



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

La ironía como crítica social en cinco relatos de *La Furia* de Silvina Ocampo

Tesis para obtener el grado de Magíster en Literatura
Alumna: Camila Domínguez U.

Profesora guía: Natalia Cisterna

Santiago, 2013

Dedicatoria

*A la Mini, quien desde algún lugar me acompaña siempre.
Y, por supuesto, a todos a quienes admiran la obra literaria de Silvina Ocampo.*

Nombre autora: Camila Domínguez Ureta

Mail autora: camilad1@yahoo.com

Profesora guía: Natalia Cisterna

Grado académico obtenido: Magíster en Literatura

Título de la tesis: La ironía como crítica social en cinco relatos de *La Furia* de Silvina Ocampo.

Resumen

El propósito de este trabajo consiste en analizar la presencia de la ironía en cinco relatos de Silvina Ocampo, “Las fotografías”, “El vestido de terciopelo”, “Voz en el teléfono”, “El vástago” y “Mimoso”, pertenecientes a su libro de cuentos *La furia* (1959). Desde mi perspectiva, la ironía se constituye en estos cuentos como un recurso retórico que le permite a la autora desplegar una mirada crítica con respecto a su entorno social y cultural. Para llevar acabo este análisis, me centraré en los narradores de los cuentos seleccionados, considerando lo que narran y prestando especial atención al modo de enunciación. Al respecto, sostengo que a partir de la observación de la enunciación de los narradores se puede vislumbrar e interpretar la ironía que aparece en los cuentos. El análisis se detendrá, además, en el tratamiento irónico de ciertos estereotipos identitarios presentes en los relatos.

Agradecimientos

Agradezco a mi familia y a la Berta, por apoyarme siempre en cada nuevo desafío, por ayudarme a tener los espacios y el silencio para trabajar; por acompañarme a la biblioteca de la UBA en un día de lluvia y fuertes granizos, y por incluso haber cooperado sacando fotos a cada una de las páginas de las revistas que no se podían fotocopiar.

Agradezco a mi equipo de Editorial Zig-Zag, por las facilidades y el apoyo en este largo proceso.

Agradezco al Chico por haberme conseguido un libro casi inconseguible en Buenos Aires, y a la Pepa, que tan cariñosa como siempre me mandó desde España un libro fundamental para poder realizar este trabajo. A mis amigas compañeras del Magíster de Literatura, por la preocupación y apoyo mutuo que siempre tratamos de darnos para lograr terminar esta parte del camino y, especialmente, a mi profesora guía, por sus consejos y correcciones.

ÍNDICE

Introducción	7
Capítulo 1: Silvina Ocampo y su contexto de producción	11
Capítulo 2: La ironía de los narradores	19
Capítulo 3: Personajes y estereotipos: quiebres y ridiculizaciones críticas	48
Conclusión	65
Bibliografía	69

“La ironía es el humor de la inteligencia”

Rafael Humberto Moreno-Durán

Introducción

La literatura de Silvina Ocampo, por diversas circunstancias, se ha visto opacada por el prestigio del círculo intelectual que la rodeaba (hermana menor de Victoria Ocampo, esposa de Adolfo Bioy Casares y muy amiga de Jorge Luis Borges). Incluso, por lo que suele ser más conocida es precisamente por la *Antología de literatura fantástica* que compiló junto a Bioy Casares y Borges. Si bien su obra ha incentivado algunos estudios¹, aún queda bastante por indagar y complementar. En relación a la historia crítica sobre la obra de Ocampo, se destacan investigaciones centradas en sus técnicas narrativas. En lo que refiere a sus cuentos, los estudios iniciales sobre los mismos fueron sobre la crueldad y ciertas imágenes de la infancia como metáforas del mal. Daniel Balderston fue uno de los primeros en analizarlos desde este enfoque, definiendo estos textos como “los cuentos crueles de Silvina Ocampo”, en donde “el lector siente el horror de las situaciones inventadas en carne propia” (Balderston, 743). Señala también un aspecto que en esta investigación cobra mucho sentido: la presencia de una belleza nueva, una cierta hermosura horrible que se da en los momentos crueles o grotescos de sus relatos. A partir de este y otros estudios, en cierto modo, se estigmatizó la obra de Silvina Ocampo y a su propia autora, como creadora de cuentos cuyos ejes semánticos estaban puestos en la crueldad de los sujetos. Sin

¹ Dado que en Chile hay muy poco material sobre Silvina Ocampo, me contacté con una académica argentina de Rosario, especialista en su obra narrativa. Ella me envió un listado sobre la bibliografía crítica más importante sobre Silvina. Además, tuve la posibilidad de ir a la biblioteca de la UBA para poder conseguir algunos de los artículos de la Revista *Sur* que me habían señalado y que acá en Chile no tenía cómo conseguir. De esta manera, pude asegurarme de investigar cuánto se ha estudiado y qué temas han sido los más trabajados y destacados.

embargo, hubo un aspecto que la crítica no trabajó suficientemente: esa crueldad estaba tratada con humor. En esta investigación el humor en la obra de Ocampo es un aspecto relevante, específicamente, el marcado tono irónico que adquiere la enunciación en sus narraciones. Incluso la propia autora advierte en una entrevista lo poco que se ha rescatado este aspecto en su obra: “Hay un gran placer en poder provocar la risa. Cuando yo escribo un cuento que puede hacer reír, me quedo feliz; y desdichada, cuando la gente no comparte esa cosa humorística”. (Ulloa, 1982, 30).

Al respecto, es imprescindible destacar el trabajo de Hiram Aldarondo, quien ha sido el único que hace pocos años realizó un estudio titulado *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*. No obstante, el análisis de Aldarondo se reduce a un estudio retórico de la ironía, obviando la función ideológica de la misma. En efecto, en su reflexión sobre los cuentos del libro *La Furia* no aparece el humor como expresión de una crítica, sino más bien da cuenta de su presencia y describe sus funcionamientos en los textos. Si bien considera algunos aspectos de crítica social, lo hace enfocado solamente en la última etapa de la obra cuentística de Silvina Ocampo. Por otra parte, no da importancia al contexto moderno en el que se inserta la obra, que en este estudio es fundamental para poder dar sentido a la presencia de la ironía en los relatos de la autora argentina.

Los cuentos de Silvina Ocampo, a través de sus personajes, cronotopos y/o enunciación, exponen una visión crítica frente a los valores y a la moral de su sector social, donde priman el materialismo, el éxito social y económico y el individualismo por sobre los vínculos solidarios y desinteresados. Lo interesante de

su narrativa es que esta crítica se despliega de manera indirecta, por medio de un juego de humor negro en el que detrás de la crueldad de los personajes se vislumbra una evaluación negativa de la autora al mundo que ellos representan. En los relatos de Ocampo, es fundamental el lector, quien se ve constantemente conminado a actuar de manera activa y descubrir lo que no está dicho directamente. El lector es interpelado a partir de mundos que desafían conceptos tradicionales y saberes compartidos en la realidad; en los mundos de Ocampo nada es como debiera ser. Enrique Pezzoni, en su prólogo al libro *La furia* advierte en el inicio de su texto que “los cuentos de Silvina Ocampo subyugan y desarman al lector: lo hacen verse una y otra vez desprevenido ante unos textos irresistibles y anómalos [...]” (Pezzonni, *Silvina Ocampo: la nostalgia del orden*, 9)

De acuerdo a lo anterior, el objetivo general de este trabajo es analizar la presencia de la ironía en cinco relatos de Silvina Ocampo de su libro *La furia* (1959), considerando cómo este recurso le permite expresar de manera crítica ciertos aspectos de su realidad social. Desde mi punto de vista, la ironía presente en los relatos de Ocampo, funciona como una estrategia retórica que le permite desarrollar una crítica a su sector social y a ciertos estereotipos humanos de manera indirecta y, por tanto, sin tener que exponerse tan abiertamente en un contexto al que ella, a pesar de sus distancias críticas, pertenece. Esta ironía es, asimismo, fruto de una experiencia moderna: la de una autora inmersa en un conjunto de transformaciones que tienen lugar en Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX. Este contexto impulsa la existencia de una conciencia crítica, que se

expresa en su obra en una representación literaria cuestionadora de ciertos modelos de comportamiento e identitarios propiamente burgueses.

Para esta investigación he seleccionado cinco relatos que aparecen en el libro de cuentos titulado, *La Furia* (1959): “Las fotografías”, “El vestido de terciopelo”, “Voz en el teléfono”, “El vástago” y “Mimoso”. Estos cuentos me parecen los más claros y representativos para analizar esta mirada irónica del mundo que nos manifiesta su obra.

Para poder realizar el análisis es imprescindible conocer al menos las características generales del contexto en el cual nacen sus narraciones. En efecto, las opciones retóricas de la autora se entienden solo a partir del lugar en que ha surgido su escritura. Para desarrollar este estudio, he estructurado la tesis en tres capítulos. El primer capítulo se titula “Silvina Ocampo y su contexto de producción”, y en él se da cuenta del contexto de producción social y cultural modernos (Buenos Aires durante la primera década del siglo XX), en el que está inserta Silvina Ocampo. El segundo capítulo es “La ironía de los narradores” y se centra en analizar las voces narrativas (qué y cómo narran), prestando especial atención a la dimensión irónica de sus enunciaciones. El tercer capítulo corresponde a “Personajes y estereotipos: quiebres y ridiculizaciones críticas” y se focaliza en identificar y analizar el cuestionamiento irónico a ciertos estereotipos identitarios que aparecen en los textos seleccionados.

CAPÍTULO 1

Silvina Ocampo y su contexto de producción

1.1 El contexto moderno latinoamericano

A partir de 1880 muchas ciudades latinoamericanas comenzaron a experimentar cambios importantes. Por una parte, se empezaron a transformar las estructuras sociales y por otra, empezaron a desarrollarse materialmente a pasos agigantados. Se produjo un gran cambio en el paisaje urbano, amenazando desvanecer el pasado y reemplazarlo por un presente modernizado. Por esos años, las grandes metrópolis europeas y los Estados Unidos, experimentaban un rápido crecimiento industrial que los impulsaba a buscar nuevos mercados y espacios que les proveyeran materias primas para seguir desarrollándose².

Frente a la demanda europea y de los Estados Unidos, los países latinoamericanos incrementaron su producción y sus exportaciones a las metrópolis; café, caña de azúcar, cereales, lanas, carnes, metales, caucho y salitre, entre otros, se transformaron en productos de vital importancia para las economías locales. Por lo general, las empresas encargadas de la explotación de los recursos naturales eran extranjeras, pero la mano de obra era nacional, por lo que la oferta laboral creció considerablemente. En medio de ese contexto de producción y comercialización se articuló un ambiente muy particular, en el que una nueva clase

² Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2001).

emergente adquiría mayor protagonismo: la burguesía, cuyo estilo de vida amenazaba y provocaba a la vieja oligarquía:

A las antiguas familias, que se sentían consustanciadas con las tradiciones de la ciudad, se agregaban grupos heterogéneos que aquéllas juzgaron advenedizos; y el contacto trajo a la larga una renovación de las costumbres cotidianas, en las que se notó una creciente tendencia a imitar las formas de vida que prevalecían en las grandes ciudades de Europa. Quedó relegado a la vida provinciana el pasado colonial y patricio, del que solo de vez en cuando volvía el perfume hacia las grandes capitales para alimentar la nostalgia de la paz perdida. Pero las capitales y las ciudades que se enriquecían no querían paz sino el torbellino de la actividad que engendraba riqueza y que podía transformarse en ostensible lujo. (Romero, 249)

Las nuevas costumbres que acababan con las tradiciones culturales y sociales empezaron a extenderse. Comenzaron a desarrollarse cambios infraestructurales en las ciudades, cambiando para siempre el rostro de las mismas. La economía latinoamericana multiplicó su actividad, generando lazos con los grandes países industrializados. El fuerte impacto económico producido en Latinoamérica por esos años, no se manifestó en todas las ciudades del continente de igual manera. El cambio se dio con muchísima más fuerza e ímpetu en las capitales que eran, a la vez, puertos: Río de Janeiro, Montevideo, Panamá, La Habana, San Juan de Puerto Rico y Buenos Aires. Todas ellas mantenían un contacto directo con el exterior y, por lo mismo, se destacaban por una intensa actividad económica.

En Buenos Aires se generó, a gran escala, una importante transformación y prosperidad económica. La inmigración además la convirtió en una de las ciudades con mayor número de habitantes. Así, si en 1895 su población alcanzaba 677.000 habitantes, ya en 1930 habían aumentado a dos millones

de personas. Dado el notorio cambio, llamaron la atención de los europeos. Son precisamente estos cambios, los que a juicio de Sarlo marcarán la experiencia de los sujetos modernos, obligándolos a comparar sus vivencias actuales con las vidas que hasta hace un par de años definía la urbe señorial que habitaban: [...] el impacto de estas transformaciones tiene una dimensión subjetiva que se despliega en un arco de tiempo relativamente breve: en efecto, hombres y mujeres pueden recordar una ciudad diferente a aquella en la que están viviendo. Y además esa ciudad diferente fue el escenario de la infancia o la adolescencia: el pasado biográfico subraya lo que se ha perdido (o lo que se ha ganado) en el presente de la ciudad moderna. (Sarlo, 1988, 17)

El sistema tradicional de las relaciones sociales urbanas en Latinoamérica comenzó a modificarse y se empezó a valorar la eficacia, la productividad y el éxito individual. Los nuevos miembros de la burguesía lograron tener el control del mundo de los negocios y de la política. Manejaban los centros económicos y se arriesgaban en proyectos nuevos, en donde vislumbraban una luz por donde prosperar económicamente. De esta manera, surgió la posibilidad de ascender socialmente, por lo que muchos provincianos decidieron inmigrar a la ciudad de Buenos Aires; ellos veían un buen futuro económico si se trasladaban a la capital.

