recentemente, no Brasil. Pretendo, com este texto, colaborar com os estudos e as críticas que colocam a obra de Silvina Ocampo em evidência, expandir meu entusiasmo, motivar novas práticas leitoras.

**Palavras-chave:** Silvina Ocampo; contística; escritura; personagens infantis.

**Abstract:** In this article, I present the circumstances and narrative elements that have attracted the attention of the reading community in Silvina Ocampo's short stories, especially when it comes to her child characters. I demonstrate that her narrative strength comes from the unexpected, the unusual, the peripheral and improbable voices, which, by expressing themselves, exposing what they feel, are capable of exploding all chronology, all logic. I emphasize, through the short stories analyzed, that transgressive writing is revealed by the structure that corrupts norms, language, conventions, the body, as revealed by the two collections of short stories recently published in Brazil. My aim with this text is to contribute to the studies and criticism that have put Silvina Ocampo's work in the spotlight, to expand my enthusiasm and to motivate new reading practices.

**Keywords:** Silvina Ocampo; Storytelling; Writing; Children's Characters.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

## Consideraciones iniciales

En el presente artículo voy a atentarme a dos aspectos que llaman la atención (de críticos, de expertos, de lectores en general) y se complementan dentro de la cuentística de Silvina Ocampo: una escritura en suspenso, es decir, poco dada a catalogaciones, etiquetas, que impacta e inquieta porque trae elementos y personajes que componen un estilo único e inédito dentro de las letras hispánicas. Parte de su originalidad viene de la complejidad y protagonismo de sus personajes: niñas, niños, mujeres burguesas, hombres y mujeres de la clase trabajadora menos favorecida económicamente (modistas, mucamas, jardineros, cocineros, mayordomos), alocadas y alocados, personas y personajes que tradicionalmente han estado al margen, considerados de "segunda clase". Comparten la capacidad de exceder los límites culturales y sociales establecidos, refrendados, explosionando toda lógica costumbrista, racional, quitan las capas adheridas por años y más años de "maquillaje" y barniz cultural, desenmascarando conflictos callados e hipocresías familiares y sociales (Mancini, 2023, p. 84). Sylvia Molloy (1978) fue puntera al observar la participación de los niños en los relatos de Silvina, ellos dicen mucho, revelan demasiado del universo adulto; por ello es conveniente mantenerlos alejados, imponer obstáculos para que no crucen la frontera entre mundos, pero en el ambiente ocampiano los límites se aflojan, se mezclan realidades, todo fluye y, tal como los personajes femeninos, van a abusar de lo que se espera de ellos, la exageración. Es imposible hablar de un "mundo infantil" en los relatos de Silvina Ocampo, una vez que los niños están cargados de crueldad, violencia, monstruosidad, "despojados de los inocuos atributos de la niñez. De ella sólo conservan el privilegio de la exageración" (Molloy, 1969, p. 22). Lo mismo se puede pensar sobre las mujeres ocampianas, son figuras desnudadas de las convenciones:

La exageración de Silvina Ocampo corroe sistemáticamente estructuras y lenguaje tradicionales: es obvio señalar que a la vez denuncia las convenciones que rigen la visión de mundo que los origina. No hay para estos relatos una salida, una asimilación a la "realidad", decorosa. Una vez sometidos a las acrobacias éticas y lingüísticas que les impone la autora pierden la posibilidad de volver, como las tragedias, al orden tranquilizador del que se han alejado (Molloy, 1969).

Una lectura más reciente sobre la infancia en la cuentística ocampiana complementa lo señalado por Sylvia Molloy, María José Punte, en *La niña queer, o de cómo Silvina Ocampo nos espía a través de Lucrecia Martel* (2016), al utilizar el concepto *queer*, término tomado prestado de la definición de "niño queer" de la escritora Kathryn Stockton (2004 *apud* Punte, 2016), que afirma que detrás de todo niño se esconde un queer, observa que en especial las niñas de Silvina Ocampo traen dentro de sí las facetas queer, características que hacen más compleja toda subjetividad:

Esta complejidad que se despliega en torno de la figura del infante es consecuencia, en parte, de la particularidad que exhiben los niñxs en lo concerniente a las substitutiones metafóricas. Es decir, al poner personas o cosas al lado de ellos mismos (en el mismo nivel conceptual) de manera extraña para el adulto, hacen crecer significados inesperados. Pero también, porque para la mirada adulta no siempre resultan evidentes los motivos por los cuales actúan los niñxs, lo que genera esto de inquietante o imprevisible. En gran medida la extrañeza que provoca la infancia tiene bastante que ver con el hecho de que se haya solidificado en nuestra cultura una noción incontaminada del infante, lo que supone una forma de violencia hacia este grupo (Punte, 2016, p. 196).

El mundo infantil de Silvina impacta porque escapa de lo esperado, de lo idealizado, porque ese mundo durante mucho tiempo fue visto e interpretado como algo alejado de uno mismo, concepción que solo fue cambiando con la llegada del psicoanálisis, a comienzos del siglo XX: "El psicoanálisis supuso una ruptura con la línea dominante, al considerar que para interpretar nuestros actos hay que considerar un conjunto de mecanismos inconscientes"<sup>2</sup>. Con Sigmund

<sup>2</sup> Aula virtual de Psicología de la Universidad de Granada. Disponible en: [https://www.ugr.es/-aula\\_psi/Psicoanalisis.htm](https://www.ugr.es/-aula_psi/Psicoanalisis.htm). Acceso en: 7 jul. 2023.

Freud (1856-1939), padre del psicoanálisis, la infancia gana otra dimensión, pasa a ser vista como una etapa determinante para la vida adulta, la percepción idílica empieza a empañarse, ¿cómo la época considerada más hermosa de la vida puede hacer morada para el dolor, el sufrimiento, las angustias e incertezas? Silvina Ocampo era una mujer atenta a los acontecimientos de su tiempo<sup>3</sup>, sin lugar a duda entró en contacto con las obras del médico austriaco, tal como lo hizo con las vanguardias europeas (expresiones surrealistas y cubistas) durante el largo período que vivió en París, pues deseaba ser pintora. Fue cuando buscó a los maestros Giorgio de Chirico y Fernand Léger para ser iniciada en el arte pictórico, aunque después haya abandonado, paulatinamente, la carrera pictórica, mientras descubría su fuerza expresiva en la escritura, a fines de los años treinta y comienzo de los cuarenta. Lo absorbido en la capital francesa, toda la pasión, el aprendizaje y la dedicación hacia la pintura y los dibujos se hacen notar en su narrativa. Ver más allá de lo que se acostumbra ver, como en un cuadro surrealista, pero con los elementos que suelen acompañar la habitual realidad, como los muebles de una casa, las herramientas rutinarias, los parques y plazas reconocidos, por ejemplo. Sin embargo, el lector es invitado / provocado a mirar más allá de lo visible / representado, como lo hizo René Magritte (Bélgica 1898-1967) con sus famosas pipa y manzana acompañadas de las descripciones: *Ceci n'est pas une pipe / une pomme* ("esto no es una pipa / una manzana"), respectivamente. En la escritura de nuestra cuentista, la realidad representada diverge del modo naturalizado de representación. Los espejos, en su poética, no reflejan la imagen mimética, sino las distorsiones, lo oculto, un doble desconocido, metamorfoseado. "Por lo general los personajes de Ocampo miran a través de/sobre superficies y pliegues de diversa naturaleza que complejizan su relación con la realidad y suspenden su aparente transparencia" (Maranguello, 2015,

