

**Rituales sociales: estereotipo y crimen en los cuentos de Silvina Ocampo
(1959-1960) ¹**

Social Rituals: Stereotype and Crime in Silvina Ocampo Stories (1959-1960)

Autor: María de los Ángeles Mascioto ²

Filiación: Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Email: mariamascioto@gmail.com

Resumen

Este artículo propone analizar las articulaciones entre estereotipo y crimen en cuatro cuentos de Silvina Ocampo, siguiendo la hipótesis de que el crimen se hace presente en estos cuentos como la contracara del ideal de "felicidad" convencionalmente establecido en ciertos rituales sociales, para romper con la cristalización: el carácter ambiguo del estereotipo, que implica, por un lado, el doble sentido del cliché –literal y metafórico–, y por otro la ambigüedad semántica de los lugares comunes en la oscilación entre la norma y la excepción llevarían al desenlace fatal denunciando la petrificación del sentido común.

Palabras clave:

Estereotipo – Crimen – Cultura de masas – Silvina Ocampo - Literatura argentina

Abstract

This article analyses links between stereotype and crime in four stories by Silvina Ocampo. I hypothesize that crime is present in these stories as a counterpart of the ideal of "happiness" conventionally established in certain social rituals, to break stereotypes: the ambiguous nature of stereotype, which involves, on the one hand, the double meaning of the cliché –literally and metaphorically– and, on the other hand, the semantic ambiguity of common places and the oscillation between rule and exception, would lead to fatal end which denounces the petrification of common sense.

Key words:

Stereotype – Crime – Mass Culture – Silvina Ocampo – Argentinian Literature

En *El placer del texto*, Roland Barthes definió al estereotipo como una palabra que, de tanto repetirse, parecería ser “natural” (69); no obstante, este concepto va más allá del campo discursivo, hacia una ideología cristalizada. Se trata de imágenes colectivas que traducen la participación en una visión del mundo común y que dan a un grupo de individuos aislados la sensación de formar parte de un cuerpo social homogéneo (Amossy y Herschberg 47). En este sentido, en su función homogeneizante, esta categoría podría ubicarse del otro lado de lo extraño e inquietante, excluyendo todo aquello que no sigue las normas del sentido común.

En numerosos cuentos de Silvina Ocampo, la institución matrimonial y el ritual social celebratorio de la fiesta (de cumpleaños, de casamiento) se presentan como instancias altamente estereotipadas, que permiten observar en algunas costumbres e ideologemas masivos las tensiones entre ser y parecer. El ideal de felicidad matrimonial ha sido consagrado por la cultura de masas, que ha contribuido a su cristalización mediante la repetición de imágenes, clichés y lugares comunes, presentes en el radioteatro y en las novelas sentimentales. En estas narraciones de amplia distribución durante la primera mitad del siglo XX, la mujer era el personaje fundamental, cuya felicidad se encontraba regida por una noción de orden: no requeriría de cambios profundos en el mundo sino de una adecuación de los deseos a la legalidad general, lo que implicaría una capacidad para contentarse con un horizonte económico y sentimental próximo y accesible (Sarlo 111).

El presente artículo se propone analizar las articulaciones entre estereotipo y crimen en cuatro cuentos escritos por Silvina Ocampo que forman parte de las colecciones *La Furia*³ (1959) y *Las invitadas*⁴ (1961): “La boda” (LF), “La oración” (LF), “La boda” (LI) y “Las fotografías” (LF). Sostenemos que los cuentos ocampianos de temática matrimonial retoman algunos de los tópicos de las narraciones sentimentales difundidas en las revistas semanales y consumidas por sectores medios y populares urbanos, aunque van más allá de las conformistas soluciones imaginarias de éstas (Sarlo), en tanto proponen un desenlace trágico.

Por otra parte, la fiesta familiar se presenta en algunos relatos de Ocampo como un ritual altamente codificado que marca conductas de comportamiento entre las cuales se destaca la felicidad de sus partícipes. Este rito es visto por los narradores de los cuentos como un espectáculo colectivo en el que todos participan como actores en contacto libre y familiar, lo que da paso a una polifonía de voces pertenecientes a distintos estratos sociales y a la repetición de acciones y frases estereotipadas.

Del otro lado del ideal de “felicidad” convencionalmente establecido para la vida matrimonial y para las reuniones festivas, el crimen se hace presente en estos cuentos para romper con la cristalización: el carácter ambiguo del estereotipo, que implica, por un lado, el doble sentido del cliché –literal y metafórico–, y por otro la ambigüedad semántica de los lugares comunes en la oscilación entre la norma y la excepción, llevarían al desenlace fatal denunciando la petrificación del sentido común.