La ciudad que progresaba ofrecía oportunidades nuevas y una amplia gama de ofertas laborales. Los puestos de trabajo que más se ofrecían eran de empleados en servicios domésticos y de orden público: porteros, mozos, acomodadores en los teatros y cines, choferes, lustrabotas, entre otros. Así como también abundaban las posibilidades de trabajos en industrias manufactureras. Hubo un gran crecimiento de las clases medias, ellas fueron transformando las ciudades, reflejando grandes cambios de procesos sociales y maneras de vivir. El aumento demográfico dio lugar a una sociedad más heterogénea y dinámica, cuyos

valores y creencias tendían a ser menos dogmáticas que las de los antiguos habitantes de la capital argentina.

Esta modernización urbana trae consigo una cultura diferente. El cambio que se desarrolla en la ciudad de Buenos Aires no solo implica un cambio físico evidentemente notorio, sino que conlleva un cambio en la visión de mundo de los seres humanos. Nace una conciencia nueva, se comienza a forjar la construcción de una nueva definición de sujeto, en la que se valoriza el éxito individual de acuerdo a sus propias capacidades. En ese ser que se forma como producto de sus esfuerzos, se da origen a la conciencia del “yo” de cada sujeto. Ese “yo” ya no confía a ojos ciegos en lo que se le presenta como establecido, sino que comienza a actuar de manera activa de acuerdo a sus propósitos. Este nuevo sujeto cuestiona constantemente la realidad que lo circunda y se esmera por cambiar lo que cree que podría ser de otra manera. Después de todo, nada es lo que parece haber sido siempre. En palabras de Berman, para el caso de la modernidad europea: “ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos” (Berman, 1).

1.2 Silvina Ocampo y su entorno

La obra de Silvina Ocampo tiene lugar en la primera mitad del siglo XX, específicamente dentro de este contexto de grandes cambios sociales y culturales que experimentó Buenos Aires.

Silvina Ocampo, se incorporó activamente al mundo cultural de su época a través de sus creaciones literarias, su actividad en la revista *Sur* y su participación en proyectos artísticos e intelectuales junto con su esposo Bioy Casares y su amigo Jorge Luis Borges.

En una escena cultural bonaerense activa e innovadora, tuvieron un papel fundamental las revistas y las publicaciones que divulgaban al gran público las creaciones y las ideas que irrumpían en el ámbito público. Una de las más destacadas, fue la revista *Sur*, fundada y editada por Victoria Ocampo, hermana mayor de Silvina. Esta revista surge y se desarrolla con el objetivo de generar un espacio de reunión y discusión de trabajos de intelectuales y artistas tanto argentinos como extranjeros, y así contribuir a la difusión de las principales y más influyentes tendencias culturales de la época. Tenía un estilo vanguardista y entre sus colaboradores permanentes contaba con autores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Ernesto Sábato, Enrique Pezzoni, Alfonso Reyes, Henríquez Ureña y Ortega y Gasset, entre otros. En *Sur* se publicaron no solo textos emergentes de los campos culturales argentinos, sino también obras de autores que marcaron una huella evidente en los nuevos escritores latinoamericanos: Joyce, Faulkner, Sartre, Camus, Woolf, Mann, por nombrar

algunos. Cada uno de los argentinos que tuvieron la oportunidad de publicar y de vincularse con la revista *Sur*, contaba con sus propios estilos, y a través de su literatura se expresaban nuevas ideas y formas de comprender el mundo. (Hermes Villordo, Oscar. *El grupo sur*. Buenos Aires: Planeta, 1994).

Dentro de este contexto cultural, especialmente durante las décadas del veinte y el treinta, la literatura argentina cambia su foco de atención, y muchos deciden orientar sus miradas hacia los personajes y/o escenarios marginales. Surge una literatura que plantea nuevas formas de representación de dichos grupos sociales y se crean otros tipos de historias sobre ellos. Si antes el costumbrismo optaba por mostrar un mundo marginal a través de un estilo pintoresco focalizado en personajes rurales, ahora lo marginal se planteaba en otra perspectiva. Se enfocaban en los grupos de inmigrantes recién llegados a Buenos Aires, tanto habitantes de provincias que llegaban desde las zonas rurales de Argentina, como también de italianos y españoles empobrecidos que veían en el crecimiento económico de Argentina una posibilidad de escapar a sus malas condiciones de vida. Según Sarlo:

Buenos Aires se ha convertido en una ciudad donde el margen es inmediatamente visible, donde incluso el margen contamina al centro y a los barrios respetables. Este es un proceso que, comenzado en la última década del siglo XIX, acelera y potencia los contactos entre universos sociales heterogéneos, con el énfasis suplementario de la fuerte marca inmigratoria y la mezcla en la trama urbana de diferentes perfiles culturales y diferentes lenguas. (179)

Buenos Aires era una ciudad cosmopolita, la ciudad europea de Latinoamérica, y los medios de comunicación de la época daban cuenta de ello. Se

articulan modelos de relaciones más modernas y se forjaba un espacio en el que las mujeres comienzan a luchar por mejores oportunidades en un espacio público que tradicionalmente las había excluido. De esta manera, las mujeres se empiezan a organizar para acabar con las imposiciones políticas y culturales que las encasillaban en roles domésticos, intentando con ello ampliar las expectativas de vida, las que tradicionalmente solían estar enfocadas en contraer matrimonio y a la crianza de los hijos. En este sentido, no deja de ser interesante el relevante papel que llega a tener la hermana mayor de Silvina, Victoria Ocampo, en la escena cultura, como fundadora y editora de la revista *Sur*. Victoria Ocampo logrará destacar levantando un proyecto cultural que le brindará un espacio de legitimidad dentro del ambiente intelectual de la época. Su rol será determinante en el porvenir de muchos escritores tanto masculinos como femeninos. Silvina Ocampo tuvo la oportunidad de comenzar a publicar sus cuentos y poemas en *Sur*.

En medio de este contexto de vanguardia, los intelectuales proponen un arte a partir de “lo nuevo”. En el caso de Silvina Ocampo, su novedad conlleva ruptura tanto con los temas tratados como con la forma de dar cuenta de ellos. Tal como señala Beatriz Sarlo, “La cultura de Buenos Aires estaba tensionada por ‘lo nuevo’, aunque también se lamentara el curso irreparable de los cambios” (29). De modo general, los intelectuales de la época dan cuenta de una nueva sensibilidad frente a los cambios, de una u otra manera, en cada escritor se deja vislumbrar su propio contexto. La cultura argentina presenta una gran mezcla en donde coexisten muchos elementos de los tiempos pasados de su cultura (lo criollo) junto con la gran importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas. “El impulso de la

suma caracteriza tanto a Martín Fierro como al proyecto pedagógico de “Claridad” o la modernización elegante de *Sur*. Esa mezcla termina siendo un clásico de la cultura argentina” (Sarlo, 28).

Se puede observar un vínculo entre la obra de Silvina Ocampo y el contexto moderno de la ciudad de Buenos Aires. A través de sus relatos se evidencia una visión crítica que indaga en fenómenos sociales y culturales de su mundo. Ocampo observa de modo crítico las costumbres que se instalan en la sociedad argentina producto de la modernidad, como por ejemplo las banalidades, y pone en duda el sentido común con el que se rigen. Un claro ejemplo son el tipo de diálogos que se presentan, como por ejemplo en el cuento “El vestido de terciopelo” en donde la protagonista reconoce que le agota probarse un vestido y que le gustaría que se lo probaran por ella; o los casos en que se describen los lugares físicos que contextualizan los relatos, detallando la abundancia material en la vida de los personajes. De manera específica, se puede decir que en sus relatos es recurrente la presencia de personajes burgueses presentados de manera mordaz. Dentro de los estereotipos sociales que ella cuestiona, está por ejemplo, la mujer burguesa, cuya forma de actuar y de desenvolverse en la narración da cuenta de cierta banalidad que la autora percibe como formas de comportamiento que nacen al alero de una sociedad consumista y exitista.

Las nuevas estructuras sociales y culturales conllevan nuevos tipos humanos que Ocampo presenta a través de ironías, hipérboles y ridiculizaciones.

CAPÍTULO 2

La ironía de los narradores

2.1 Sobre el concepto de ironía

El concepto de ironía deriva del griego *eironeia*, en latín se entiende como *dissimulatio*, y en español por lo tanto se vincula con la idea de “disimulo”. Según *La Real Academia Española de la Lengua*, ironía significa: “Burla fina y disimulada / Tono burlón con que se dice / Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice” (www.rae.es). De manera general, eso es lo que se entiende por ironía. Sin embargo, el concepto ha sido abordado y precisado por distintos autores, que para los efectos de este estudio son necesarios de considerar. En esta investigación, se comprende la ironía desde dos dimensiones: por una parte, sus cualidades retóricas y, por otra, la concepción epistémica o visión de mundo que ella encarna.

En cuanto a la dimensión epistémica es central la reflexión de Octavio Paz en *Los hijos del limo*, ya que asocia el concepto de ironía a la existencia de una sociedad moderna y sostiene que tal concepto conlleva una conciencia nueva, propiamente moderna, que está marcada por la ruptura: “La negación, la crítica, la ironía, son también un saber, aunque de signo opuesto al de Dante. Un saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la ruptura de la unidad” (Paz, 83). Desde mi perspectiva, la ironía que se presenta en los cuentos de Silvina Ocampo se articula dentro de la sensibilidad moderna, a

través de las rupturas con la tradición que ésta provoca. Este concepto expresa el carácter iconoclasta de su época, a través de lo cual se vislumbra una actitud crítica respecto a su sociedad. En tal sentido, la lectura a la ironía que elabora Octavio Paz cobra especial importancia, dado que para él ésta manifiesta la presencia de una individualidad dueña de una conciencia crítica, resistente a los cánones y discursos dominantes. Esta individualidad que opera como un elemento disociador en la realidad, se traslada al libro, dando lugar a lo que se conoce como formas literarias irónicas. En el caso de Silvina Ocampo, cabe destacar que es parte de un contexto cultural en el que prima la vanguardia. Las vanguardias quiebran lo establecido y ofrecen formas de expresión y miradas del mundo diferentes a lo que ya existía. En Ocampo está presente de manera fuerte la idea de ruptura. Esto se refleja en su obra principalmente por desestabilizar su entorno social y cultural con una literatura que provoca, sorprende y cuestiona lo previamente establecido. Octavio Paz plantea que: “La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta.” (Paz, 12)

En cuanto a la dimensión retórica de la ironía, tomo como base los textos de Linda Hutcheon titulados: “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” y “La política de la parodia postmoderna”, y el análisis de Catherine Kerbrat-Orecchioni titulado “La ironía como tropo”. A partir de ellos, comprendo la ironía como un recurso retórico en donde la inversión semántica solo cobra sentido en la

medida que se la vincule con aspectos del contexto. De esta manera, la ironía supone la presencia de un lector-decodificador que, guiado por un autor-codificador, pueda seguir la huella que dejan los narradores, tomando en cuenta su tono y la actitud con que se expresan, para poder interpretar el sentido del texto. De acuerdo a esto, es fundamental enfatizar que en este trabajo, el concepto de ironía se entiende como un recurso retórico que si bien conlleva una antífrasis, se vincula de manera ineludible con un determinado contexto. De esta manera, lo que en este estudio se entiende por ironía es una herramienta que transmite una información de manera indirecta y lúdica, siempre entregando solapadamente una crítica social, ya sea a una clase social, en este caso la burguesía bonaerense, o a determinados estereotipos sociales que se ven invertidos, ridiculizados y descritos absurdamente.

Al respecto, Kerbrat Orecchioni plantea la importancia de considerar tanto la dimensión semántica como la dimensión pragmática en la comprensión de la ironía. Con ello se refiere a que este recurso retórico conlleva una ambigüedad que solo se puede desentrañar teniendo en cuenta el contexto en el que se encuentra y contando con una labor activa del lector. Por su parte, Linda Hutcheon plantea la importancia del trabajo del lector, y entiende la ironía como un fenómeno dialógico, en cuanto se genera una suerte de intercambio entre el autor y el lector, en el que es imprescindible vincular el texto y el contexto. Para trabajar con la ironía se debe tener en cuenta la situación en la que se genera y la tonalidad con que se expresa, de manera que en esta investigación la ironía no se limita a la antífrasis. Según Hutcheon: “La ironía, es a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo

cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-decodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo” (*Ironía, sátira, parodia*, 177).

En las narraciones de Silvina Ocampo dichos aspectos están dirigidos por un/a narrador/a que a través de sus tonos y de ciertas actitudes denota el significado que esconden sus ridiculizaciones, exageraciones, risas burlonas y situaciones aparentemente trágicas. Silvina Ocampo utiliza este recurso efectivamente para evaluar situaciones que le parecen insólitas, inaceptables e incluso en algunos casos risibles. Según Hutcheon, “la función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo” (1981, 176). Tanto Hutcheon como Kerbrat-Orecchioni destacan la sutileza con que funciona la ironía, en cuanto la crítica no se explicita literalmente sino que se sugiere veladamente, a partir de ciertos indicios que, considerando los aspectos pragmáticos, se logran dilucidar. Además, Hutcheon señala que la ironía suele apuntar a un “blanco”. En los cuentos de Ocampo este blanco está, a mi juicio, focalizado en la burguesía bonaerense.