p. 235). Abundan los vidrios, las claraboyas, las pupilas (de personas, de insectos, de juguetes), los ya nombrados espejos, las aguas, la luna y su reflejo. La convergencia pintura y escritura está extensamente registrada en diversos textos y estudios sobre la literatura de Ocampo, el registro aquí refuerza el lado vanguardista de la escritora, que con su escritura que dice lo indecible y lo decible también, porque su trabajo considera todo pasible de registro, toma en cuenta los objetos y manifestaciones cursis, banales, los secundarios; así como los prestigiosos, los sublimes y a su vez los temibles, los terribles, Silvina se apropia de todo y lo cuenta sin prejuicios y cobardía (Molloy, 1978, p. 241). Quita el lector de su pasividad, de su modo costumbrista de ver y vivir, es la esencia vanguardista en acción. Para las lectoras de Silvina hay un halago especial, atestiguamos voces femeninas (mujeres, niñas) rompiendo los códigos, las reglas, atreviéndose a perturbar y alterar lo ordenado, lo impuesto, lo esperado, son personajes que se infiltran, que invaden el universo que les fue vedado, del cual fueron excluidos. Pienso en la niña Gabriela, de siete años, de "La boda" y en la protagonista de "El sótano", ambos cuentos del libro *La furia y otros cuentos* (1959), con publicación reciente en Brasil: *A fúria e outros contos* (Ocampo, 2019). El primero trae como ambiente de fondo una celebración tradicional en nuestra cultura y todas las expectativas y las creencias que rondan ese ritual festivo, recordando que en los cuentos de Silvina los días de celebración están conectados con las tragedias, a punto de, con la lectura, no poder distinguirlos, las descripciones se sobreponen. En "La boda" hay, por parte de la narradora-personaje, ganas de pertenecer al universo de una muchacha mayor, de Roberta. Gabriela quiere hacer de todo para complacer, identificarse y pertenecer al mundo del ser admirado:

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. Me dominaba y yo la quería

<sup>3</sup> Las informaciones biográficas provienen del libro con publicación póstuma *El dibujo del tiempo: Recuerdos, prólogos, entrevistas* (Ocampo, 2014) y de la tesis *La obra narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: confluencias y divergencias con una época* (Fernández, 2017).

no porque me compraba 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 (Ocampo, 2022, p. 276).

¿De qué es testigo Gabriela? De los celos que siente Roberta de su prima Arminda López, la novia, la que, según ella, tenía más suerte porque se iba a casar, le dijo a Gabriela que a los veinte años "las mujeres tenían que enamorarse o tirarse al río" (Ocampo, 2022, p. 277). La niña no entiende, pregunta de qué río estaba hablando su amiga y Roberta hace el clásico comentario despreciativo: "No entiendes. Qué le vas a hacer. Eres muy pequeña" (*idem*). En ese momento Gabriela no es interesante para Roberta, pero en la escena siguiente, la de la araña, hay una complicidad entre ambas, que le da margen a Gabriela, porque indica que hay una confianza, al interpretar que tiene el consentimiento de Roberta para alguna actitud más osada. La pequeña encontró una araña grande, "me pareció que nos miraba", la iba a matar, pero se detuvo, "no sé por qué" (Ocampo, 2022, p. 277), Roberta interfirió y relató una superstición que aprendió con una señora francesa, que la araña que aparece por la noche es esperanza. Con esa revelación Gabriela optó por guardar el bicho en una cajita, Roberta le advierte que es ponzoñosa, también le pide que no la pierda. En el día de la boda fueron arreglarse en la peluquería *Las ondas bonitas*, nombre del lugar, vale recordar que los nombres propios, tanto de personas como de los lugares, tienen un tono cómico, caricaturesco, mímicos, como lo señala Molloy (1978). Mientras jugaba con el rodete de la novia, Gabriela intentó rescatar la complicidad de su amiga: "Se me antojó que Roberta me miraba, pero era tan distraída que veía sólo el vacío, mirando fijamente a alguien" (Ocampo, 2022, p. 278). Fue cuando se le ocurrió preguntar si ponía la araña adentro del rodete: "El ruido del secador eléctrico seguramente no dejaba oír mi voz. No me respondió, pero inclinó la cabeza como si asintiera" (Ocampo, 2022, p. 278). La niña, ilusionada con la complicidad, dio continuidad a su intención. Además, Roberta, en la salida de la peluquería, torciéndole el brazo, la

sentenció: "Todo esto será secreto entre nosotras. Yo no recordaba qué secretos me había dicho aquel día y le respondí, como había oído hacerlo a las personas mayores. Seré una tumba" (Ocampo, 2022, p. 278). El desenlace es muy rápido, la alternancia de descripciones antagónicas viene como un torrente: "La novia estaba muy bonita con un velo blanco lleno de flores de azahar. De pálida que estaba parecía un ángel. Luego cayó al suelo inanimada. De lejos parecía una cortina que se hubiera soltado" (Ocampo, 2022, p. 279). La niña, durante el velorio de dos días, confesó, tímidamente, que fue la causante de la muerte de Arminda, pero nadie la creyó: "—¿Con qué la mataste, mocosa? Me preguntaba un pariente de Arminda, que bebía café sin cesar. —Con una araña —yo respondía" (Ocampo, 2022, p. 279). La expresión "mocosa" se usa en Argentina y en Uruguay, cuando un adulto se refiere a los niños de una manera despectiva. En la edición brasileña (Ocampo, 2019) la misma expresión fue traducida por la palabra *pirralha*, que corresponde totalmente. Roberta no quiso saber más de ella, "me tomó antipatía, creo que le inspiré repulsión y jamás volvió a salir conmigo" (Ocampo, 2022, p. 279). Pasada la crisis, el mundo adulto se reestablece y vuelve a apartar los niños, los excluyen o porque son "mocosos", no saben de nada, o porque comprenden demasiado (Molloy, 1978). Ya en "El sótano" La narradora-protagonista es una prostituta que vive en el sótano de una casa, donde no paga alquiler y convive con ratones: "Es extraño cómo estos animalitos se han apoderado del sótano donde tal vez vivieron antes que yo. Hasta las manchas de humedad adquirieron formas de ratones; todas son oscuras y un poco alargadas, con dos orejitas y una cola larga, en punta" (Ocampo, 2022, p. 225). Le dicen Fermina, la de los ratones, personas "malintencionadas" que se alegran de verla en esas condiciones y, a la vez, quieren que ella elimine las plagas, como haría cualquiera, en un contexto instituido como legítimo, pero Fermina no cede a la presión exterior: "Yo no quiero darles el gusto y no les pediré prestadas las trampas para exterminarlos. Vivo con ellos. Los reconozco y los bauticé con

nombres de actores de cinematógrafo" (Ocampo, 2022, p. 224-225). Fermina hace el inventario de su vida marginal: "Tengo un espejo grande y un sofá o cama turca que me regaló un cliente millonario y cuatro colchas que fui adquiriendo poco a poco, de otros sinvergüenzas", mientras mezcla elementos e interpretaciones que distorsionan la descripción: "Mi mesa de luz es una silla, y mi silla un almohadón de terciopelo" (Ocampo, 2022, p. 224). Los ratones "no son tan terribles: son discretos"; "Mientras están los clientes, no aparecen: reconocen la diferencia que hay entre un silencio y otro" (Ocampo, 2022, p. 224). Y así deja transparecer la forma como esquiva la miserabilidad, la opresión y la vida de desechos (que empezó cuando tenía once años y recibía restos de comida de los dueños de las casas más lujosas de Buenos Aires): su imaginación, su resistencia a la fea y dura vida que le ha tocado. A lo largo del relato Fermina mantiene la duplicidad en lo descrito, pero el tono que sobresale al final es el de la fantasía. Prisionera en su propio refugio, aislada de sus vecinos, que le tienen rabia y la encerraron con llave porque ella va en contra de lo que ellos consideran legítimo, ella, con más rabia aún, no pide que la liberen. Sabiendo que la demolición de la casa es eminente, ella, inerte, empieza a describir su fin, "consciente de la eficacia de esta irrealidad, se aferra a ella para sobrevivir" (Mancini, 1997, p. 275). Y así, como una Cenicienta, empieza a sentir los efectos mágicos de un hada madrina: "Desde hace dos días suceden cosas muy raras con los ratones: uno me trajo un anillo, otro una pulsera, y otro, el más astuto, un collar" (Ocampo, 2022, p. 225). La cuestión de la imagen aparece con fuerza, Fermina aprende que para dialogar con el mundo exterior es necesario saber mirarse, debe representar un papel y ella ya sabe cuál es el suyo: "Me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda" (Ocampo, 2022, p. 225). Tanto la niña Gabriela cuanto la adulta Firmina sufren rechazo de aquellos que se juzgan en una condición superior, la primera intenta formar parte del mundo idealizado, adulando a quien admira, poniendo en práctica un plan violento, sin saberlo,

sin dimensionarlo y termina sufriendo, en soledad, las consecuencias trágicas. Sin embargo, la adulta, experimentada, no quiere participar de la pantomima exterior y crea su propio refugio, resistiendo a las presiones, ya no se siente sola porque aprendió a mirarse y a salvarse a través de su interpretación, de su fantasía.