I. Casamiento y mortaja del cielo bajan

Antes de casarse, ella había creído estar enamorada, pero como la felicidad resultante de este amor no había llegado, debía de haberse equivocado, pensaba, y Emma trataba de saber lo que significaban justamente en la vida las palabras felicidad, pasión, embriaguez, que tan hermosas le habían parecido en los libros.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (112)

En el cuento “La boda” (LF) se hacen presentes los discursos que anteceden al matrimonio, entre los cuales se encuentran los imperativos de casarse antes de los veinte años –exigencia que forma parte de las novelas sentimentales, en las que jóvenes solteras desean el vínculo matrimonial (Sarlo 115), y tener una ceremonia ostentosa, idea que se traduce irónicamente en el exceso *Kitsch*⁵ de la vestimenta requerida para la ocasión: “el traje de la novia era

suntuoso. Una puntilla de la abuela materna adornaba la bata, un encaje de la abuela paterna (para que no se resintiera) adornaba el tocado [...]” (Ocampo, *La furia* 165). En este relato se describen también los preparativos de la joven para el rito celebratorio y la vida conyugal, mientras que en “La oración” (*LF*) y “La boda” (*LI*) se tematiza la relación de la pareja y la búsqueda frustrada de una vida estereotipada difundida por los medios de comunicación: la casa de los sueños, el hombre perfecto: rubio, lampiño o similar al galán de cine, y el amor eterno son imágenes que en estos cuentos forjan un ideal de felicidad que contrasta con la realidad de las protagonistas.

En estas tres historias está presente el crimen: en “La boda” (*LF*), la narradora, Gabriela, confiesa haber asesinado a Arminda el día de sus nupcias poniéndole una araña en su rodete. La excentricidad del tocado con el que Arminda “había soñado toda su vida” (Ocampo, *La furia* 165) da que hablar: según su padre parecía una peluca, según Roberta era anticuado. Esa misma excentricidad lo vuelve el factor de la tragedia: al entrar a la iglesia, en el momento en que se convierte en centro de la fiesta, la novia desfallece. Por su parte, en “La oración” (*LF*), Laura –la protagonista– utiliza el discurso religioso para contar el plan de asesinato a su marido; en “La boda” (*LI*), el mismo casamiento se describe como una instancia mortuoria: la protagonista, Filomena, se casa el día más frío del año, el festejo dura lo mismo que un lirio, tras la ceremonia la protagonista se enferma y hacia el final de la historia, después de un desengaño amoroso, realiza una advertencia: “Por ahora me quedaré con él, porque uno se enamora, después de todo, una sola vez en la vida, pero si vuelvo a ver a esa desvergonzada, lo mataré o me suicidaré” (Ocampo, *Las invitadas* 51). En esta cita, la yuxtaposición entre la frase hecha que justifica la vida matrimonial, la expresión de resignación y la amenaza de muerte, deja ver irónicamente la inacción de la protagonista en pos de mantener la estabilidad económica y sentimental del matrimonio frente a las dificultades que ocasionaría la separación, tal como sucede en las novelas sentimentales: “entrega irreparable, pobreza, desigualdad socioeconómica, son obstáculos que la afectan a ella fundamentalmente porque es ella la que puede caer” (Sarlo 115).

Pero además de la pareja, en la trama de estos relatos aparece un tercero: en “La boda” (*LF*), Roberta, la prima de Arminda que aspira a estar en su lugar; en “La boda” (*LI*), la joven que queda embarazada de Armando; en “La oración”, el obrero que conquista a Laura. En esta última relación puede verse un aspecto que se asimila al lenguaje del cortejo de las novelas sentimentales: entre ambos personajes la conquista se da por medio de la mirada, uno de los elementos fundamentales del cuento: “Vi que sus ojos eran demasiado azules y su boca muy rosada. Lo miré, tal vez demasiado, pues me dijo: ¡Qué ojos tiene!” (Ocampo, *La furia* 194). En el relato, las miradas entre la protagonista y el obrero son la única vía de disolución de las prohibiciones éticas (Laura está casada) y sociales (ambos personajes pertenecen a distintos sectores sociales).

En estos cuentos, la presencia de un tercero es fundamental para promover la desestabilización de la vida matrimonial evaluada según las normas del ideal de felicidad reproducido por la cultura de masas, puesto que da paso al surgimiento de la infracción: en “La boda” (*LF*) Roberta es quien incita a Gabriela (la pequeña narradora de la historia) a poner en el rodete de Arminda la araña que le dará muerte; en “La boda” (*LI*), una vez que descubre el engaño de su esposo, Filomena planea matarlo a él y a su amante; en “La oración”, después de ser seducida por el obrero y experimentar otro tipo de vida en los nuevos apartamentos en construcción, al volver a su casa Laura descubrirá en un niño una posibilidad de dar muerte a su marido.