2.2 La pereza y banalidad burguesa

El cuento “El vestido de terciopelo” resulta bastante ejemplificador para comenzar este análisis. La historia es narrada por una niña de ocho años, que habla en tercera persona plural. La niña acompaña a una amiga modista a uno de

sus trabajos y es con ella con quien vive los hechos narrados. A grandes rasgos, el cuento despliega la historia de esta pequeña, quien junto a Casilda (la modista), llega a la casa de una clienta que vive en un barrio acomodado de Buenos Aires. La clienta, al intentar probarse el vestido que le han confeccionado, se da cuenta que le queda muy ajustado. La tela aterciopelada hace aún más difícil la tarea de probárselo, hasta que finalmente ella muere asfixiada por el propio vestido. La niña y su amiga modista vienen de Burzaco (provincia al sur de Buenos Aires). La narradora se queja de sus viajes a la capital, en especial en casos como este, en que deben dirigirse a los sectores que le quedan muy a tras mano. Además de la distancia geográfica de los barrios, hay una serie de descripciones que entrega la protagonista que dan cuenta del tipo de clienta que les ha encargado el vestido. En estas descripciones se evidencia la posición social de la mujer, muy distinta a la de la narradora y su amiga Casilda. En efecto, la clienta tiene una empleada, una casa con un gran dormitorio, alfombras rojas y espejos con marcos dorados. Los datos dan cuenta de un estilo de vida acomodado. El relato se centra principalmente en la acción de probarse el vestido de la clienta, Cornelia Catalpino, y las palabras que intercambia con la modista y su acompañante. Lo particular de este cuento no está en los hechos narrados, sino en el modo cómo se narran. Se vislumbra una cierta incongruencia entre los eventos relatados y el tono en el que se exponen por parte de la narradora. Desde el inicio de la historia se percibe un tono despreocupado, alegre y lúdico, que se refuerza especialmente por el uso constante de la frase: “¡Qué risa!”. Estas palabras acompañan el habla de la narradora y sus usos no concuerdan precisamente con situaciones hilarantes, sino todo lo contrario. La

muletilla cumple un rol fundamental a lo largo de la narración. Con dicha expresión el lector percibe, desde el comienzo, la inclinación humorística del relato: “Sudando, secándonos la frente con pañuelos, que humedecemos en la fuente de la Recoleta, llegamos a esa casa, con jardín, de la calle Ayacucho. ¡Qué risa!” / “La aspirina cayó al suelo con vaso y monedero. ¡Qué risa!” / “Todo el mundo creía que mi amiga Casilda era mi mamá. ¡Qué risa!” / “Los alfileres caían sobre el piso de madera y yo los recogía religiosamente uno por uno. ¡Qué risa!” (250-251). Esta risa acompaña el relato de comienzo a fin, incluso la última línea del cuento es justamente “¡Qué risa!”. Al inicio, parece un tanto curioso y extraño que a la niña todo le cause risa, pero a medida que avanza la narración el uso de la muletilla cumple una función fundamental: la de impedir que el lector pueda sentir compasión o tristeza frente a los hechos relatados. Según el estudio de Hiram Aldarondo sobre el humor en la cuentística de Silvina Ocampo, la risa conlleva ciertas consecuencias importantes en la lectura, principalmente que el lector se logra familiarizar con los principios lúdicos que imperan en el relato Ocampiano, adecuándose al quiebre de las leyes naturales a las que está acostumbrado. En el caso de “El vestido de terciopelo”, el lector descubre una narradora de personalidad muy peculiar, dado que se ríe indiscriminadamente por todo, con un tono liviano y despreocupado. Esto logra que el lector, tal como señalaba anteriormente, se insensibilice y perciba la narración de manera divertida, humorística. El lector no siente compasión ni lástima por el personaje que se asfixia, sino que interpreta el relato como un juego que la autora le propone a través de la narración. El tono con que narra la niña es coloquial y cómico, en cada uno de los hechos ella se ríe en

lugar de demostrar tristeza, conmoción o sentimientos de aflicción. En el desenlace fatal de la historia, el tono informal y liviano de la narradora confirma aún más su distancia y frialdad frente a los hechos narrados.

La muerte de la mujer se describe no solo con frialdad sino también está acompañada de humor: “La señora cayó al suelo y el dragón se retorció. Casilda se inclinó sobre su cuerpo hasta que el dragón quedó inmóvil. Acaricié de nuevo el terciopelo que parecía un animal. Casilda dijo melancólicamente: –Ha muerto. ¡Me costó tanto hacer este vestido! ¡Me costó tanto, tanto! ¡Qué risa!” (252).

En el desenlace de la historia se confirma la frialdad con que se enfrenta Casilda a la muerte de la señora. El que la narradora ría incluso en el momento de la muerte de la clienta, acentúa lo inusual. La indiferencia y falta de compasión de la costurera y su ayudante alejan al lector de la posible tragedia, y solo logran que se entienda de manera humorística. “El lector no sabe si la niña ríe por actitud infantil, nerviosa o juguetona o simplemente por malvada. Queda esa ambigüedad y cada lector toma su decisión al respecto” (Aldarondo, 118). Lo que sí se puede afirmar es que se presenta una discordancia evidente entre la reacción de la niña narradora y los hechos narrados, especialmente el desenlace, en el que además de reírse a partir de la muerte, se ríen y se preocupan de nimiedades. Lo que a su amiga modista más le afecta es el esfuerzo empeñado en un vestido que luego no será utilizado por la clienta. No se demuestra un sentimiento frente a lo acontecido ni se reflexiona sobre la muerte, sino todo lo contrario.

Como se planteó en el primer capítulo, el contexto de producción que enmarca a Silvina Ocampo es la modernidad, época en la que Buenos Aires estaba

viviendo muchos cambios culturales y económicos importantes. El tono irónico con que narra la niña en “El vestido de terciopelo” cobra sentido en relación a ese marco contextual. Hemos establecido que el concepto de ironía surge a partir de una época en la que se gesta una conciencia individual. El cuento en cuestión alude al contexto moderno y a lo que la modernidad trae consigo. Una huella concreta y evidente es precisamente cuando la señora Casilda informa a la modista y a la narradora que el vestido es para utilizarlo en el extranjero. Explica que se irá de viaje, aludiendo a los aviones y a las nuevas facilidades con las que se cuenta para ello:

- ¿Para cuándo el viaje, señora? –volvió a preguntar Casilda para distraerla.
- Me iré en cualquier momento. Hoy día, con los aviones, uno se va cuando quiere. El vestido tendrá que estar listo. Pensar que allí hay nieve. Todo es blanco, limpio y brillante.
- Se va a París ¿no?
- Iré también a Italia (251).

La referencia al avión, por una parte, alude a los nuevos adelantos modernos, entregando una huella concreta que ubica al lector en la modernidad, y por otra, también, da cuenta de la situación económica acomodada de la clienta: personaje que representa a la mujer burguesa de la época y a partir de la cual se ironiza un tipo social que nace a partir de la modernidad. Es la mujer burguesa el blanco de la ironía en este cuento. Este tipo de mujer queda ridiculizado a través de las caracterizaciones que se van dando de ella y sobre todo por las maneras cómo reacciona. La preocupación principal para ella es su vestido y paradójicamente muere asfixiada por él. El vestido representa lo material y lo superficial, la

obsesión de la mujer por el mismo, al punto de provocarle la muerte, despliega una clara crítica a las banalidades de los sujetos en una sociedad que rinde especial culto a las apariencias. Cabe destacar la presencia del dragón que adorna el vestido y que cobra vida hasta cooperar en la asfixia de la mujer. El dragón es una bestia mitológica capaz de lanzar fuego por su boca; el fuego como fuerza destructora se desplaza metonímicamente en el cuento al vestido mismo: el vestido termina abrazándose al cuerpo de la mujer hasta provocar su muerte. Así el vestido en su estampado, enfatiza la idea de una banalidad que consume al ser humano hasta terminar con él.

2.3 Antigua aristocracia en decadencia y vínculos familiares truncados

En el cuento “El vástago” se relata la historia de dos hermanos que tuvieron una infancia muy dura a cargo de un padre cruel, al que más adelante, uno de los nietos (Ángel Arturo) lo apodará como “Labuelo”. El narrador es uno de los hermanos. Desde su punto de vista, relata los hechos que marcaron su infancia y el desenlace que vino en su adultez. Lo particular del relato es que si bien los acontecimientos que se narran tienen características trágicas, están contados de tal forma que terminan generando un efecto humorístico en el lector.

En el cuento el narrador nos señala que su infancia estuvo marcada por un permanente maltrato que le propinó su padre: “Para mal de mis pecados, yo era zurdo. Cuando en la mano izquierda tomaba el lápiz para escribir, o empuñaba el cuchillo, a la hora de las comidas, para cortar carne, Labuelo me daba una

bofetada y me mandaba a la cama sin comer. Llegué a perder los dientes a fuerza de golpes [...]” (181) A pesar de la descripción de este trato abusivo, tanto el desenlace de la historia, como el tono juguetón y tragicómico con el que se la narra, terminan teniendo efectos hilarantes, evitando así que el lector se sienta conmovido por la tragedia del protagonista y su familia. Por ejemplo, al comienzo del relato el narrador detalla los sobrenombres que su padre les había puesto a él y a sus hermanos, dando un toque divertido a la historia: “Tacho” y “Pingo”, y luego a su cuñada la apoda “Chica”, según el narrador “para humillarla”. El nieto tiene el apodo de “Ángel Arturo” y será quien se vengará violentamente de “el vástago” que han tenido de padre y de abuelo, respectivamente. Esto podría estar aludiendo al rol que cumple la figura del ángel en los relatos bíblicos. El ángel es un mensajero de dios que en ciertos momentos ha sido el instrumento de castigo enviado por el poder divino. Por lo tanto, su apodo podría estar portando una advertencia de castigo y un vínculo con la muerte, aspectos que se conectan concretamente en el desenlace de esta historia. Luego se recalca el hecho de que Labuelo también recibió un sobrenombre; y según el narrador, eso es algo humillante, aunque no necesariamente podría tener una carga negativa, al fin y al cabo “Labuelo” no es un sobrenombre que tenga como fin ridiculizar al anciano. Pero a pesar de esto el narrador advierte que: “Es una satisfacción pensar que Labuelo sufrió en carne propia lo que sufrieron otros por culpa de él [...] Ángel Arturo lo marcó a él para siempre con el nombre de Labuelo” (181). Por otra parte, la manera como se relatan las crueldades que tuvieron que soportar el narrador y sus hermanos, tiene características hiperbólicas, lo que resta seriedad y sitúa al lector en un puesto en

el que, al igual que en el cuento analizado anteriormente, le es imposible conmoverse ni considerar de manera seria los hechos narrados. Por ejemplo, en la siguiente cita el narrador exagera las consecuencias de los golpes y castigos dados por Labuelo, señalando que: “Por esa penitencia, llegué a debilitarme tanto, que en verano, con abrigos de invierno, temblaba de frío” (181). En casos como este, el lector en lugar de verse emocionalmente afectado, termina distanciándose de lo narrado por su grado de inverosimilitud. El narrador no busca generar empatía frente a su desgracia sino que se manifiesta a través de ironías. Incluso, su narración descoloca a través de situaciones y personajes que desbordan lo habitual y en ocasiones se acercan a lo sórdido. Por ejemplo, se señala: “Labuelo le dio un balazo, le reventó la cabeza, para probar su puntería y debilidad. No contento con este acto me obligó a pasar la lengua por el sitio donde el perro había comido” (182). Hechos como ese, dan cuenta de situaciones abusivas y extremas, pero al ir en medio de una historia con exageraciones y huellas risibles, no hay cabida para las conmociones.

Ahora bien, Ángel Arturo a través de un plan malévolamente creado por los hermanos y por Leticia, termina por matar con un disparo a Labuelo, actuando de manera contraria a su nombre angelical y acercándose más al ángel de la muerte. Además, dicho acto produce alegría, y si bien es cierto que ellos querían terminar con la vida de Labuelo, la muerte no se asocia naturalmente al concepto de alegría. El relato se sitúa en un contexto de humor negro: “Tardó aquello más que toda nuestra vida. ¡Pero aun lo que más tarda llega! Oímos la detonación. Fue un momento feliz para mí, al menos” (184).

Este tipo de incongruencias entre lo relatado y el modo de relatar, genera el efecto irónico en el proceso de recepción del texto. Tal como se señaló anteriormente, el mensaje que entrega el narrador sobre sus vivencias hostiles se alejan de ser percibidas como un real sufrimiento. Por ejemplo, en la siguiente cita, el narrador ridiculiza la situación de no tener baño cerca y busca una solución risible: orinar en las plantas y exagerar diciendo que quemó dos jazmines:

Por razones misteriosas, no se podía entrar en un cuarto de baño que estaba junto a mi dormitorio; en consecuencia, yo tenía que atravesar, para ir al baño, dos patios. Por culpa de esas manías, para no helarme de frío en invierno o para no pasar junto a la habitación de mi hermano casado, orinando o jabonándome las orejas, las manos o los pies debajo del grifo, quemé dos plantas de jazmines que nadie regaba, salvo yo. (182)

La decadencia de esta familia no es solo económica. Los vínculos afectivos están destrozados por los malos tratos de Labuelo, el plan malévolo para matarlo y el adulterio de Leticia con su cuñado, de quien termina embarazada, dan cuenta de una descomposición total de los lazos que unen al grupo familiar. La muerte del padre se puede entender como una búsqueda de libertad y apertura a una nueva vida, los hijos quieren liberarse del sometimiento que han sufrido por años y hacer desaparecer el estilo déspota y autoritario del padre, para luego buscar una nueva vida. Ahora, con la presencia del nieto, quieren retomar sus autonomías y vengarse. Lo paradójico está en que esa venganza termina jugándoles una mala pasada y el niño encarna el carácter despreciable de Labuelo.