En los relatos cortos ocampianos se hacen recurrentes "la violencia y la crueldad, en general practicadas por personajes infantiles o adultos que actúan de forma ingenua; la problematización de la condición femenina y la reflexión sobre el acto de narrar [...]" (Guimarães, 2021, p. 103). El mismo experto que hace notar esa observación sobre los cuentos de Silvina Ocampo, llama la atención para los relatos dentro del universo gaucho, que figuran en menor número, si se compara con los de temática urbana, pero se destacan justamente porque se desvían y retoman "de un modo nada ingenuo la tradición literaria gaucha" (Guimarães, 2013, p. 132). Rafael Guimarães señala que la escritura de la autora argentina va más allá de incorporar las innovaciones del proceso que Ángel Rama llamó de transculturación narrativa o regionalismo plástico. Tratando de resumir las palabras del crítico uruguayo, eso implica en transmitir el conflicto entre la absorción de lo nuevo, la influencia estética de las vanguardias europeas y el rescate, sumado a la modernización, de la tradición, aspecto que se observa en las producciones latinoamericanas de los años 1920 y 1930 (Rama, 1989, p. 44). Sin embargo, Silvina Ocampo, en su narrativa, rompe con la tradición de la literatura gaucha rioplatense tanto en la estética cuanto en la temática porque son elementos que los vincula directamente a la cuestión de género (Guimarães, 2013, p. 134). Evitaré retomar los cuentos analizados por Rafael: "El impostor", presente en *Autobiografía de Irene* (1948); "Azabache" y "La última tarde", de *La Furia y otros cuentos* (1959); "La hija del toro" y "El Moro" que están en *Las Invitadas* (1961); "La muñeca", de *Los días de la noche* (1970). Todas esas obras ocampianas se encuentran dentro de la colección *Cuentos completos* (Buenos Aires: Emecé, 2022).

Es importante para este artículo ampliar el re-

ptorio, quiero dar énfasis para los relatos que ya cuentan con la traducción y publicación en Brasil; por lo tanto, los que pertenecen a los tomos: *A fúria e outros contos* (2019) y *As convidadas* (2022). "La boda" y Gabriela ya sirvieron de ejemplo introductorio, ahora quiero analizar a "La furia", cuento que da título al libro, porque concentra lo que llamo "extracto de Silvina", visible en todos los relatos que lo componen, tienen en común el hilo conductor que per pasa la obra narrativa de Silvina Ocampo: burlar los límites impuestos por una lógica externa que racionaliza el tiempo, el espacio, a través del artificio de la imaginación, que posibilita experimentar, fluir, representar, en el teatro de la vida, otro ser.

Los cuentos seleccionados en *La Furia* y otros relatos, conjugan y combinan estos materiales; el vacío y los límites, el lenguaje, la sexualidad y el sentimiento religioso, la malicia y la percepción infantil aparecen surcando los relatos en composiciones que desafían cualquier intento de estabilizar significados. Toda lógica es contradicha; la dirección de la causalidad, la certeza consecutiva, la noción de totalidad, la referencia en la deixis, la oposición y la semejanza se disuelven y los relatos, sin alejarse de situaciones cotidianas ni de espacios íntimos confiables, acompañan los tropiezos de las reglas de la razón con formas en las que predomina la fragmentación, una sintaxis irreverente y un uso arbitrario de modos y tiempos verbales. Del conjunto, como por alquimia, resulta una obra que indaga al lector y perturba, quizás, por su cercanía (Mancini, 1997, p. 271).

"La furia" ya inicia con una dedicatoria a un destinatario específico: "(Para mi amigo Octavio)" (Mancini, 1997, p. 243), seguramente se trata del mexicano Octavio Paz, de quien Silvina era amiga y con quien intercambiaba cartas, traducciones, textos literarios. Otra vez más la voz que narra es también personaje, también intenta, a través de la escritura, entender los hechos para no enloquecer. Aquí hay una inversión en el orden del discurso, el cuento comienza con elementos que van ganando sentido a medida que el narrador compone su texto interno y al vincularlo con el desenlace, se percibe un quiebre temporal y espacial, los apuntes son el puente, o el túnel, que unen los extremos, dos momentos de inacción, de encierre del narrador, inicio y fin. Toda acción narrativa se encuentra en ese pasaje, en

ese interin del proceso de escritura. Durante su relato aparecen interferencias de otra voz que también recuerda, rememora y, de modo ausente, se hace presente, se materializa en la página en blanco del narrador, es la razón del relato existir. Se trata de la figura femenina, el ser narrado que se llama Winifred, que existe desde un punto de vista masculino y escribir es una forma de contenerla, retenerla. Sin embargo, el detenido es él, primero en el cuarto de la casa, luego en la cárcel (final). Ella es la ausencia, que regresa en forma de recuerdo, de confidencias, es la Furia, que según el diccionario de la RAE ([www.rae.es](http://www.rae.es)) es, en la mitología romana, cada una de las tres divinidades infernales que atormentaban con remordimientos a los autores de malas acciones, especialmente de crímenes. El título ya da a entender que hay un crimen y aparece durante la descripción que él hace sobre ella: "La conocí en Palermo. Sus ojos brillaban, ahora me doy cuenta, como los de las hienas. Me recordaba a una de las Furias. Era frágil y nerviosa, como suelen ser las mujeres que no te gustan, Octavio" (Mancini, 1997, p. 243). De inmediato la práctica lectora ofrece un vértigo por las descripciones arbitrarias que se sobreponen: "Ella paseaba con un niño que cuidaba; yo, con un libro de matemáticas o de lógica debajo del brazo" (Mancini, 1997, p. 244). Más adelante, al describir el trayecto que recorrían juntos, indica el busto de Dante, seguido de la jaula de los monos, la carne cruda que tiraban a los gatos, el pan de las palomas, "el puente que comunica con la isla clausurada del lago, cuyo portón abunda en inscripciones pornográficas. Quiso escribir su nombre y el mío junto a una de las inscripciones más obscenas. Le obedecí con desgano" (Mancini, 1997, p. 244). Acto seguido, dando secuencia a los vocablos vinculados a pornografía y obscenidades, el narrador trae una palabra erudita, una oración que va en la dirección opuesta: "Me enamoré de ella cuando pronunció un alejandrino (Octavio, me enseñaste métrica)". En el párrafo siguiente es ella quien toma la palabra y cuenta que tenía "plumas de ángel", esa secuencia es genial porque ella se mueve como un péndulo, va de la zona impúdica a la angelical,

sin preámbulos, ella empieza a narrar un episodio de su infancia, en la época del colegio, compartido con una amiga, Lavinia. Las dos se habían disfrazado de ángeles para el día de la Virgen, un ángel celeste, el color que le tocó Winifred, y otro rosado, el de la amiga. Otra vez hay una interferencia de la voz masculina para referirse a Octavio (el destinatario): "(Recordé tus consejos, Octavio, no hay que ser tímido para conquistar a una mujer)" (*idem*). Y aquí hay un momento más de diálogo fallido, algo recurrente en los relatos ocampianos, el narrador dice que la quiere besar, pero ella "prosiguió, como si no me hubiera oído: —Mi amiga Lavinia murió aquel día: fue el día más feliz y más triste de mi vida. Feliz, porque las dos estábamos vestidas de ángel; triste porque perdí para siempre la felicidad" (Mancini, 1997, p. 245). Al día festivo se suma la tragedia, vale recordar la observación que hace Molloy (1978, p. 250), los personajes o las voces narradoras aprenden a distinguir los ritos vinculados al orden establecido, que acaban perdiendo el sentido (muerte y fiesta se equivalen, dan igual), "de un orden o rito elemental, significativo y fatalmente privado". En el medio del festejo, accidentalmente, una de las alas de Lavinia prende fuego con la llama del cirio que Winifred tenía en la mano. La amiga muere carbonizada: "De su cuerpo quedó sólo el anillo que cuidó como oro en polvo —me dijo, mostrando en su anular un anillito con un rubí" (Ocampo, 2022, p. 245). Muere justamente el ángel rosado, el que le tocó a la amiga con rasgos angelicales: "Tenía el pelo largo y rubio, la piel muy blanca". Pero el ángel azul, la del "pelo negro, fino y crespo, como el vello de las axilas" (Ocampo, 2022, p. 243), es la que se propone a "corregirla" por considerarla orgullosa y miedosa. "Para corregir su orgullo, un día le corté un mechón que guardé secretamente en un relicario; tuvieron que cortarle el resto del pelo, para emparejarlo" (Ocampo, 2022, p. 245). Tal como actuó con el pelo, procedió con la piel: "su cutis quedó todo manchado" (Ocampo, 2022, p. 245). Mientras Winifred se mantiene firme en el pro-