Por otra parte, en el relato se alude a la situación económica de los personajes. El narrador enfatiza el contraste entre la situación económica de la

familia y la vida que a ellos, como hijos, les tocó vivir por tener un padre tan desgraciado:

La riqueza de nuestra familia no se advertía sino en detalles incongruentes: en bóvedas, con columnas de mármol y estatuas, en bodegas bien surtidas, en legados que iban pasando de generación en generación, en álbumes de cuero repujado, con retratos célebres de familia; en un sin fin de sirvientes, todos jubilados, que traían de cuando en cuando, huevos frescos, naranjas, pollos o junquillos, de regalo [...]” (182)

La incongruencia que se presenta a través del narrador es el contraste entre lo que a ellos les tocó vivir y sus respectivas expectativas de vida: “Nadie podrá creerlo: jamás fui a un corso de carnaval ni tuve una careta en las manos. Vivíamos en Buenos Aires, como en un claustro, baldeando patios, fregando pisos dos veces por día; en la estancia, como en un desierto, sin agua para bañarnos y sin luz para estudiar [...] (183). Todo esto jamás cuenta con un tono desgarrador, el texto se forja a través de una suma de ironías y quiebres: los sobrenombres, Leticia casada con Arturo (su cuñado), el abuelo muerto por su propio nieto, un revólver cargado engañosamente y un niño que encarna la perversidad eterna que persigue a los personajes incluso al final del relato: “Ahora, Ángel Arturo tomó posesión de esta casa y nuestra venganza tal vez no sea sino venganza de Labuelo” (185)

Así entonces, a diferencia de lo que sucede en los demás relatos seleccionados, acá la crítica se enfoca en la vieja aristocracia en decadencia y no en la clase burguesa. Hay una serie de características, como el lugar en que se encuentran, la alusión a viejas sirvientas que ya no existen, entre otros aspectos, que describen a esta clase social que vivenció un pasado glorioso pero que luego

decaió, mientras surgía una burguesía cada vez más potente en el Buenos Aires de principios del siglo XX.

2.4 La ironía de los problemas burgueses

En el cuento “Mimoso”, una tercera persona narra la historia de Mercedes, su marido y su perro. Se presenta una situación que de comienzo a fin parece ser totalmente ridícula y cuyos diálogos enfatizan las ironías propias de los cuentos de Silvina Ocampo. Al comienzo del relato, se informa al lector que Mercedes y su marido están tristes porque su perro, llamado Mimoso, está agonizando y no hay nada que puedan hacer por evitar su muerte. Ante ello, deciden averiguar la posibilidad de embalsamarlo para poder quedarse con su querido perro para siempre. También en este texto, se entrega desde el comienzo la historia de manera hilarante: “A las ocho llegó el marido, lloraron juntos y se consolaron pensando en el embalsamamiento. Imaginaron al perro a la entrada de la habitación, con sus ojos de vidrio cuidando simbólicamente la casa” (197). A partir de esta imagen, se comienza a forjar una historia que avanza poco a poco en un camino cada vez más risible y que desborda toda lógica. En esta línea, cabe destacar que desde el título, “Mimoso”, se apunta con un tono burlón al trato que tienen los dueños con su mascota: se mimó al perro hasta tal punto que se le embalsama y se deja en la habitación del matrimonio que protagoniza el relato.

En el cuento, Mercedes está pasando por un momento difícil dado que luego de una agonía, su perro ha muerto. El tono de gravedad que entrega el narrador

muestra la muerte del perro como si fuera una tragedia equiparable a la muerte de un hijo. Incluso, cuando cotizan el embalsamamiento del perro, se hace referencia al tema de los hijos: “Un hijo nos hubiera costado más –dijo Mercedes, sacando su pañuelo del bolsillo y enjugándose las lágrimas” (198). La manera cómo reaccionan las amigas de Mercedes, enfatiza el tono burlón de la narración y sitúa lo acontecido como una situación fuera de lo común. Esto orienta al lector a interpretar el texto que está leyendo de manera irónica. La clave de aquello está en la respuesta de Mercedes. Según el narrador: “Mercedes dijo que lo habían hecho embalsamar y nadie le creyó. Muchas personas rieron. Ella resolvió que era mejor decir que lo había tirado por ahí” (198). La presencia de la risa y la forma como sus amigas consideran el embalsamamiento del perro dan cuenta de lo risible del acontecimiento, e inserta al relato en un contexto humorístico.

Otro aspecto fundamental es el tipo de diálogos que tienen lugar entre los personajes. Los diálogos generan una atmósfera absurda, en donde la conmoción que viven los protagonistas por la muerte del animal no se traspasa al lector. Un claro ejemplo es precisamente el intercambio verbal entre el embalsamador y Mercedes, en donde asistimos a una serie de preguntas y respuestas que restan seriedad al suceso de la muerte y dan importancia a aspectos superficiales, como el color de los ojos, la postura del perro, el soporte que llevará, entre otros detalles del proceso de embalsamamiento:

- [...] ¿Cómo lo quiere?
- Sentadito, con las patitas cruzadas.
- [...]
- ¿Y los ojos de qué color los quiere? De vidrio resultará un poco más caro.

- Los quiero de vidrio, respondió Mercedes, mordiéndose 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. (198)

No solo parece absurda la cantidad de opciones para el embalsamamiento del perro, sino además la ironía se desplaza a los propios personajes como el embalsamador, quien le pregunta a Mercedes de manera insidiosa, luego de que ella compara los ojos del perro con los de las mariposas: “¿Y usted les vio los ojos a las mariposas?”.

Por último, el desenlace de la historia cumple con las expectativas de un texto que se ha ido forjando ante nuestros ojos con un toque humorístico. Luego de llevar al perro embalsamado a la casa, Mercedes se hunde en el sinsentido, y termina por perder totalmente la cordura. En una comida con invitados, decide vengar su propia desgracia y le da de comer a uno de ellos la carne del perro embalsamado. Los invitados se habían burlado de los actos de Mercedes, la consideran ridícula y piensan que es totalmente absurda toda la situación con el perro. No empatizan con su dolor, por el contrario, evidencian que no comparten la gravedad que le otorga la pareja a la muerte de su mascota. El que ella decida envenenar a sus invitados funciona como un acto de venganza contra los que se rieron de su sufrimiento. La forma como ella se venga, revela de modo satírico la banalidad de la protagonista. En efecto, Mercedes decide vengarse dándole de comer a sus invitados lo que ella más ha querido: su propia mascota ahora embalsamada. El que ella termine convirtiendo a su amada mascota, el motivo

central de su existencia, en alimento para sus comensales da cuenta la poca consistencia en las decisiones de la protagonista. La mujer burguesa aparece así representada con una personalidad caprichosa y voluble, incapaz de mantener sentimientos e ideas en el tiempo: primero lucha por mantener el perro a su lado, llegando al extremo de embalsamarlo para tenerlo junto a ella, y luego lo entrega como alimento para matar a sus invitados y acabar también con su propia mascota embalsamada. Además, cabe señalar que los invitados están representando el lado racional, la manera en que los lectores de este relato están comprendiendo la historia y juzgando, también como una locura y un sin sentido, el actuar de la protagonista.

Las palabras finales del relato, que muestran el diálogo entre el invitado y Mercedes, no hace sino enfatizar el modo de lectura en el que se fue orientando al lector desde el comienzo. Mercedes juega verbalmente con los comentarios de su invitado reiteradas veces: luego de que él dice que la carne que comerán parece un perro embalsamado, ella responde de manera burlona: “En China, dijo Mercedes, me han dicho que la gente come perros, ¿será cierto o será un cuento chino?” (200). Las palabras de Mercedes denotan provocación y dan cuenta de la utilización de una retórica irónica, en cuanto esconde la información a su invitado y hace un guiño al lector, quien sí sabe el contexto en el que dicha frase se está reproduciendo.

Luego de los aspectos destacados en este relato, se puede establecer que se presenta una crítica en relación a la mujer burguesa, ridiculizando el tipo de preocupaciones que la afectan. Sin duda, Ocampo está satirizando a un sector

social que valoriza aspectos de la vida que no tienen mayor trascendencia. De esta manera, se presenta una crítica ácida a la incapacidad de cierta burguesía de dimensionar adecuadamente los problemas y situaciones que enfrentan.

2.5 Un egoísmo que enseguece

En el cuento “Fotografías” se identifica un narrador testigo³ parcial de los hechos, que relata en primera persona. Es una mujer que asiste a la celebración de cumpleaños de Adriana, quien ha tenido un accidente y ha sido dada de alta el día de su cumpleaños. Ella ha quedado parálitica y está recién llegada a su casa. Allí le han preparado una gran fiesta llena de invitados. De comienzo a fin, la descripción de la celebración se centra en una serie de banalidades y nimiedades. El inicio del relato sitúa al lector en una atmósfera trivial al poner el énfasis en la descripción física detallada del vestir de la accidentada: “Tenía una falda muy amplia, de organdí blanco, con un viso almidonado, cuya puntilla se asomaba al menor movimiento, una vincha de metal plegadizo, con flores blancas, en el pelo, unos botines ortopédicos de cuero y un abanico rosado en la mano” (213). Además, se nombran uno por uno los invitados a la celebración, dando sobrenombres ridículos como “el Cordero”, “el Perfecto” o “María, la de los anteojos”. El accidente y la situación de la cumpleañera es dejada de lado, y en

³ Definición de narrador testigo según el estudio *Teoría y técnica del cuento* de Anderson: sería aquel personaje que observa desde fuera y que solo a través de las manifestaciones externas de los personajes puede ir infiriendo sus procesos mentales. El narrador testigo suele contar la historia del protagonista del relato. (En este caso hay que considerar el mecanismo de distracción que sitúa el foco de la narración en Humberta, más allá de la protagonista).

lugar de darle la importancia esperada, los invitados están preocupados solo de tonterías, expectantes de la llegada de Spirito, el fotógrafo contratado para la ocasión. Nadie puede siquiera comenzar a comer o tomar antes de que él llegue:

Media docena de botellas de sidra, con sus vasos correspondientes, brillaban sobre la mesa. Se me hacía agua la boca. Un florero de gladiolos anaranjados y otro con claveles blancos, adornaban las cabeceras. Esperábamos la llegada de Spirito, el fotógrafo: no teníamos que sentarnos a la mesa ni destapar las botellas de sidra, ni tocar las tortas, hasta que él llegara. (Ocampo, 213)

Las apariencias y la imagen personal se valoran de manera extrema. En la primera fotografía, es tal la preocupación por aparecer en las fotos de la celebración, que ni siquiera se preocupan de que aparezca la festejada. En ese momento se genera una situación que bordea la comedia, en donde el conjunto de invitados intenta aparecer completamente en la foto, sin que ninguno se anteponga, llegando incluso a impedir que se vislumbre la cara de Adriana. Luego de que los fotografían, comienzan a preparar a la cumpleañera para sus poses individuales, y luego acompañada de sus más cercanos. Llega a tal punto la preocupación por embellecerla, que nadie toma en cuenta lo que le sucede a la parálitica. Ellos no solo no la dejan en paz, sino que le indican cómo debe posar y cómo puede verse más bonita, sin percibir sus súplicas: “Le arreglaban el pelo, le cubrían los pies, le agregaban almohadones, le colocaban flores y abanicos, le levantaban la cabeza, le abotonaban el cuello, le ponían polvos, le pintaban los labios. No se podía ni respirar. Adriana sudaba y hacía muecas” (214). Cuando se quejaba verbalmente, el bullicio de los invitados hace imposible que alguien le escuche. Todo esto

termina con la peor de las tragedias: la muerte de Adriana ahogada en medio de los arreglos y poses fotográficos.

La manera como se narra entrega de principio a fin marcas necesarias que indican que el relato es una ironía, en donde se esconde una fuerte crítica social a cierta burguesía que vive preocupada de trivialidades. En la crítica que se desprende del cuento, especialmente en el tratamiento irónico a este grupo social, se observa de modo negativo la sobrevaloración de las apariencias, la desesperación por alcanzar figuración y con ello ascender en la escala social. Al igual que en los otros relatos considerados en este análisis, el tono humorístico se expresa a lo largo de toda la narración. Por ejemplo: “Para hacernos reír, Albina Renato bailó *La muerte del Cisne*. Estudia bailes clásicos, pero bailaba en broma” (213), o la respuesta del fotógrafo al recibir el comentario en relación a la mala postura de los pies de Adriana en la foto: “No se aflija –respondió Spirito–, si quedan mal después se los corto” (214). Cuando luego de un buen rato se dan cuenta de que Adriana no se mueve y señalan que ha muerto, aparece la presencia de la broma de manera más explícita aún. Así, se resta seriedad incluso al ambiente de los personajes mismos: “Algunas personas alejadas de la cabecera, creyeron que se trataba de una broma y dijeron: –Como para no estar muerta con este día” (216).

El distanciamiento que toma la narradora frente a la situación a la que someten a Adriana, es un elemento clave para poder interpretar la ironía en este cuento. El relato se narra con un tono que no se espanta ni se escandaliza ante los acontecimientos crueles que le ocurren a la protagonista. La narradora no solo no

le da importancia a la crueldad, sino que se focaliza en un elemento distinto, desvinculándose de la protagonista. El foco está puesto en “la desgraciada de Humberta”, invitada que, según la narradora, sería la culpable de la muerte de Adriana por haber provocado un ambiente de desorden, en donde nadie podía escuchar sus súplicas. El adjetivo que se le entrega a Humberta, hace que el lector esté atento desde el inicio del relato a ese personaje, dado que por algo debe haber sido caracterizada como “desgraciada”. Además, la narración se detiene una y otra vez en lo que ella está haciendo. Esto actúa como un elemento de distracción de la tragedia que sufre Adriana. Con ello el lector no cuenta con herramientas textuales para considerar la historia de manera seria, sino que termina por percibir todo de manera irónica. El que la narradora entregue una visión distorsionada que desvía el foco de atención, nombrando una y otra vez a la “desgraciada de Humberta”, sin detenerse en la crueldad de los hechos, va insensibilizando al lector frente a los acontecimientos. Así, se genera una incongruencia entre lo narrado y la enunciación. Su odio por Humberta es mayor a todo lo demás y se encarga de descalificarla constantemente: “La desgraciada de Humberta lo hacía con una flor, para llamar la atención. ¿Qué aire puede dar, por mucho que se agite una flor?” (213) “[...] La desgraciada de Humberta logró introducirse en el retrato en primer plano, con sus omóplatos descubiertos y despechugada como siempre” (215). La narradora banaliza la situación, pasa por alto la angustia y la muerte de la paralítica, enfocándose en el reproche hacia una invitada que no le agrada. Incluso al final del relato, en lugar de conmoverse por la muerte trágica de Adriana, señala irónicamente lo siguiente: “¡Qué injusta es la

vida! ¡En lugar de Adriana, que era un angelito, hubiera podido morir la desgraciada de Humberta!” (216). En este cuento, la crítica va dirigida a la propia narradora. Ella representa un mundo que repara en superficialidades, siendo incapaz de conectarse con los sentimientos de los demás. Cuando la lisiada se queja y pide agua, la narradora hace caso omiso y continúa preocupada de su imagen personal, de arreglarse para las fotografías y de aparentar una buena presencia frente a los demás invitados. Sigue criticando a la “desgraciada de Humberta” y se centra exclusivamente en sus intereses personales. Ella solo mide y evalúa su contexto de acuerdo a lo que le conviene, y eso siempre se define según sus parámetros banales. Es por esto que en este relato, el blanco principal que se critica es el egoísmo de la narradora, el que se refleja principalmente en su incapacidad de ver lo que sucede a su alrededor y rescatar lo verdaderamente valioso, que sería festejar que la accidentada ha sido dada de alta. Su egoísmo la enceguece y no es capaz de ver más allá de sí misma. Esto llega a tal extremo, que cuando Adriana muere luego de tantos esfuerzos para tomarse las fotografías, y luego de soportar la presión de sus invitados, la narradora reconoce que ni ella ni los demás se dieron cuenta hasta mucho después. Ella advierte que: “No fue sino más tarde, cuando probamos la torta y brindamos a la salud de Adriana, que advertimos que estaba dormida. La cabeza colgaba de su cuello como un melón. [...]” (216). Y luego añade que la desgraciada de Humberta, fue la que señaló, como pájaro de mal agüero que “estaba muerta”. Ni siquiera en este momento de la muerte de Adriana logra salirse de sus propias preocupaciones triviales, ya que, luego de decir esto, se refiere a lo injusta que es la vida y que debería haber muerto la

desgraciada de Humberta, tal como se citó recientemente. Con esto termina por enfatizarse el carácter egoísta de la narradora, que incluso en este trágico final, sigue enfocada en su desprecio hacia Humberta y sus intereses personales.

2.6 La ironía en el quiebre de la inocencia infantil

En el cuento “Voz en el teléfono”, el narrador es Fernando, quien siendo adulto se remonta a sus años de infancia y cuenta los hechos que marcaron su vida para siempre. Los acontecimientos suceden durante la celebración del cumpleaños número cuatro de Fernando. Su madre ha decidido hacer una fiesta en casa, invitando a sus amigas y a sus respectivos hijos. En el comienzo del relato, se expresa que Fernando siendo adulto, detesta las fiestas infantiles y advierte a quien le está contando por teléfono lo sucedido durante su infancia, lo siguiente: “No, no me invites a casa de tus sobrinos. Las fiestas infantiles me entristecen” (271). Luego, se nos informa que al niño Fernando le apasionan los fósforos, y a pesar de que le han dicho que es muy peligroso, él siente una atracción superior por ellos: “[...] pero todo esto me inducía a tocar fósforos, a acariciarlos, a tratar de encenderlos, a vivir por ellos” (271). Esto demuestra la atracción que parece sentir el personaje por el peligro, por el riesgo y/o por la posibilidad de generar destrucción. La crueldad recurrente en las narraciones de Ocampo, está ceñida a una ironía mordaz, que va más allá de los hechos concretos. En este caso, la voz narrativa es fundamental, ya que se nos presenta un narrador que se burla de los personajes. Dicha burla se refleja a lo largo de la narración, a partir del modo cómo

narra Fernando y en los elementos en los cuales se detiene. En primer lugar, se puede establecer que este narrador se expresa de manera distante frente a los hechos y a sus personajes, de tal forma que al igual como se ha visto en otros de los relatos analizados, hay una cierta incongruencia entre los hechos y el tono narrado. Esto se refleja, principalmente, en el hecho de que el narrador no se emociona ni se quiebra en ningún momento de la historia, a pesar de que está relatando un evento que le fue traumático y que terminó incluso con la muerte de su madre. No hay ninguna alusión a la idea de pena, ni de arrepentimiento. Solo al comienzo, cuando Fernando comienza diciendo que tiene algo que contarle a la persona con quien está hablando, y tal como se señaló anteriormente, dice que le entristecen las fiestas infantiles. Sin embargo, cuando comienza a contar su historia nunca se detiene en una reflexión de su experiencia horrible ni trauma alguno, tampoco de lo que siente al respecto, sino todo lo contrario, se dedica a ridiculizar el contexto y los personajes. Por ejemplo, al describir la casa en la que vivían con su madre lo hace de manera burlesca, ridiculizando el contexto de la historia. Detalla los excesos y destaca lo innecesario que es, por ejemplo y entre otras cosas, tener dos lavatorios en el mismo baño:

Dos escritorios, ¿Para qué tanto? Yo también me lo pregunto. Nadie escribía. Ocho corredores, tres cuartos de baño (uno con dos lavatorios). ¿Por qué dos? Se lavarían a cuatro manos. Dos cocinas (una económica y otra eléctrica), dos cuartos para lavar y planchar la ropa (uno de ellos decía mi padre que estaba destinado a arrugarla), una antecocina, un antecomedor, cinco cuartos de servicios, un cuarto para los baúles [...] (272)

La frase “se lavarían a cuatro manos” es una respuesta irónica a la pregunta, dado que no quiere decir que el narrador realmente crea que se lavan a cuatro manos. Él da una respuesta sin sentido: nadie tiene cuatro manos; y con eso llama la atención del lector. Por otra parte, se describen de manera independiente los sectores especiales para los sirvientes y sus respectivas labores, lo que denota las diferencias sociales evidentes entre una clase y otra: un grupo acomodado con enormes moradas y con abundancia de habitaciones destinadas a lavandería y a servicios domésticos; y el grupo de los empleados que trabajan para ellos y que no tienen tales comodidades. En el caso del grupo familiar, se considera el mundo de su madre y también el de sus invitadas, en cuanto todas pertenecen a un mundo cómodo y de mayores recursos económicos. Dicho grupo representa a la burguesía recién instalada en el Buenos Aires de la época, del cual hemos hecho referencia en el primer capítulo. Las formas de actuar de estas mujeres en el relato, se plantean como una burla hacia ellos como clase social. El grupo de los sirvientes representa a un grupo social de menos recursos. En el relato, se destaca la participación de las empleadas que se encuentran cuidando a los niños durante el cumpleaños, de manera que las madres de los respectivos niños puedan estar tranquilas en la salita de estar, conversando trivialidades. También se alude al cocinero que trabaja en su casa y al tipo de conflictos que tenían; situaciones descritas de manera burlesca. Por ejemplo, en el relato se produce un conflicto entre ambos grupos porque su madre encuentra un pelo en su plato de comida. Cito las palabras del narrador: “Mi madre se levantó de la mesa en medio de la comida y tomando de la punta de los dedos el pelo, lo llevó a la cocina” (272). Por

supuesto, la madre se enoja con el cocinero y se arma una gran discusión solo por un pelo. Este tipo de detalles que Fernando relata, se alejan de la explicación emocional que él en un comienzo dice que dará a la persona con la que se encuentra hablando por teléfono. Se supone que él solo quiere explicarle cuál es su trauma con el fuego, pero en lugar de contar lo sucedido como una real experiencia traumática, se detiene en detalles en los que va ridiculizando a sus propios personajes. Otro ejemplo, es lo que este narrador describe de lo que observa de su madre y amigas mientras estaban en la salita de estar, en lugar de estar festejando con él su cumpleaños. Señala lo siguiente:

Las señoras reían tanto que apenas comprendía yo las palabras que pronunciaban. Hablaron de medidas: resultó que era un juego. Por turno se pusieron de pie. Elvira, que parecía una nena enorme, misteriosamente sacó de su cartera un centímetro.

–Siempre llevo en mi cartera una lima y un centímetro, por las dudas –dijo.

–Qué loca –exclamó Boquita estrepitosamente–, parecés una modista.

–Se midieron la cintura, el pecho y las caderas.

–Te apuesto a que tengo cincuenta y ocho de cintura.

–Y yo te apuesto a que tengo menos.

Las voces resonaban como en un teatro.

–Quisiera ganar con la pechera –dijo otra–. A los hombres les interesa más el pecho, ¿no ves dónde miran? (273).

La escena recién citada se centra en ridiculizar a este grupo de mujeres, a través del desarrollo de un diálogo que es una suma de trivialidades. La presencia de este diálogo destaca los temas que preocupan a este tipo de mujeres. El dar cuenta en detalle de una conversación centrada en nimiedades, insiste en la idea de criticar a la clase burguesa que se había instalado en Argentina, vista como un nuevo grupo social advenedizo, arribista y preocupado de nimiedades. Además, es

importante señalar que el tema de las apariencias y la competencia por un cuerpo esbelto se suele asociar a trivialidades e intrascendencias. Se podría decir que la autora toma justamente un ejemplo que funciona como tema prototípico de liviandad, con lo que logra expresar una crítica a través de la ridiculización de las preocupaciones y formas de divertirse de dicho grupo, sin decirlo directamente. Ese decir indirectamente es la forma irónica que ella ha escogido para expresarse en sus relatos.

Un aspecto fundamental de la historia es el final, en el que el niño termina por quemar la casa, incendio en el que muere su madre y las amigas con que se encontraba en la celebración. Ellas estaban instaladas en una salita teniendo conversaciones del tipo de la recién citada, y habían dejado a los niños invitados al cumpleaños a cargo de las sirvientas. El niño, truculentamente, las encierra y se lleva la llave, de manera que al comenzar el incendio ellas no pueden salir. Tal como hemos ido analizando, la crueldad de Fernando se logra entender de manera irónica a través de la forma como narra lo sucedido. Él enfatiza de principio a fin la banalidad de su madre y sus invitadas, y destaca la indiferencia que demuestra hacia él durante la celebración: “Tenés que atender a tus invitados –dijo mi madre con severidad–. Yo atiendo a los míos” (274). El desarrollo de los acontecimientos es una suma de situaciones que hacen que el niño termine por llamar la atención de la manera más horrorosa posible y contradiciendo la advertencia inicial de la madre: “Fernando, si juegas con fósforos vas a quemar la casa” (271) Ocampo lleva la situación al extremo, y a partir de ello logra establecer la crítica social. El niño, de tan solo cuatro años de edad, actúa de esta manera como consecuencia

de un ambiente banal en donde no se le está dando la atención y el cariño necesario. El carácter malvado del niño solo cobra sentido en relación al contexto irónico de la narración. Lo señalado por Fernando, al final de la historia, es fundamental: “Naturalmente, las señoras se asomaban a la ventana, pero estábamos tan interesados en el incendio que apenas las vimos. La última visión que tengo de mi madre es de su cara inclinada hacia abajo, apoyada sobre el balaustre del balcón. ¿Y el mueble chino? El mueble chino se salvó del incendio, felizmente.” (276) Estas palabras correspondientes al final del relato, dan cuenta de la distancia emocional con la cual narra Fernando. No se detiene en la muerte de su madre o en los sufrimientos de las mujeres por el incendio. La referencia al mueble chino insiste en señalar el valor de lo material y la banalidad burguesa. Además, el que Fernando niño disfrute el momento de las llamas y no sea capaz de preocuparse de nada más, sigue la coherencia lúdica e irónica con la que se ha generado toda la narración. De esta manera, se entiende que las enunciaciones del narrador a lo largo del cuento son una suma de exageraciones, que llevadas al extremo y conformadas a través de la burla, impiden que el cuento sea intrínsecamente un relato truculento. Con las reacciones y dichos de los personajes, no cabe más que terminar con la risa, ese tipo de risa nerviosa y culposa.