pósito de mostrarse tal como es, desarmada de los encantos que juzgan (los códigos impuestos y convencionales socialmente) femeninos, "combate la mujer-ángel representada por Lavinia, [...] funcionará a modo de plantilla para hacer frente a la voluntad anuladora del narrador" (Sala, 2007, p. 66). Si hay alguien que no escucha con la debida atención es el narrador, que está firme en el propósito de conquistar a la mujer filipina y quiere sacar de su camino los obstáculos para llegar a su presa. No es casualidad que Silvina Ocampo haya elegido una protagonista extranjera, de un país asiático, al cual se vincula el turismo sexual, el abuso sexual infantil, un alto número de violaciones, estas son cuestiones que actualmente se ubican en el centro de las discusiones y los conflictos sociales, son muchas las noticias, no sólo de regiones asiáticas, sobre delitos contra los niños en Internet, pero Filipinas llama la atención porque en el año 2022 fue considerado el mayor mercado de pornografía infantil del mundo<sup>4</sup>. En el caso de esos crímenes hay una sexualización de la imagen, del cuerpo infantil, al igualar física y emocionalmente un niño, una niña, a un adulto se agrede, se viola la integridad de ese ser inmaduro. Sin embargo, vincular lo erótico, lo exótico al continente asiático es algo antiguo y recurrente en nuestra cultura occidental, abundan textos, películas sobre el lejano Oriente. En el relato ocampiano, Winifred es la cuidadora de un niño, seguramente salió de su país en busca de mejores condiciones de vida, Filipinas es un país que históricamente sufre con la pobreza extrema, con los conflictos bélicos y con todo tipo de explotación. Ella reconoce las bellezas de su país: "En Filipinas hay paraísos" (Ocampo, 2022, p. 246) le dice al narrador, él cree que ella se refería a un tipo los árboles que también existe en Argentina. Ella le aclara: "Paraísos de felicidad. En Manila, donde yo nací, las ventanas de las casas están adornadas de madreperla" (Ocampo, 2022, p. 246). Él reacciona con un tono de desprecio o burla porque le pregunta si con ese detalle "logra uno ser feliz". Ella le explica "que estar en el paraíso

<sup>4</sup> BICKER, Laura. Filipinas tem explosão de casos de abuso sexual infantil após pandemia. *BBC News Brasil*, Manila, 1 dez. 2022. Disponible en: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-63811494>. Acceso en: 5 marzo 2023.

equivale a lograr la felicidad; pero siempre llega la serpiente y uno la espera. Los temblores de tierra, la invasión japonesa, la muerte de Lavinia" (Ocampo, 2022, p. 246).

El niño está siempre en el medio de los dos, además toca un tambor, de forma insistente, lo que perturba aún más las intenciones del narrador, estar a solas con ella. El niño pasa a ser testigo ocular del universo adulto, acaba por ser ignorado por los dos, el tambor es una manera de llamar la atención para sí, como una alarma avisando que existe, que está presente, no quiere ser olvidado. Los adultos no lo quieren cerca, piden que se aleje, pero él desobedece:

—¿Si le quitásemos el tambor? —inquirí con impaciencia.

—Tendría un ataque de nervios —me respondió Winifred.

—¿Podré verte algún día, sin el chico o sin el tambor?

—Por ahora, no —respondió Winifred.

Llegué a creer que era hijo de ella, tanto lo complacía.

—¿Y la madre, la madre nunca puede estar con él? —le pregunté un día, con acritud.

—Para eso me pagan —me contestó, como si la hubiera insultado (Ocampo, 2022, p. 145-146).

Impresiona cómo el narrador intenta contenerla de acuerdo con lo que idealiza, fantasea, sospecha, siguiendo lo que su lógica puede contemplar. La parte más indigesta del cuento es cuando la pareja toma un taxi y se dirige a un lugar resguardado de la lluvia, pero antes paran en el camino para comprar pan y chocolate, para el niño. El tono del relato cambia, aquí comienza a aumentar la acción, se sobreponen sucesos, la persona que lee se cuestiona si de hecho está leyendo lo que piensa estar leyendo. Los tres llegan a un albergue transitorio, lo que hoy llamamos de motel, que en el lenguaje del lunfardo se llama *telo* (hotel al contrario sin la hache): "La casa era como las otras de su género, un poco más grande tal vez. La habitación tenía un espejo con molduras doradas y un perchero, cuyas perchas lucían en sus extremidades cuellos de cisne. Escondimos el tambor debajo de la cama" (Ocampo, 2022, p. 247). Escondieron el tambor, ¿y el niño? El

narrador hace esa pregunta en varios momentos (la repetición de esa indagación funciona como un golpe de consciencia, un sentimiento de inadecuación, de inconveniencia que adviene de la moral adquirida), pero ella lo conduce hacia donde él quería desde que la conoció, sus besos, sus abrazos, los caminos, laberintos, de los cuerpos. ¿El niño es testigo ocular de la intimidad de los dos? No queda evidente, lo que se sabe es que él no debería estar ahí: "—Pero no permiten traer niños: —¿Cómo lo dejaron pasar?: —No lo vieron, debajo de tu impermeable" (Ocampo, 2022, p. 248). El narrador oculta el niño-estorbo debajo del impermeable de Winifred para seguir con su objetivo, pregunta por él en diferentes situaciones, pero no se detiene, cuando lo hace es para decir lo cuán cruel ella fue con su amiga Lavinia, lo dice mientras aspira su perfume y cierra los ojos, como quien prende un cigarrillo después del sexo. Sigue tan absorto deleitándose del deseo realizado, que no consideró lo relatado por ella, el alcance de la muerte de la crueldad, la mujer-monstruo dispara: "—¿Cruel, cruel? —me respondió, con énfasis—. Cruel soy con el resto del mundo. Cruel seré contigo —dijo, mordiendo mis labios" (Ocampo, 2022, p. 248). Ella, con el artificio erótico, muy esperado por él, ella le da lo que culturalmente le corresponde, él no da crédito a las palabras proferidas por ella, el erotismo vela la verdad, por otro lado, alimenta la expectativa, lo imaginado por él (porque tradicionalmente siempre le ha pertenecido): "—No podrás. —¿Estás seguro? —Estoy seguro" (Ocampo, 2022, p. 248). Encerrada la cita en la habitación, ella le pide que vaya atrás del niño porque no lo encuentran en ningún lado, en ese interin ella desaparece, simplemente no deja rastro. En los relatos de Silvina es recurrente ese tipo de actitud en sus personajes femeninas:

La mujer se apodera de la palabra y produce un discurso que las enfrenta al intento (des) posesivo del hombre, de manera que el juego contradictorio y especular de la escritura se amplía: es mediante su palabra y sus gestos que ellas muestran ocultando, buscando esa identidad propia que las aleje del influjo del otro, aunque por ello se vean obligadas a sufrir un despojamiento absoluto —ya sea en la forma de la desaparición sin rastro, ya en la muerte

por regresión—. El efecto autobiográfico que ellas reproducen al recuperar un pasado en primera persona que las des/construye en el presente se convierte así en un efecto tanatográfico (Sala, 2007, p. 66).