En suma, la dimensión irónica de los cinco relatos considerados en este análisis, se demuestra a través de tonos lúdicos y, por lo general, muy distantes emotivamente hablando. No importando si estamos frente a un narrador en primera o tercera persona, siempre son voces que distraen al lector de un posible carácter

catastrófico, y enfatizan otros aspectos del relato: el odio a otro personaje, la banalidad de una clase social, la frialdad de los personajes infantiles, la presencia de la broma y la constante sorpresa. Ocampo arranca al lector de lo acostumbrado y, a través de ello, critica solapadamente una clase y ciertos modos de vida. La incongruencia entre el tono de la enunciación y los hechos relatados, es el mecanismo que usa la autora en el desarrollo de sus relatos, y va de la mano con la idea de juego e ironía como formas que trabajan en conjunto. Es por esto que cobra sentido que historias llenas de crueldad logren ser leídas de manera humorística.

CAPÍTULO 3

Personajes y estereotipos: quiebres y ridiculizaciones críticas.

Considerando el estudio de Enrique Pezzoni sobre la literatura de Silvina Ocampo, es fundamental destacar que la exageración es una de las formas propias de la autora para enfatizar su crítica frente a una determinada clase social que ella conoce muy bien, y que es común que los lectores de Ocampo se sientan sorprendidos ante las historias que se les presentan, ya que rompe con todo lo tradicionalmente establecido socialmente:

La comicidad revulsiva como conducta: la práctica pequeño burguesa es también exceso, demasía cómica. Sylvia Molloy ha percibido con agudeza ese impulso central en la literatura de Silvina Ocampo: la exageración. [...] La exageración de Silvina Ocampo corroe sistemáticamente estructuras y lenguaje tradicionales: es obvio señalar que denuncia las convenciones que rigen la visión del mundo que los origina. Historieta con personajes que reaparecen obsesivamente fieles al exceso, caricatura múltiple: de sí mismos, de la pauta social que los fija, del lugar común y el estereotipo verbal con que se explican y se cuentan. (Pezzoni, 1986, 212)

En “El vestido de terciopelo” la autora ridiculiza la imagen de la mujer burguesa a través del personaje de la señora Cornelia Catalpino, quien ha encargado confeccionar un vestido de terciopelo, que durante su intento de probárselo, muere asfixiada por el mismo. El recurso de la exageración se manifiesta con frecuencia en las reacciones de los personajes totalmente estereotipados. Así, la señora Cornelia no solo vive una vida llena de comodidades, sino que su pereza es caracterizada de manera extrema, de tal forma que reconoce que el solo probarse el vestido le significa un esfuerzo. El

momento en que le piden que se pruebe el vestido que ella misma encargó y que necesita para su viaje, es un buen ejemplo de este mecanismo usualmente utilizado por Ocampo, que consiste en exagerar las reacciones de sus personajes, de tal modo que termina por ridiculizarlos de manera cómica:

–Señora, ¿quiere probarse? –dijo Casilda, abriendo el paquete que estaba prendido con alfileres. [...]
–¡Probarse! ¡Es mi tortura! ¡Si alguien se probara los vestidos por mí, qué feliz sería! Me cansa tanto.
[...]
Luego de la primera prueba:
Casilda le quitó el vestido y la señora se sentó sobre el sillón, a punto de desvanecerse.
[...]
¿Vuelve a probarse el vestido, señora? En seguida terminamos.
La señora asintió dando un suspiro”. (251)

El que reconozca que un hecho tan nimio le “cansa tanto”, el que suspire como un gesto de agotamiento, el que para ella el hecho de probarse un vestido sea una “tortura”, son exageraciones que se pueden entender dentro de un intento por ridiculizar cierto tipo de mujeres, en este caso la burguesa. La comodidad de la señora también se refleja al ser la costurera quien le saca el vestido. La gran arrogancia de la dueña de casa llega al máximo de la pasividad y pereza al reconocer que sería muy feliz si otra persona se pudiera probar el vestido en su lugar. La escena recién citada destaca la existencia de un estereotipo social acostumbrado a que hagan las cosas por ellas y cuyos criterios, reflexiones y reacciones son totalmente banales. Según el estudio de Hiram Aldarondo: “Esa exagerada comodidad y pereza de la clase burguesa es tema constante en la cuentística de Ocampo” (Aldarondo, 150). Y este aspecto también se puede

vislumbrar en un detalle de el cuento “Mimoso”, en cuanto se señala que Mercedes era mucho más feliz con el perro embalsamado que vivo, dado que no tenía que trabajar por él: “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” (198)

Es importante señalar, también, que el desenlace absurdo del relato “El vestido de terciopelo” es una característica usual en la narrativa de Silvina Ocampo. La forma cómo se describe la muerte de la señora enfatiza aún más la ridiculez de los hechos. No solo morir asfixiada por un vestido aparece como un evento absurdo, sino también cómo sucede este hecho. En esta parte el vestido de terciopelo toma vida propia y es él mismo el que termina matando a la señora. Así, no hay culpables de la muerte más que el propio vestido. Esto se explica a partir del diseño del vestido, en cuya tela tiene estampado un dragón de lentejuelas. Este animal comienza a vitalizarse y se retuerce hasta quedar inmóvil, al mismo tiempo que la señora junto a él se retuerce hasta caer muerta por falta de aire. Este desenlace se justifica y se entiende como un recurso que permite provocar al lector, desajustando sus expectativas. En efecto, el cuento integra un suceso inesperado, desestabilizando con ello las convenciones articuladas desde una razón realista. El lector es arrastrado a una situación límite, y desde ese lugar se le obliga a leer críticamente las formas de comportamiento de la clase burguesa. El final risible y absurdo logra despertar una mirada crítica frente a lo que reflejan los hechos narrados. La prueba del vestido es toda una odisea: producto del calor, la tela no se desliza fácilmente en la piel, lo que la lleva a usar talco para poder

suavizar el roce y probarse el vestido. La farsa que contextualiza la escena del relato logra que la descripción de los hechos parezca ridícula, y con ello se intenta despertar una conciencia crítica frente a ese contexto social.

Tomando en cuenta las palabras de Aldarondo en su análisis sobre la cuentística de Silvina Ocampo, cabe destacar que:

Es relevante el uso de los eventos y personajes pequeño-burgueses que hace Ocampo. La vida burguesa como la cifra evidente de lo estéril que enajena. Sin embargo, como cualquier escritor válido, no hay en Ocampo un torpe enjuiciamiento de lo bueno y de lo malo. Sus cuentos hablan de lo bueno-malo que significa vivir dentro de una red social, de lo asfixiante y risible que resulta al mismo tiempo. (Aldarondo, 119)

Se podría señalar que si bien se insiste de diferentes maneras en criticar, la autora no establece un verdadero parámetro de lo correcto o incorrecto, sino que plantea la interrogante y el espacio para la crítica de manera libre. Así, lo central parece estar en el plantear los temas, dejarlos de manera abierta y, a través de esa visión irónica que se percibe, llamar a la reflexión y a la autocrítica.

Los textos de Silvina Ocampo desenmascaran un estilo de vida trivial y absurdo en algunos personajes representantes de la clase burguesa. Esto se logra ver con mayor relevancia aún en el relato "Las fotografías", en donde la banalidad extrema pasan por alto todo tipo de sensibilidad humana. En este cuento los personajes aparecen retratados desde una perspectiva que resalta su superficialidad. En un comienzo, se advierte que la joven lisiada, Adriana, está arreglada y maquillada. Si bien arreglarse y maquillarse para un banquete puede ser considerado un acto común, no se puede dejar de considerar las características

que traen consigo la idea de maquillaje y vincularlo al concepto de máscara. Según Graciela Tomassini, el doble, la metamorfosis, el objeto que transita por mundos posibles sin accesibilidad, el disfraz y la máscara son motivos clásicos de la cuentística de Silvina Ocampo⁴. La máscara se entiende como un objeto que esconde algo. En este caso, se puede interpretar como ocultamiento de la tragedia de la accidentada. El aparentar es propio de la clase burguesa, en cuanto es un grupo que ha escalado socialmente y que aspira constantemente a bienes materiales y a un estatus social alto. El hecho de que la lisiada esté maquillada se puede entender entonces como una característica de ocultamiento, que en este caso sería ocultar lo que no es agradable: las huellas de un accidente. Además, no solo se advierte que Adriana está arreglada para la ocasión sino que todos los personajes se preocupan de posar para las fotografías, resaltando la vanidad de cada cual y pasando por alto las necesidades de la accidentada. Ella tiene sed y nadie se inmuta, ella está incómoda y a nadie le importa. Lo único importante parece ser la pretensión de cada uno para posar frente al fotógrafo Spirito, quien parece ser realmente el protagonista de la celebración: “Durante una hora de expectativa en que todos nos preguntábamos al oír el timbre de la puerta de calle si llegaba o no llegaba Spirito [...] Cuando llegó Spirito se destapó la primera botella de sidra” (Ocampo, 213-214). En lugar de dar importancia a la lisiada, los personajes se centran en el fotógrafo como el personaje que captará la mejor imagen que puedan mostrar de ellos mismos. En este contexto, se está criticando a

⁴ Tomassini, Graciela: “La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 21, 1992

estos sujetos burgueses, en especial mujeres, que viven preocupadas de superficialidades en lugar de ayudar a quien realmente es la festejada. El contexto en el que se encuentra la lisiada es el menos propicio para ella: “Adriana se quejaba. Creo que pedía un vaso de agua, pero estaba tan agitada que no podía pronunciar ninguna palabra; además el estruendo que hacía la gente al moverse y al hablar hubiera sofocado sus palabras, si ella las hubiera pronunciado” (215). Si bien en el relato se establece verbalmente que se ha organizado un banquete para recibir a la accidentada dada de alta, los personajes solo están enfocados en posar para las fotos y en encontrar una imagen propia que los satisfaga. Según Enrique Pezzonni, en este relato todo es utilería: el habla del personaje, la situación narrada, los objetos mismos, siempre en primer plano, compitiendo con el estereotipo verbal. En relación a la manera en que se resuelve y culmina la historia, él alude a que ese entusiasmo con que se festeja el restablecimiento de la enferma acaba matándola:

La agasajada muere agotada por el esfuerzo de las poses que ha debido asumir ante la cámara infatigable, fija como un Arcimboldo sucinto: ‘la cabeza colgaba del cuello como un melón’. El desenlace es el estereotipo: ‘Como para no estar muerta en este día’, dice alguien, mientras “el Bodoque Acevedo no soltaba su copa y “otros”, disimuladamente, guardaban trozos de torta estrujada, sin merengue, en el bolsillo. (Pezzonni, 1986, 213)

La declaración de la tía da cuenta del egoísmo que caracteriza a muchos de los personajes de Ocampo, al menos en el contexto de ridiculización de ciertos estereotipos como los considerados en este trabajo. La tía se centra en ella misma, en sus propias intenciones y valoraciones. La siguiente cita demuestra una

reacción prototípica de quien es incapaz de ponerse en el lugar del otro, subordinando las necesidades de los demás a los intereses personales:

Nos hemos desvivido por salvarla, durmiendo a su lado en los pisos de baldosa de los hospitales, dándole nuestra sangre en transfusiones, y ahora, en el día de su cumpleaños, vamos a descuidar el momento más solemne del banquete, olvidando de ponerla en el grupo más importante, junto a su abuelo, que siempre fue su preferido. (215)

En ese momento, la tía queda caracterizada como una mujer frívola y despreocupada de las necesidades de quienes la rodean. Ella es incapaz de darse cuenta de que lo más importante es que la lisiada se sienta bien y esté tranquila, antes que la foto junto a su abuelo resulte de manera exitosa. La foto en el cuento opera como símbolo de una sociedad que valora las apariencias. La burguesía se presenta como una comunidad que busca aparentar; aparecer ante el resto como un grupo cohesionado, feliz y que ostenta un alto nivel de vida. La obsesión por tomarse a como de lugar la foto perfecta, da cuenta de la necesidad que ellos tienen de mostrar al resto, a un otro que no está representado en el cuento, su éxito material y social. De esta manera, el título “Las fotografías” se puede destacar en relación a las apariencias y a la importancia de la imagen. En relación a esto mismo, cabe resaltar otro comentario de la tía, ahora respecto de la imagen que proyecta la accidentada: “Parece una novia, parece una verdadera novia. Lástima los botines” (215). Estas palabras entregan al lector datos que ponen aun más de manifiesto la presencia de una visión crítica frente a la clase burguesa que se ve representada en estos personajes. Se presenta una visión de mundo superficial, en la cual se pone el foco en banalidades y no en lo humanamente

importante. Los botines, que probablemente podrían ser zapatos ortopédicos propios de una accidentada, o al menos zapatos que le son más cómodos, se valoran de manera negativa y se desprecian, según el criterio de una mujer burguesa que valora lo estético por sobre las necesidades básicas. Ella valora lo linda que está y lo compara con la belleza de una novia, contrastándola con lo lamentable de tener esos botines. Nuevamente se pierde el foco esperado, en cuanto se sobrepone la superficialidad ante todo, incluso frente a una sobreviviente de una tragedia.