Él se queda con el niño en el cuarto, el niño y el tambor, es quien tiene que elaborar ese lenguaje, esa comunicación utilizada por Winifried, incluso rever su propio lenguaje, sus acciones, está en un terreno incomprensible, ambiguo, "¿qué haré?". Cuando habla de la crueldad de ella, no se imagina, con todo, que la mayor crueldad vendrá de su parte e involucra el niño, el último diálogo del relato es el de los dos y es más una comunicación fallida. Él no logra descubrir nada de la niñera, sólo el sobrenombre del niño y como ese la llamaba: Cinito y Niní, respectivamente. El narrador no sabe qué hacer ("¿Qué haré?"), sólo le pide que no toque el tambor. Cinito insiste en saber por qué no puede hacer ruido, el otro insiste que no hay que tocar, el niño entonces le pide el cortaplumas (otra vez más ese objeto cortante), pero él le dice que no es un juguete para niños, "podrías lastimarte" (Ocampo, 2022, p. 249), la oración está cargada de ironía (una pizca de humor negro) porque la lectura final revela que el narrador lo mata asfixiado. Todo porque el niño amenaza que va a tocar el tambor y él contesta con un "—Si tocas el tambor, te mato. Comenzó a gritar. Lo tomé del cuello. Le pedí que se callara. No quiso escucharme. Le tapé la boca con la almohada" (Ocampo, 2022, p. 249). El niño no quiso escuchar al hombre, niño malo, desobediente, testigo de algo prohibido, vio demasiado, gritó demasiado, se metió demasiado, pasó de los límites, molestó. El hombre tampoco quiso escuchar al niño, están en pie de igualdad, como lo observó Molloy (1978), quien fue puntera al comentar la participación de los niños en la narrativa ocampiana, ellos espejan la intransigencia adulta: "aclaran significativamente las conductas de los personajes adultos, igualmente intransigentes. Los adultos de Silvina Ocampo, como sus niños, dicen todo, se permiten todo" (Molloy, 1978, p. 243). La reflexión final del narrador confirma lo pensado por la escritora argentina, el niño iba a gritar, a hacer un escándalo y con ello revelaría

una actitud inadecuada de los adultos, para evitar el ruido, la exposición, mata a Cinito: "Siempre fui así: por no provocar un escándalo fui capaz de cometer un crimen" (Ocampo, 2022, p. 249).

La colección de cuentos *Las invitadas* fue lanzada en 1961 y la publicación brasileña tuvo lugar en 2022, la componen cuarenta y cinco relatos breves. Así como en la colección anterior, el título hace referencia a un cuento que está dentro de la serie y tal como aquel involucra un niño, Cinito en el primero y Lucio, en el segundo. En *Las invitadas* siento que el universo infantil gana una potencia mística, los niños y niñas transitan por mundos, por temas, considerados exclusivos de adultos, donde son sometidos o inclinados a pasar por una especie de rito, como si atravesasen un portal o un espejo, de donde salen trastornados y transformados. El mundo cotidiano es aún más poroso, constantemente sacudido, invadido, por elementos, seres, eventos, emociones que comprueban su fragilidad, su condición mutable, inconstante. En *Las invitadas* lo extraño, lo grotesco, lo impensable está colado en las banalidades, en la vida cotidiana, en lo dado por seguro y en lo legitimado. Aquí voy a enfocarme en dos cuentos que causaron inquietud cuando fueron publicados y siguen impactando las estructuras culturales/sociales incluso en nuestros tiempos: "Las invitadas" y "Pecado mortal". El primero es homónimo y también trae a un niño como protagonista, se llama Lucio y, como en otros cuentos ocampianos, sus padres delegan su cuidado a "una antigua criada, muy buena" (Ocampo, 2022, p. 500). Los padres habían planeado un viaje de invierno a Brasil, querían mostrar al niño los paisajes de Río de Janeiro: "admirar de nuevo los paisajes a través de los ojos del niño", pero Lucio se enfermó de rubéola y no pudo viajar. Antes de salir los padres recomendaron a la mujer que encargara una torta con velas para el cumpleaños del niño. Los eventos narrados aparecen con naturalidad, pero llama la atención el hecho de que los padres quieran viajar, a un lugar que ya conocían, justo cuando el niño se enferma, aunque no se trate de una enfermedad grave, y, por encima, es su

cumpleaños. Por ello no sorprende la reacción del niño al despedirse de ellos: "Con alegría, Lucio se despidió de sus padres: pensaba que esa despedida lo acercaba al día del cumpleaños, tan importante para él. Prometieron los padres traerle del Brasil, para consolarlo, aunque no tuvieran de qué consolarlo, [...] (Ocampo, 2022, p. 500). La adulta encargada de cuidarlo advirtió al niño que no vendría nadie a visitarlo en su día festivo, pues las madres temían el contagio, por esa razón, sugirió que comiesen la torta en el almuerzo, pero el niño se negó a hacerlo porque estaba convicto de que, por la tarde, llegarían las visitas. A la hora del té la criada oyó que golpearon en la puerta, fue a abrirla pensando que se trataba de un repartidor o un mensajero (pero Lucio sabía perfectamente quién golpeaba, se trataba de sus invitadas), se sorprendió al ver que llegaban unas niñas "impacientes", acompañadas de sus madres, le llamó más aún la atención que se trataban de invitadas, no había entre las visitas ni un solo varón. Cada una de las siete participantes tiene como característica principal un pecado capital, algunos nombres son muy graciosos porque delatan la característica: Livia (lujuria) fue la primera en llegar, en presentarse y en arreglar una manera de quedarse a solas con el cumpleañosero.

Livia era exuberante. Su mirada parecía encenderse y apagarse como la de esas muñecas que se manejan con pilas eléctricas. Tan exuberante como cariñosa, abrazó a Lucio y lo llevó a un rincón, para decirle un secreto: el regalo que le traía. No necesitaba de ninguna palabra para hablar; este detalle desagradable para cualquiera que no fuera Lucio, en ese momento, parecía una burla para los demás. En un diminuto paquete, que ella misma desenvolvió, pues no podía soportar la lentitud con que Lucio lo desenvolvería, había dos muñecos toscos imantados que se besaban irresistiblemente en la boca, estirando los cuellos, cuando estaban a determinada distancia el uno del otro. [...] Los regalos o el encanto de la niña cautivaron totalmente la atención de Lucio, que desatendió al resto de la comitiva, para esconderse en un rincón de la casa con ellos (Ocampo, 2022, p. 501-502).

Hay un dato revelado por la voz narradora, que aparece antes del fragmento de arriba y que va a reforzar la idea final del relato: antes

de saludar a cada una de sus invitadas, "Lucio se detuvo en la puerta del cuarto. ¡Ya parecía más grande!" (Ocampo, 2022, p. 501). La celebración se asemeja a un ritual, Lucio va a pasar por transformaciones en su cumpleaños de seis. Volviendo a la presentación de las invitadas, llega la vez de Alicia, que rima con avaricia: "Su preocupación provenía de las cintas del pelo que las otras niñas tironeaban y de un paquete que traía apretado entre sus brazos y del cual no quería desprenderse" (Ocampo, 2022, p. 501). El paquete era el regalo que Lucio jamás recibiría. La próxima niña que aparece se llama Irma, cuyo nombre rima con ira, fue la invitada que "golpeó a Lucio en la cara con una energía digna de un varón", se sintió enfurecida porque no recibió la atención del anfitrión. Lucio también rompió con los códigos sociales y las costumbres, como lo hacen los niños de Silvina Ocampo, al no distribuir su atención entre las visitas y no cortar la torta, quien tomó el cuchillo y realizó el ritual fue Milona, la invitada comilona. Quien sopló las velas fue Elvira, la envidiosa. Ángela se mantuvo indiferente a todo, su soberbia la conservaba distante y fría. Y por fin aparece Teresa, la invitada tomada por la pereza: "Tan indiferente como Ángela, pero menos erguida, apenas abría los ojos. Su madre dijo que tenía sueño: la enfermedad del sueño. Se hace la dormida" (Ocampo, 2022, p. 503).