De esta manera, Silvina Ocampo sitúa al lector en un contexto plagado de ridiculizaciones. Junto con la crítica a la banalidad burguesa y la manera burlesca de representar a este grupo social, cabe destacar la manera sexualmente estereotipada con que se presentan los personajes en el relato: “Los hombres con los periódicos, las mujeres con pantallas improvisadas o abanicos [...]” (213), con lo que se expresa una visión de mundo en donde los estereotipos de hombre y de mujer están muy marcados según tradiciones culturales en donde el hombre se vincula a lo intelectual y laboral, y la mujer al hogar.

El final del relato es fundamental en relación a los extremos a los que suele llegar la narrativa de Ocampo. Adriana, producto de las presiones de los festejados, termina por morir. Los invitados estaban tan focalizados en sus poses y nimiedades en medio del banquete, que la narradora reconoce que: “No fue sino más tarde, cuando probamos la torta y brindamos a la salud de Adriana, que advertimos que estaba dormida”. (216)

Por último, cabe destacar una de las formas con que los invitados deciden divertirse, contando chistes de accidentados:

Durante una hora de expectativa en que todos nos preguntábamos al oír el timbre de la puerta de calle si llegaba o no llegaba Spirito, nos entretuvimos contando cuentos de accidentes más o menos fatales. Algunos de los accidentados habían quedado sin brazos, otros sin manos, otros sin orejas. (214)

Este hecho enfatiza la falta de criterio de los personajes invitados a festejar a la lisiada, y se demuestra aún más el absurdo y la banalidad de la clase burguesa de la cual la autora se burla y critica.

En el caso de “El vástago”, la maldad del niño carece de todo tipo de ingenuidad y sus actitudes se presentan de manera casi totalmente natural. El tono con que se narra la historia no cuestiona la actitud del pequeño, sino que queda totalmente justificado y coherente dentro del contexto de la narración. Además, tal como se analizó en el capítulo anterior de esta investigación, el tono irónico con que se enuncia el relato, da pie para poder comprender los actos del niño de un modo humorístico. No solo su nombre indica un juego irónico (Ángel Arturo) sino además sus propias características, las que son totalmente opuestas a las de un niño común. Si bien el plan malévolo es creado por sus padres y su tío, en venganza de todas las atrocidades vividas por ellos durante sus infancias, el niño actúa por sí solo, y lo mata con facilidad de un disparo. Por otra parte, al final del relato Ángel Arturo no solo ha matado a su abuelo, sino que además ha tomado posesión y mando de la casa, fracasando todos los planes de sus padres y tío.

Este personaje quiebra con el estereotipo del niño, en cuanto a su nivel de morbosidad y maldad, contrapuesto a la ingenuidad propia del mundo infantil.

En cuanto al contexto social del cuento, en este caso se alude de manera crítica a la vieja aristocracia en decadencia. Hay una serie de referencias textuales que aluden a un pasado socioeconómico acomodado en contraposición a un presente venido a menos y totalmente menospreciado. Es, además, una familia de relaciones truncadas, los personajes tuvieron una niñez dura junto a su padre, y luego cuando nace Ángel Arturo, el padre ahora transformado en abuelo, termina siendo asesinado por su propio nieto en medio de un juego de revólveres. Los personajes reconocen haberse vestido siempre con trapos viejos, siempre trabajando trapeando pisos y baldosas. “Nunca tuvimos un traje nuevo: si lo teníamos era de las liquidaciones de las peores tiendas: nos quedaba ajustado o demasiado grande y era de ese color café con leche que nos deprimía tanto [...]” (183). A lo largo del texto se enfatiza el sentimiento de pérdida y se lamenta la actual situación, haciendo referencia a un pasado majestuoso. Por una parte, eso se refleja a través de la descripción de espacios que aluden a una infraestructura previamente elegante y grande, y por otra, también se alude a una época pasada en la que tenían sirvientes (ambas características de las clases acomodadas): “[...] en un sinfín de sirvientes, todos jubilados, que traían de cuando en cuando, huevos frescos, naranjas, pollos [...]” (182).

Esta rebeldía humana que está representada en el mundo infantil de los relatos de Ocampo, cobra sentido en relación a una manera solapada de hacer crítica social. Los niños tienen la ventaja de poder decir lo que piensan y no ser

juzgados como los adultos, en cuanto a estos últimos se les exigen ciertas normas que a la edad infantil están recién aprendiendo.

Según María Bermúdez: “Lo atroz, lo monstruoso en la narrativa de Silvina Ocampo aparece estrechamente relacionada con la figura de sus niños terribles y también y especialmente en correlación con los mecanismos enunciativos presentes en sus relatos” (Bermudez, 14). Sin embargo, en este análisis se vincula la presencia de este tipo de niño malvado como una figura que permite desplegar una crítica a ciertos aspectos del mundo adulto como por ejemplo, la manera cómo el narrador caracteriza los intereses y preocupaciones banales de las mujeres burguesas en el cuento “Voz en el teléfono” y cuyo ejemplo representativo fue citado en el capítulo anterior. Sin duda, la autora ha querido destacar un tipo de visión de mundo limitada y banal, entregando al lector las herramientas para darse cuenta de la crítica solapada que ella como autora presenta. Las herramientas que Ocampo entrega para ello, son por una parte los diálogos absurdos entre las mujeres del cuento, y por otra, el desenlace horroroso de la historia junto con la perversidad extrema del niño. Tal como ya se ha señalado, el niño protagonista, a quien celebran su cumpleaños, termina por encerrar con llave al grupo de mujeres, incluida su madre, e incendia la casa sin culpabilidad alguna. Esto se podría entender como una rebeldía del niño contra el desinterés de su madre y la falta de preocupación y/o afecto; y por parte de la autora, podría interpretarse como otra manera de exagerar la situación con el fin de criticar los modos de vida de mujeres burguesas.

En “Mimoso” se presenta un quiebre importante en relación al estereotipo de la mujer-madre. En este relato, Mercedes vive junto a su marido pero no tienen hijos, sino que tienen un perro. El perro y el hijo se comparan de manera explícita en el cuento:

–Lo que nos ha hecho gastar este perro –dijo el marido de Mercedes, en el taxímetro, mirando los números que subían.
–Un hijo nos hubiera costado más –dijo Mercedes, sacando su pañuelo del bolsillo y enjugándose las lágrimas. (198)

Con respecto al contexto en el que se escriben estos relatos, es clave tener en cuenta que el concepto de mujer, de manera especial en ese momento histórico social, se entendía de una manera muy conservadora, por lo que una mujer que no ha optado por la maternidad, y en lugar de ello cuida de su mascota como a un hijo, se podría percibir de una manera muy rupturista y como una provocación para la época. En tal sentido, el planteamiento de Octavio Paz que se señaló en el primer capítulo de esta investigación, cobra mucha relevancia. La ironía, como un concepto propio de la modernidad, en este relato se concreta como un acto rupturista. En él se vuelve a enfatizar el estilo de Ocampo como un estilo muy crítico y provocador. Esto es totalmente coherente a la época moderna a la que se refiere Paz, en donde lo nuevo: “No sólo es lo diferente sino lo que se opone a los gustos tradicionales: extrañeza polémica, oposición activa” (Paz, 14).

A medida que avanza el relato se suman las alusiones a la carencia de niños, dando por entendido que lo que se espera de un matrimonio es que tenga hijos. Esto aparece por ejemplo, en preguntas tan concretas como la siguiente: “¿No hay

niños en su casa?” (199). La protagonista se caracteriza de manera poco convencional; primero por el tipo de vínculo que tiene con el animal y segundo por la constante alusión a la carencia de hijos, y el paralelo entre mascota-hijo. Esto se puede interpretar más allá del “embalsamar” al animal, sino considerando que se está frente a un personaje femenino que se preocupa de manera desmedida por su perro y que no tiene hijos ni piensa en tenerlos. De esta manera, se puede establecer que su personaje quiebra con el estereotipo de una mujer-madre.

Además, la falta de libertad de la mujer en un contexto cultural regido por el hombre (como es a principios de siglo XX) se ve reflejada en la protagonista de este relato. Cuando sus amigas se enteran de que ella ha embalsamado a su perro recién muerto, la consideran totalmente loca, y quienes la conocen en su barrio y ambiente social también. Luego del pasaje del embalsamamiento, hay un diálogo muy esclarecedor para el análisis de este aspecto recién señalado:

–¿Qué dirán tus amigas, cuando vean esto? –inquirió el marido-. Qué dirá el tenedor de libros de la Casa Merluchi.

–Cuando vengan a cenar lo guardaré en el armario o diré que fue un regalo de la señora del segundo piso.

–Tendrás que decírselo a la señora.

–Se lo diré –dijo Mercedes.

Aquella noche bebieron un vino especial y se acostaron más tarde que de costumbre. La señora del segundo piso sonrió ante el pedido de Mercedes. Comprendió la perversidad del mundo ante el cual una mujer no puede mandar embalsamar a su perro sin que la crean loca. (199)

Sus amigas ni siquiera le creen cuando ella inicialmente les responde con la verdad:

Las amigas de Mercedes supieron que el perro había muerto y quisieron saber qué habían hecho con el cadáver. Mercedes dijo que lo habían hecho embalsamar y nadie le creyó. Muchas personas rieron. Ella resolvió mejor decir que lo habían tirado por ahí. Con su tejido en la mano, esperaba como Penélope, tejiendo, la llegada del perro embalsamado. Pero el perro no llegaba. Mercedes todavía lloraba y se secaba las lágrimas con el pañuelo floreado (198).

Cabe destacar la alusión a la espera de la protagonista que teje y aguarda la llegada de su perro embalsamado. La intertextualidad con la imagen de Penélope que en *La Odisea* espera la llegada de Ulises, su esposo, hace más evidente aún el quiebre del estereotipo de mujer-madre. En efecto, en el relato de Ocampo, la protagonista el lugar del hijo es ocupado por un perro, además en lugar de estar focalizada en labores de esposa que espera y cuida de su marido, está esperando con ansias a su mascota embalsamada.

El quiebre que se presenta a las estructuras tradicionales y principalmente patriarcales de la época de Ocampo, quedan de manifiesto en un cuento como “Mimoso” por lo recién señalado. Sin embargo, es valioso considerar el análisis de Gilbert y Gubar⁵, en cuanto ellas señalan que es común en escritoras mujeres destruir las estructuras patriarcales y proyectar en ello sus impulsos de rebeldía frente a los sistemas instalados en la cultura. Sin embargo, dichas autoras establecen que las escritoras no lo proyectan en mujeres normales sino en mujeres “locas”, que en el transcurso de la narración son castigadas. En el caso de “Mimoso”, la protagonista termina actuando de manera desquiciada al asesinar al

⁵ Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Ediciones Cátedra; Universitat de Valencia: Instituto de la Mujer, 1998. Pg. 92

invitado dándole de comer carne envenenada del perro muerto, de tal forma que dicha contraposición del sistema patriarcal, que entre otras cosas vincula el concepto de mujer con el concepto maternal, se manifiesta en un personaje femenino que actúa fuera de la normalidad, y que de alguna manera podría considerarse loca. Dicho desenlace fatal se advierte a través de varias señales desde que se embalsama al perro:

1. “Hacía calor, un calor sofocante” (197) (Según Pezzoni, el calor en la obra de Silvina Ocampo suele ser una advertencia de una catástrofe o tragedia).
2. El marido le pregunta al embalsamador, cómo hace estas maravillas al embalsamar a los animales y él responde: –Con venenos señor. Todo el trabajo lo hago con venenos, con guantes y anteojos, de otro modo, me intoxicaría. Es un sistema personal.
[...]
–¿Será peligroso para nosotros?
–Solamente si lo comen –respondió el hombre.
3. Un dibujo obscuro ilustra las palabras. El marido de Mercedes tembló de indignación [...]
4. Por último, se manifiesta por completo con la siguiente frase:
“El invitado se sirvió de la fuente, chupó un pedazo de cuero untado con salsa, lo mascó y cayó muerto.
–Mimoso todavía me defiende –dijo Mercedes, recogiendo los platos y secando sus lágrimas, pues lloraba cuando reía.” (200)

El calor, la alusión al veneno y al peligro, el dibujo y la reacción temblorosa del marido de Mercedes, son herramientas que un lector activo puede percibir para advertir un mal augurio. Y finalmente, el desenlace así lo demuestra con la muerte del invitado y las lágrimas de risa de Mercedes, cuyo estereotipo de mujer se ve quebrantado si se piensa en la mujer-madre, y a la vez ridiculizado por la gravedad

con que vive el suceso del perro y el embalsamamiento. Cabe destacar las palabras de Pezzoni en relación al estereotipo en el cuento “Mimoso”:

El estereotipo reaparece sin cesar, epígrafe de la caricatura. El amor que una mujer siente por su perro “Mimoso” suscita la maledicencia de los vecinos; el perro muerto, atiborrado de venenos y embalsamado (“Cuando lo vea listo, ha dicho el embalsamador, “le van a dar ganas de comerlo”) hace posible la venganza. La mujer invita al maldiciente, le ofrece “asado con cuero” (el perro embalsamado y cocinado al horno) y ante el condenado a muerte enuncia el último clisé: “No hay que decir ‘de este perro no comeré’. (Pezzoni, 1986, 13)

En los relatos de Silvina Ocampo, las conductas estereotipadas y la manera en que actúan y se manifiestan los personajes suelen causar risa, y esto se justifica en que son personajes que traspasan la norma y que al ser tan descaradamente ridículos, y/o banales, descolocan al lector y demuelen la absolutización de cualquier mirada. Ante la sorpresa y el absurdo de los hechos y los contextos creados, surge la risa de quien lee.