El análisis que hace la criada sobre la fiesta refuerza estereotipos sociales, la primera observación es sobre las madres de las invitadas, "unas hipócritas" (Ocampo, 2022, p. 502) que "lamentaban el desastre ocurrido en un día tan importante" (Ocampo, 2022, p. 503); luego observa que las niñas son aguafiestas porque "no quieren hablar con nadie, se sientan aparte, desprecian los manjares preparados con amor; después de la fiesta hace el balance final y llega a la conclusión que Lucio se enamoró de la única invitada que trajo regalo, "sólo por interés. Ella supo conquistarlo sin ser bonita. Las mujeres son peores que los varones. Es inútil" (Ocampo, 2022, p. 503). La criada, encargada de vigilar a Lucio durante la ausencia de sus padres, no pudo impedir que el cuerpo del niño pasase por transformaciones.

Cuando ellos regresaron de Brasil no supieron decir quiénes eran las niñas que visitaron a su hijo en el día del cumpleaños "y pensaron que su hijo tenía relaciones clandestinas, lo que era, y probablemente seguiría siendo, cierto. Pero Lucio ya era un hombrecito" (Ocampo, 2022, p. 503). El final no puede ser más ocampiano, desde el comienzo el niño intenta individualizarse, construir su identidad resistiendo a los códigos de control. El sistema, representado por los padres, por la criada, por los códigos culturales, no tiene el control total, no cuando se trata del cuerpo, que aparece en los relatos de Silvina Ocampo (tanto los de *La furia y otros cuentos*, como los de *Las invitadas*) "como último refugio, como el espacio propio inaccesible al ojo del panóptico, o bien usarlo como herramienta discursiva, llevando a sus últimas consecuencias la disciplina corporal a la que están sometidos" (Iglesias, 2014, p. 9).

"El pecado mortal" tiene una niña como protagonista y quien narra es una voz interna, cercana a ella, como un testigo ocular de lo sucedido, que está "dialogando" directamente con la chica y la tutea constantemente:

[...], por eso ¡oh sacrilega! Los días próximos a tu primera comunión, con la promesa del vestido blanco, lleno de entredoses, de los guantes de hilo y del rosario de perlititas, fueron tal vez los verdaderamente impuros de tu vida. Dios me lo perdone, pues fui en cierto modo tu cómplice y tu esclava (Ocampo, 2022, p. 463).

La temática del cuento es muy espinosa desde el punto de vista social, si en pleno siglo XXI hablar de masturbación femenina, masturbación en la infancia, del placer del cuerpo femenino, de violencia sexual infantil son cuestiones tabúes y generan conflictos, imagino cuando surgió este relato, en los años sesenta, lo extrañas y controvertidas que resultaron las primeras lecturas. Para la niña protagonista, el hecho de usar la flor roja, el plumerito, como un instrumento de placer, para tocarse, era un juego, una diversión más, aunque haya en esos juegos íntimos un tono condenatorio, hablar abiertamente sobre

las partes íntimas del cuerpo, sobre sexualidad, deseo, siempre ha generado un desasosiego, siempre ha habido un silenciamiento, ha sido aplazado o dejado para el momento "oportuno", oportunidad que no llega a darse porque se escucha por parte de los adultos que esas no son cuestiones para niños. Incluso cuando la protagonista comparte su experiencia con las amigas, esas fingen comprenderla, pero en el fondo la condenan. La palabra masturbación no aparece en el texto, pero el simple hecho de nombrar un "juego prohibido", especialmente cuando se trata de niñas, "al ver tu rostro inocente y melancólico, nadie sospechaba que la perversidad o más bien el vicio te apesaba ya en tu tela pegajosa y compleja" (Ocampo, 2022, p. 463), ya revela una estrategia narrativa por parte de la cuentista, no lo dice explícitamente, la voz narradora está pegada en la infancia, época que no se usa nomenclatura técnica, tampoco se tiene autocrítica y consciencia de las actitudes, simplemente uno o una se deja llevar por la curiosidad, por el placer, por el desafío, por los impulsos; por ello los recursos estilísticos ocampianos comunican de forma más auténtica y perturbadora:

Cunado alguna amiga llegaba para jugar contigo, le relatabas primero, le demostrabas después, la secreta relación que existía entre la flor del plumerito, el libro de misa y tu goce inexplicable. Ninguna amiga lo comprendía, ni intentaba participar de él, pero todas fingían lo contrario, para contentarte, y sembraban en tu corazón esa pánica soledad (mayor que tú) de saberte engañada por el prójimo (Ocampo, 2022, p. 463).

Algo tan natural como sentir placer con el propio cuerpo, algo que se empieza a descubrir en la infancia. Freud, en el comienzo del siglo XX, causó impacto al clasificar los niños como seres dotados de sexualidad y al subrayar la importancia de la sexualidad en la formación del sujeto. El psicoanálisis entiende que la sexualidad va más allá de la reproducción y no debe ser reducida a las actividades de placer que dependen únicamente del aparato genital (Boroto, 2019; Senatore,

2019)<sup>5</sup>. Dentro de ese texto hay una observación sobre cuando Freud expresó la cuestión de que en los niños existe sexualidad, en 1905, y de que esa es esencial y determina el desarrollo humano, hecho que causó bastante polémica en la cultura occidental (Boroto, 2019; Senatore, 2019). Tal afirmación rompe con la imagen de seres inocentes construida alrededor de los pequeños. A lo largo de los siglos surgieron numerosos discursos pensados e implementados en torno del tema sexualidad. En cada momento histórico esos discursos se presentan como verdades dictadas ya sea por el Estado, por la Iglesia o por la medicina que, cargados de ideologías, fueron decretando y determinando lo que debe ser considerado "normal" (Boroto, 2019; Senatore, 2019). Para el psicoanalista austriaco, la sexualidad no tiene nada que ver con instinto, desde la más remota infancia el ser humano busca placer y satisfacción de diferentes maneras e, inicialmente, aún cuando se es bebé, lo que satisface y complace está vinculado a las necesidades básicas: alimentación, succión, protección.

Na verdade, o corpo da criança é uma fonte inesgotável da sua sexualidade e de prazer, na medida em que ela vai sentindo o mundo por meio do mesmo, desde seu nascimento. Toda e qualquer a parte do corpo pode vir a tornar-se zona erógena, definida por Freud (1905) como parte da pele ou mucosa nas quais certos tipos de estímulos provocam sensação de prazer. Essas zonas erógenas são fontes de várias pulsões parciais (autoerotismo), determinando, em maior ou menor grau, certo tipo de meta sexual, que são fontes de prazer. [...] Freud denomina a sexualidade infantil como perverso-polimorfa, uma vez que se manifesta de várias formas, não havendo primazia de uma zona erógena determinada, afastando-se do modelo genital de relação sexual. As formas de obtenção de prazer derivam de qualquer área ou órgão do corpo, pois a sexualidade encontra-se, na infância, submetida à ação de pulsões parciais, que tendem a se incorporar apenas a partir da puberdade (Boroto; Senatore, 2019).

Freud logra grandes avances en los estudios sobre la sexualidad infantil al descubrir que esa

está estrechamente vinculada a la fantasía (realidad psíquica). La clave está con los adultos, que no deben interpretar las cuestiones de la sexualidad infantil dándoles significados adultos, que traen marcas de la sexualidad genital, de pasión; totalmente lo opuesto de lo que comunica un niño, una niña: las manifestaciones pasan por un lenguaje de ternura, una demanda de amor (Zornig, 2008, p. 76). Resulta peligroso cuando se atraviesa la mirada adulta, y malinterpreta las señales de la sexualidad infantil, lo que puede perturbar la experiencia, transformándola en algo traumático, trágico. Es el caso de la protagonista ocampiana de "El pecado mortal" y el sirviente de confianza, Chango, el adulto seductor y violador: "Tú lo espiabas, pero él también terminó por espiarte: lo descubriste el día en que desapareció de tu pupitre la flor de plumerito, que adornó más tarde el ojal de su jaqueta de lustrina (Ocampo, 2022, p. 464). Él terminó por descubrir el juego secreto (sexual) de la niña y cuando tuvo la oportunidad de quedarse a solas con ella, haciendo las veces de niño, se dispuso a cuidarla mientras ocurría un velorio en la casa: "Pocas veces las mujeres de la casa te dejaban sola, pero cuando había fiestas o muertes (se parecían mucho) te encomendaban a Chango. Fiestas y muertes consolidaron esta costumbre, que al parecer agradaba a tus padres" (Ocampo, 2022, p. 465). En esa ocasión ella se encontraba en el cuarto de juguetes, ubicado en el último piso de la casa, también destinado a los servicios domésticos, "el cuarto donde planchaban la ropa, lugar atrayente para ti" (Ocampo, 2022, p. 464) y a los sirvientes, sector que más fascinaba a la niña: "el último piso estaba destinado a la pureza y a la esclavitud: a la infancia y a la servidumbre. (A ti te parecía que la esclavitud existía en otros pisos y la pureza en ninguno.)" (Ocampo, 2022, p. 463). Chango planeó sus acciones, cuidó para que nadie se acercara del cuarto donde estaban y le propuso una especie de juego, la sedujo con la promesa de mostrarle algo hermoso a través

<sup>5</sup> Las informaciones sobre sexualidad infantil fueron extraídas, traducidas y adaptadas del artículo: BOROTO, Ivonicleia Gonçalves; SENATORE, Regina Célia Mendes. A sexualidade infantil em destaque: Algumas reflexões a partir da perspectiva freudiana. *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, São Paulo, 4 dec. 2019. Disponible en: <https://periodicos.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/12583/9451#toc>. Acceso en: 18 dic. 2023.

de la cerradura. Le mostró cómo debería pararse y vichar por el lugar ordenado: "Se agachó junto a la puerta y arrió el ojo a la cerradura, para enseñarte cómo había que hacer. Salió del cuarto y te dejó sola. [...] No tuviste que agacharte: la cerradura se encontraba a la altura de tus ojos. ¿Qué mujeres degolladas descubrirías?" (Ocampo, 2022, p. 466). Ese fragmento conduce la práctica lectora a otro texto, Barba Azul, del francés Charles Perrault (1628-1703), relato en el cual la joven esposa de Barba Azul desobedece a su esposo, entrando en el cuarto prohibido y descubriendo su pasado criminoso. En ese relato del siglo XVIII se refuerza un personaje-tipo, aquel que resulta de un constructo cultural, generizado, es decir, con un patrón de género: el peligro que acompaña a una mujer curiosa, ese tipo de mujer resulta en una amenaza social, según varios relatos tradicionales, basta pensar en el mito de Pandora, de Psique y Cupido, del personaje bíblico Eva. Sin embargo, ¿qué puede pasar con la niña obediente, ¿quién o qué fuerzas garantizan que al obedecer (ella y todas las demás niñas y mujeres) estará libre de cualquier mal o daño?

El agujero de la cerradura obra como un lente sobre la imagen vista: los mosaicos relumbraron, un rincón de la pared blanca se iluminó intensamente. Nada más. Un exiguo chiflón hizo volar tu pelo suelto y cerrar tus párpados. Te alejaste de la cerradura, pero la voz de Chango resonó con imperiosa y dulce obscenidad: «Muñeca, mira, mira». Volviste a mirar. Un aliento de animal se filtró por la puerta, no era ya el aire de una ventana abierta en el cuarto contiguo. Qué pena siento al pensar que lo horrible imita lo hermoso. Como tú y Chango a través de esa puerta, Píramo y Tisbe se hablaban amorosamente a través de un muro (Ocampo, 2022, p. 466).

La protagonista sufre de una "pánico soledad" como aparece en el comienzo de este análisis, una sensación que atraviesa los personajes de la cuentística ocampiana, como ya lo observó Sylvia Molloy (1978), un sentimiento opuesto a los ritos provenientes del orden establecido (donde fiestas y muertes se equiparan), esa soledad viene de un ámbito contrario, tiene que ver con un "rito elemental, significativo y fatalmente privado" (Ocampo, 2022, p. 250). Ese sentimiento de algún

modo empuja nuestra protagonista para una situación vacilante, escurridiza, descontrolada.

[...] aquella arcana representación, impuesta por circunstancias imprevisibles, tenía que alcanzar su meta: la imposible violación de tu soledad. Como dos criminales paralelos, tú y Chango estaban unidos por objetos distintos, pero solicitados para idénticos fines (Ocampo, 2022, p. 467).

La práctica lectora me lleva a pensar que es la propia protagonista quien narra en una especie de diálogo con ella misma, tratando de entender, de encajar las piezas de un pasado silenciado, secreto, vivo y presente en lo que se siente: "Te buscaría por el mundo entero a pie como los misioneros para salvarte si tuvieras la suerte, que no tienes, de ser mi contemporánea" (Ocampo, 2022, p. 467). Porque las experiencias vividas en la infancia son parte clave de nuestra formación como individuo, van a manifestarse en nuestra forma de ver el mundo, de relacionarnos, están en las emociones, en nuestro cuerpo, en nuestros deseos, realizaciones, frustraciones, como ya lo había colocado Freud y su psicoanálisis, en 1905, y, años más tarde, Alice Miller (2011), filósofa, socióloga y psicoanalista nacida en Polonia, quien se dedicó intensamente a investigar los maltratos en la infancia, como en su libro *El cuerpo no miente*, publicado en Alemania, en 2004. Con ese ensayo la investigadora expresó como intención: "*Aquí, penso deparar com uma lei psicobiológica que, durante muitissimo tempo, ficou encoberta por exigências religiosas e morais*" (Miller, 2011, p. 11). Comparto aquí mis lecturas psicoanalíticas porque "El pecado mortal" es el cuento que más me hizo pensar y recordar cuestiones de mi infancia, etapa que empieza el conflicto lo que se desea y lo que se puede, entre fantasía y educación, que conduce al orden de lo que se espera, de lo "normal". Tuve en común con la protagonista una educación religiosa, que trajo alegrías, goces y culpa. Además, fue el cuento que sentí cuanto son y fueron limitadas aquellas lecturas e interpretaciones que asocian y asociaron la obra de Silvina Ocampo con la crueldad, cargada de niños crueles. Lo que veo en su escritura es la complejidad que la escritora construye el

universo infantil, al no colocar los niños como seres inocentes y libres de sentimientos viles, mezquinos, les da la importancia y ambigüedad que corresponde a cualquier ser humano. Así se expresa la escritora cuando en una entrevista le preguntan sobre sus personajes:

—La infancia ha significado el conocimiento del dolor y de la soledad, con un sentimiento muy intenso de misticismo. Los chicos siempre fueron mis preferidos, tal vez porque nunca me sentí realmente chica, sino admiradora de ellos. Lo que fue paraíso para algunos, fue infierno para mí y viceversa. Creo que la relación humana es un juego infantil; de no serlo, se volvería trágico (Ocampo, 2014, p. 372).

También es el cuento de *Las invitadas* que menos rasgos de fantástico ofrece (en el sentido dado por Todorov), lo extraño, asustador adviene de situaciones caseras, con gente "de casa". El escenario es un ambiente doméstico, encerrado, como tantos otros cuentos ocampianos, abundan descripciones de los objetos rutinarios de una familia rica, tal como las costumbres y las hablas afectadas, que satiriza la gente de la burguesía bonaerense. Otra vez más una protagonista, niña, realiza algo supuestamente perteneciente al universo adulto y "paga" con su cuerpo (autocastigo) la subversión experimentada. Sin embargo, en las páginas ocampianas no hay juicio de valor, no hay condena, aunque el tono religioso pueda ilusionar lo contrario, la palabra culpa trae una carga negativa, pero luego le sigue la palabra milagro, que trae alivio. La lectura caleidoscópica generada por los narradores y personajes de Silvina Ocampo genera un constante vaivén de emociones, sensaciones, si lo horrible imita lo hermoso, como dijo la voz narradora, lo contrario también sucede. Lo ocurrido entre la niña y el sirviente pasó un poco antes de la primera comunión: "Durante noches de insomnio compusiste mentirosos informes, que servirían para confesar tu culpa. [...] No hallaste fórmula pudorosa ni clara ni concisa de confesarte. Tuviste que comulgar en estado de pecado mortal" (Ocampo, 2022, p. 467). Lo narrado trae una carga trágica, una soledad desconcertante, pero hay en lo místico y en lo erótico un deleite misericordioso:

Este rasgo que define como la distancia entre un narrador en apariencias inocente (o mendaz) y el universo de los lectores, sería central a la narrativa de Ocampo. En dicho distanciamiento es que surge el horror. Pero es un horror que termina siendo vinculado con una forma particular de la belleza, en la que placer y dolor están ligados. En la interpretación de Calderston, lo que resulta problemático desde nuestro punto de vista es el concepto de "inocencia" aplicado al infante, considerado como aquel que tiene una comprensión disminuida de los sucesos, una concepción que se da por hecho en la mirada del lector. En lo que respecta a la infancia, se ha tendido a resaltar en la obra de Silvina Ocampo los rasgos de perversión, alentando la imagen del niño "malx", aunque también la de la infancia en peligro (Punte, 2016, p. 197).