La ironía de los narradores que se especificó en el segundo capítulo de la presente investigación, daba cuenta de un tono y de una distancia que dejaba de manifiesto una crítica solapada en dichas formas irónicas. A través de ellas la autora logra instaurar una crítica dura contra la sociedad burguesa y desestabiliza ciertos estereotipos sociales, como los señalados en este último capítulo. Ella logra exponer las contradicciones y paradojas de variados tipos que reinan en el Buenos Aires de principios de siglo XX. Sus relatos muestran las más grandes atrocidades bajo el mandato de lo cómico. Sus cuentos “sacuden las costumbres de mirar el mundo de una misma manera y nos imponen su propio juego paradójico, su forma

sutil y serio-cómica de disolver de pronto todas nuestras precarias seguridades”
(Tomassini, 386).

CONCLUSIÓN

En esta investigación ha quedado demostrado que en los cuentos seleccionados de Silvina Ocampo se utiliza como recurso retórico la ironía, y ella se interpreta como una forma de crítica social por parte de la autora frente a su propio contexto. Si bien es cierto que los relatos analizados se caracterizan por desarrollar personajes crueles y/o que terminan por insertarse en situaciones horrorosas, ellos se pueden comprender de manera humorística a través del uso de dicha ironía. En efecto, este humor es un tipo de humor negro, usado probablemente con el fin de que se cuestionen aspectos de la realidad a la cual se alude. Se presenta un juego irónico que sorprende y desestabiliza al lector, a través de mundos en donde se desarticulan los modelos tradicionales.

Se ha establecido un claro vínculo entre Silvina Ocampo y el contexto moderno propio de la ciudad de Buenos Aires de principio del siglo XX. Esto se ve reflejado, principalmente, a través de los personajes que aparecen en los relatos, cuyos estereotipos se ven quebrados y/o ridiculizados. La autora cuestiona y critica la nueva sociedad argentina que se ha gestado, el estilo de vida de personas que son parte de su entorno real, poniendo en duda el sentido común con el que organizan sus prioridades y, por sobre todo, criticando los criterios que rigen sus actos.

El blanco al cual apunta la ironía presente en los textos, es la clase burguesa, representada como un grupo arribista y trivial, preocupado de banalidades. Excepto en el cuento "El vástago", en donde se critica la vieja

aristocracia en decadencia –clase que experimentó un pasado de riquezas y que luego se viene abajo mientras surge la burguesía cada vez más potente en Buenos Aires–, mostrando una familia cuyos vínculos están truncados.

La dimensión irónica de los cinco relatos seleccionados para esta investigación, se demuestra a través de tonos lúdicos, que generalmente se entregan de manera muy distante y a través de una incongruencia en el modo de relatar. Los narradores de Silvina Ocampo adquieren un tono poco serio y un tanto juguetón en medio de historias y hechos horrorosos. En algunos casos se presenta un narrador en primera persona y en otras en tercera, pero siempre alejan al lector del horror enfatizando otros aspectos del relato: el odio hacia alguno de los personajes (como es el caso de la “desgraciada de Humberta” en el cuento “Las fotografías”), la banalidad burguesa, la crueldad de los niños, la presencia de la broma y las rupturas y quiebres en el tipo de personajes que se desarrollan. Esta distancia entre el tono y el tema relatado es fundamental para poder interpretar cómicamente los cuentos.

El tipo de diálogos también es un aspecto relevante, ya que las palabras con que hablan los personajes suelen aludir a la idea de chiste o broma, usando términos que carecen de seriedad. Además, en ciertos casos aparece la palabra ironía literalmente. Con esto también se logra encaminar al lector para que interprete lo leído irónicamente. La atmósfera de los textos analizados suele ser burlona y con ello también se encausa el acontecer hacia un final hilarante. Cabe destacar que incluso la muerte, que es muy común en el desenlace de los cuentos de Ocampo, logra ser leída sin horror, sin provocar conmoción en el lector.

En cuanto a los tipos de personajes, Silvina Ocampo critica ciertos estereotipos sociales como es el caso de la mujer burguesa, quien se ve burlada en la gran mayoría de los relatos. Pero además, y de manera importante, se quiebran también algunos de estos estereotipos, como es el caso del niño ingenuo y la mujer madre. Por ejemplo, en casos en donde el niño incendia la casa, encerrando a su propia madre en una sala; otro pequeño que es capaz de matar a su abuelo; y la mujer que en lugar de ser madre tiene un perro. Pero sin duda, la fuerte crítica apunta a la burguesía como clase, Silvina Ocampo la presenta de manera risible y totalmente ridiculizada a través de situaciones y reacciones exageradas de los personajes.

El planteamiento de Octavio Paz ha sido fundamental para la realización de este trabajo, en cuanto según su estudio, la ironía es un concepto propio de la modernidad. Él destaca la idea de ruptura y del surgimiento de una conciencia crítica propiamente moderna, y la autora en cuestión logra con sus relatos quebrar las estructuras tradicionales, traspasar las normas y reflejar así una nueva conciencia: autónoma y muy crítica. De esta manera, el lector se ve enfrentado a textos en donde nada es como se espera que sea, y esa constante sorpresa le da un toque de humor a textos que en primera instancia se podrían comprender solo en cuanto a su crueldad y tragedia.

Cabe destacar que el uso de la ironía es un recurso que a Silvina Ocampo le acomoda para expresar de manera indirecta aspectos de su realidad social, sin exponerse tan descaradamente a las posibles afrentas que podría generar este tipo

de cuestionamiento y crítica. Como bien señala Enrique Pezzoni en el prólogo al libro *La furia*:

Los cuentos de Silvina Ocampo subyugan y desarman al lector, lo hacen verse una y otra vez desprevenido ante unos textos irresistibles y anómalos, instalados en una suerte de ilegalidad que les permite remitirse a varios referentes posibles y a la vez negarse a todos ellos. Irreductibles, las historias de Silvina Ocampo incitan a una empresa de redescubrimiento que sólo podrá iniciar un lector ya de antemano y deliberadamente desprevenido, olvidado de rótulos y pactos de lectura consabidos. (Pezzoni, 1982, 9)

Tal como se señaló al inicio de este trabajo, la ironía funciona de manera ambigua y pragmática, de manera que la crítica se presenta solapada e indirectamente, a través de este recurso retórico que necesita de un contexto y de un lector activo para descubrir lo que no está dicho en forma explícita. Este estilo que caracteriza los relatos seleccionados en el presente estudio, cobra total sentido en una escritora mujer a principios de siglos XX, donde aún la mujer es concebida bajo cánones tradicionales y patriarcales. Silvina Ocampo refleja una conciencia individual rupturista y su ironía funciona como crítica, dando cuenta de una de las formas en que lo heterogéneo y lo nuevo de la modernidad se entrelazan y gestan una nueva forma de ver el mundo.

Bibliografía

1. De la autora

- Ocampo, Silvina. *Cuentos Completos* (tomo I y II). Buenos Aires: Emecé, 2003.
- Ocampo, Silvina. *Ejércitos en la oscuridad*. Buenos Aires, Sudamericana, 2008.

2. Teórica

- Anderson. *Teoría del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992.
- Booth, Wayne. *La retórica de la ironía*. España: Taurus, 1961.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Ediciones Cátedra: Universitat de Valencia: Instituto de la Mujer, 1998. Pg. 92
- Hermes Villordo, Oscar. *El grupo sur*. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *Poétique*. Ed. du Seuil, Paris, febrero de 1981, N°. 45. Traducción de Pilar Hernández Cobos.
- Hutcheon, Linda. "La política de la parodia postmoderna". *Revista Criterios*. Edición especial en homenaje a Bajtín, 1993.
- Kerbrat-Orecchioni. "La ironía como tropo". *Poétique*. Ed. du Seuil, Paris, febrero de 1980. Traducción de Pilar Hernández Cobos.
- Octavio Paz. *Los hijos del limo*. Santiago: Tajarar, 2008.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2001.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, c1988.
- Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2007.

3. Sobre la autora

- Aldarondo, Hiram. *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos, 2004.
- Amícola, José. "Silvina Ocampo y el arte de la adivinación como epítome de la escritura de la mujer". *Cuadernos de Angers –La Plata*, Université d'Angers/Universidad Nacional de La Plata 1, año 1, La Plata, 1996, pp.129-141.

- Astitti, Adriana. "Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo". *Andares blancos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001. Pp. 153-186.

- Balderston, Daniel. "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock". *Revista Iberoamericana* 125. Pittsburgh, octubre-diciembre 1983, pp. 743-752.

- Bermudez Martinez, María. "La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia". *Anales de Literatura Española* 16, Universidad de Alicante, 2003, pp. 233-240.

- Borges, Jorge Luis. "Silvina Ocampo: *Enumeración de la patria* (Buenos Aires, Sur, 1942)". *Sur* 101. Buenos Aires, 1943.

- Castellanos, Rosario. "Silvina Ocampo y el 'más acá'". *Mujer que sabe latín*. México: Sepsentas, 1973. Pp.149-154.

- Cozarinsky, Edgardo. "Introducción ". *Informe del Cielo y el Infierno*. Caracas: Monte Avila, 1970. Pp. 7-13.

- Espinoza-Vera, Marcia. *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos, 2003.

- Fernandez, Teodosio. "Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo". *Anales de Literatura Española* 16, Universidad de Alicante, 2003, pp. 215-231.

- Gonzalez Lanuza, Eduardo. "Silvina Ocampo: *Autobiografía de Irene*". *Sur* 175, mayo, 1949c, pp. 56-58

- Lopez-Luaces, Marta. "Los cuentos de Silvina Ocampo: la realidad trastornada". *Ese extraño territorio. La representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001. Pp.65-105.

- Lozano, Manuel. "El enigma Silvina Ocampo: la paradoja y lo sublime". 1987. En <http://www.eldiagoras.com/eom/2002/tierra08mlz08.htm>. Consultado en julio 2007.

- Mancini, Adriana. "Amo y esclavo: una relación eficaz". *Cuadernos Hispanoamericanos* 575, mayo 1998, pp. 73-86.
- Martínez Estrada, Ezequiel. "Espacios métricos (Sur. Buenos Aires. 1945)". *Sur* 137, marzo 1946, pp. 82-86.
- Molloy, Sylvia. "Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje". *Sur* 320, octubre 1969, pp. 15-24.
- Molloy, Sylvia. "Sola, en la casa de la memoria". *La Nación*, Suplemento Cultura, 30 de julio 2006, p. 1.
- Montaleone, Jorge. "La máscara sigilosa de Silvina Ocampo". *La Nación*, Buenos Aires, 2002.
- Moreno, María. "Silvina Ocampo frente al espejo". *Página 12*, Suplemento Radar Libros, 2005, pp.20-21.
- Ocampo, Victoria. "Viaje olvidado". *Sur* 35, agosto 1937, pp. 118-121.
- Ostrov, Andrea. "Silvina Ocampo. Las escrituras peligrosas". *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Alción Editora, 2004. Pp. 29-54.
- Peralta, Jorge. "Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo". *Piedra y Canto. Cuaderno del CELIM* 11-12. Universidad Nacional de Cuyo, 2005/2006, pp. 131-145.
- Percas, Helena. "La original expresión poética de Silvina Ocampo". *Revista Iberoamericana* 38, septiembre 1954, pp. 283-298.
- Pérez, Águeda. "La identidad genérica como sitio de conflicto en dos cuentos de Silvina Ocampo". En <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/perez.html>
- Pezzoni, Enrique. "Silvina Ocampo". *Enciclopedia de la literatura argentina*. Comp.: Pedro Orgambide y Roberto Yahni. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. Pp. 473-76.
- Pezzoni, Enrique. "Silvina Ocampo. La nostalgia del orden". Prólogo a *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza, 1982. Pp. 9-23.
- Pezzoni, Enrique. "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social". *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986. Pp. 187-235

- Pizarnik, Alejandra. "Dominios ilícitos". *Sur* 311, 1968, pp. 91-95. Recogido en *Obras completas: Poesía completa y prosa selecta*. Editada por Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1994. Pp. 415-421.
- Podlubne, Judith. "La extrañeza de la voz en los primeros cuentos de Silvina Ocampo". 2010 En <http://www.celarg.org/publicaciones/buscador.php>
- Podlune, Judith. "*Autobiografía de Irene*, el desvío formalista de Silvina Ocampo". 2010 En <http://www.celarg.org/publicaciones/buscador.php>
- Rajoy, María Dolores. "Relato y reflexividad en Silvina Ocampo". Universidad de Oviedo. http://www.lejana.elte.hu/PDF_2/Rajoy_Feijoo.pdf
- Sánchez, Matilde. "Prólogo y notas". *Las reglas del secreto* (antología). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Sánchez, Matilde. "El 'etcétera' de la familia". *Clarín*, Suplemento Cultura y nación, 19 de julio 2003, pp. 2-3.
- Suárez, Carolina. Tesis Doctoral "Propuestas en la narrativa fantástica del Grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock). La poética de la ambigüedad". Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
- Tomassini, Graciela. "La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 21. Madrid: Editorial Complutense, 1992. Pp. 377-386.
- Torres Fierro, Danubio. "Silvina Ocampo, un retrato parcial". *La Nación*, 20 de agosto 1995.
- Ulla, Noemí. "El discurso paródico: *Final de juego* de Julio Cortázar y *La furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo". *La insurrección literaria. De lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*. Buenos Aires: Torres Agüero Editores, 1996.
- Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo* (entrevista) Buenos Aires: Leviatán, 1982.