### Consideraciones finales

Comprobé a lo largo de estas páginas que la obra ocampiana tiene, siempre tuvo, un valor de por sí, la práctica lectora es testigo del talento de una escritura sin igual, de valor incontestable, imaginativa, desafiadora, con el don de fluir porque no hay margen ni límite de contención, una escritora fiel a sí misma como lo declaró en una entrevista a Luis Mazas, en 1977: "—Es una cuestión de consciencia. Di miles de vueltas, como todos los seres humanos, pero si mis obras han resultado siempre fieles a sí mismas es porque yo he sido fiel para conmigo" (Ocampo, 2014, p. 245). En sus cuentos, la práctica lectora se depara con una realidad fragmentada y rara, la presencia de un tono socarrón asociado a lo morbo, la cuestión del cuerpo en constante transformación, enfrentamiento (yo/otro), abuso, lo que refuerza el frescor, la complejidad, la capacidad inventiva y la mirada observadora de una artista como Silvina Ocampo. Indiqué que en la escritura ocampiana los personajes, en especial los infantiles y femeninos, se colocan a servicio para desestabilizar el discurso normativo, así como la presencia de cuerpos que fluyen, se diluyen, se transforman en y con otros, a través de una escritura libre e indomable, existencias que se hacen y se sienten múltiples. Por todo lo que expresé hasta aquí, evidenció que artistas como ella se actualizan a cada generación y se hacen necesarios porque abren, a través de la

imaginación, portales que posibilitan al individuo experimentar, fluir, representar otro ser. Además, su forma de narrar explota los límites impuestos, cuestiona las normas, los hábitos, nos mete en otras pieles, acciones esenciales para tornar nuestra existencia menos miserable. Para encerrar, comparto el lema de la editorial portuguesa *Antígona*, que publicó los cuentos y la novela de Silvina Ocampo en Portugal, una vez que traduce la importancia esparcir obras y artistas que desacomodan: "Una conspiración permanente contra el mundo. Desde 1979 empujando las palabras contra la orden dominante"<sup>6</sup>.

## Referencias y consultas

A ANTÍGONA. Inicio. Disponible en: <https://antigona.pt/pages/a-antigona>. Acceso en: 22 jun. 2023.

BICKER, Laura. Filipinas tem explosão de casos de abuso sexual infantil após pandemia. *BBC News Brasil*, Manila, 1 dic. 2022. Disponible en: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-63811494>. Acceso en: 5 marzo 2023.

BOROTO, Ivonicleia Gonçalves; SENATORE, Regina Célia Mendes. A sexualidade infantil em destaque: Algumas reflexões a partir da perspectiva freudiana. *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, São Paulo, 4 dec. 2019. Disponible en: <https://periodicos.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/12583/9451#toc>. Acceso en: 18 dic. 2023.

DOMÍNGUEZ, Nora; MANCINI, Adriana. *La ronda y el antifaz interactivo*. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2009.

GUIMARÃES, Rafael Eisinger. A escrita gendrada do gaúcho nas narrativas transgressoras de Silvina Ocampo. *Anu. Lit.*, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 3851, 2014.

GUIMARÃES, Rafael Eisinger. Corpo sem fim, escrita sem margem: a problematização da identidade feminina na narrativa de Silvina Ocampo. *Letras*, Santa Maria, v. 29, n. 59, p. 199-218, 2019.

GUIMARÃES, Rafael Eisinger. Corpos em devir: o apagamento das fronteiras entre o animal e o humano nos contos de Silvina Ocampo. PPG Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL SUL DE LITERATURA COMPARADA, 7., 2017, Porto Alegre. *Anais Eletrônicos [...]*. Porto Alegre, 2017. Disponible en: [https://www.ufrgs.br/ppgletras/coloquiosularquipelagos/artigos/57\\_Corposemdevir.pdf](https://www.ufrgs.br/ppgletras/coloquiosularquipelagos/artigos/57_Corposemdevir.pdf). Acceso en: 15 oct. 2023.

GUIMARÃES, Rafael Eisinger. *Pampa, substantivo feminino: A reconfiguração da literatura gaúchesca na narrativa de Silvina Ocampo*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

IGLESIAS, Raisa Gorgojo. Cuerpo, discurso y muerte en los cuentos de Silvina Ocampo. In: SANDE, E. González de; SANDE, M. González de (ed.). *Mujeres en guerra / guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*. Sevilla: Arcibel, 2014.

FERNÁNDEZ, Belén Izaguirre. *La narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: confluencias y divergencias con una época*. Tesis (Doctorado en Estudios Filológicos) – Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017.

MANCINI, Adriana. Silvina Ocampo y el arte conjugado. *Rassegna iberistica*, Venezia, v. 46, n. 119, p. 83-94, 2023.

MANCINI, Adriana. Sobre los límites: Un análisis de La Furia y otros relatos de Silvina Ocampo. *América: Cahiers du CRICCAL*, Paris, n. 17, 1997.

MARANGUELLO, Carolina. El régimen de la sombra: la mirada inquieta en algunos relatos de Silvina Ocampo. *Revista de Literatura, História e Memória*, Cascavel, v. 11, n. 17, p. 233-248, 2015.

MILLER, Alice. *A revolta do corpo*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MOLLOY, Sylvia. *Silvina Ocampo, La exageración Como Lenguaje*. Sur, n. 320, oct. 1969. Disponible en: <https://vdocuments.mx>. Acceso en: 20 sept. 2021.

MOLLOY, Sylvia. Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo. *Lexis*, Princeton, v. II, n. 2, dic. 1978.

OCAMPO, Silvina. *A fúria e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

OCAMPO, Silvina. *As convidadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé, 2022.

OCAMPO, Silvina. *El dibujo del tiempo: recuerdos, prólogos, entrevistas*. Buenos Aires: Lumen, 2014.

PUNTE, María José. *La niña queer, o de cómo Silvina Ocampo nos espía a través de Lucrecia Martel*. Rosario: IIEGE (UBA); UCA, 2016.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama: Arca Editorial, 1989.

SALA, Núria C. Para-textos corporales: Sobre los cuentos de Silvina Ocampo. *Cuadernos de ALEPH*, Barcelona, n. 2, p. 63-72, 2007.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff (org.). *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçados teóricos e críticos*. Caxias do Sul: Educus, 2021.

<sup>6</sup> A ANTÍGONA. Inicio. Disponible en: <https://antigona.pt/pages/a-antigona>. Acceso en: 22 jun. 2023.

ZORNIG, Sílvia Maria Abu-Jamra. As teorias sexuais infantis na atualidade: Algumas reflexões. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 13, n. 1, p. 73-77, jan./mar. 2008.

---

### **Raquel Lima de Paula**

Professora de língua espanhola na Fundação Escola Técnica Liberato Salzano Vieira Da Cunha, Novo Hamburgo (RS), Brasil, com doutorado em literatura em língua espanhola pela UFRGS.

---

### **Endereço para correspondência**

**RAQUEL LIMA DE PAULA**

[raqueldepaula81@liberato.com.br](mailto:raqueldepaula81@liberato.com.br)