Por otro lado, en los tres cuentos no son las protagonistas las que llevan a cabo el hecho criminal: en “La boda” (*LI*), tras la decisión de dar muerte a Armando y a la joven embarazada de él, Filomena dice dar un paso atrás y tomar conciencia de que ella sola no puede realizar este acto; en los otros dos cuentos quienes terminan con la relación matrimonial son personajes infantiles signados por la ambigüedad entre inocencia y delito que, como niños, estarían exceptuados de responsabilidad y por ello mismo serían vehiculizadores de los deseos reprimidos de las mujeres que los cuidan. Con respecto a esto último, específicamente en “La oración”, la narradora es testigo y cómplice del acto de

homicidio cometido por un niño sobre otro, tras lo cual se convierte en su tutora, pero su permisividad frente a las advertencias sobre la criminalidad infantil que le hacen los vecinos, su marido e incluso su doctora, da paso al desenlace fatal que cerciora el imperativo estereotipado difundido por la cultura de masas de que “una mujer sensual es una madre poco fiable” (Sarlo 115).

La doble imagen de inocencia y criminalidad infantil se evidencia también en los personajes femeninos: hacia el final de “La oración” la narradora se cree niña: “¿Y acaso no me parezco yo a un niño en estos momentos?” (Ocampo *La furia* 200); en “La boda” (*LF*), Gabriela indica que Roberta: “me hablaba a veces como si yo fuera grande y a veces como si ella y yo fuéramos chicas de siete años” (Ocampo, *La furia* 163)⁶. De este modo, podemos decir que si los estereotipos culturales (en este caso aquellos que giran en torno al matrimonio) traducen la participación de las personas en una visión del mundo común que les daría una sensación de pertenencia a un cuerpo social homogéneo (Amossy y Herschberg), el asesinato en manos de personajes infantiles permitiría a las protagonistas —al mismo tiempo, mujeres infantilizadas— liberarse y romper con ese orden conservador⁷ que parece imponerles los discursos cristalizados promocionados por la cultura masiva. Por otro lado, en manos de los niños el crimen pasional al que aspiraban las mujeres pierde parte de su carácter dramático en la comicidad del asesinato visto como un juego. De esta manera, podemos decir que el crimen en estos cuentos permite a los personajes transgredir de las normas que impone el matrimonio por el triunfo del sentido común, esto es, el pensamiento que comparten un gran número de sujetos en la sociedad de masas. El asesinato se presenta entonces como la excepción a la norma, es decir, la irrupción de lo excéntrico, lo anormal⁸ en una sociedad masificada.

II. Acusación y confesión: la excepción se “normaliza”

En los cuentos de delitos el delincuente es el personaje central, el lugar de la subjetividad, que al hablar y confesar su delito cuenta que entra en un espacio donde antes hubo otro, lo cual le permite aparecer desde el comienzo como un

segundo, el que viene después del principal: su campo sería el de la secundaridad (social, económica, política, militar, familiar, sexual) (Ludmer 1999). Las narradoras de los relatos ocampianos de temática matrimonial se presentan a sí mismas como sospechosas que realizan una especie de confesión del crimen, esto se observa en el uso de la primera persona narrativa, en la búsqueda de otros culpables, en algunos casos en la pretensión de verdad⁹, y en su secundaridad respecto de otros personajes que las vigilan.

Estas mujeres dicen estar sometidas a una autoridad capaz de castigar o aniquilar. En estos relatos las narradoras identifican a un personaje que las espía, e incluso en algunas ocasiones las llega a censurar: en “La boda” (*LF*) este rol es cumplido por Roberta quien, por un lado espía a su prima Arminda, y por otro, ordena y controla a Gabriela, la narradora de la historia; en “La oración”, la protagonista se siente asfixiada y censurada por los celos de su marido; en “La boda” (*LI*) es la tía de Filomena quien llega en el momento menos esperado (a medianoche), descubre a los novios en una situación poco decorosa y les ordena casarse. Así, los personajes que están atentos a las situaciones excéntricas (situaciones que no siguen las normas establecidas social y culturalmente), ejercen una especie de mirada censora sobre aquello que se excede de lo “normal”: en “La boda” (*LF*) el peinado anticuado de Arminda será criticado y descalificado por Roberta; en “La oración”, las actitudes provocativas de Laura serán censuradas por su marido: “No soy de esas que usan pantalones muy ajustados y la mitad del pecho afuera cuando van al río los domingos. Es claro que mi marido se opondría a esas cosas, pero a veces podría aprovecharme de su distracción para hacerlas” (Ocampo, *La furia* 196); en “La boda” (*LI*) el contacto físico de los novios es cuestionado por la tía de la protagonista. De esta manera, tal como están contadas las historias, observamos una cadena en la gestación del crimen en la que la censura y vigilancia hacia el personaje femenino mueve a este último al plan de asesinato encubierto y, en el caso de “La boda” (*LF*) y “La oración”, a su realización en manos del personaje infantil.

En la narración confesional posterior al crimen de “La boda” (*LF*) y “La oración”, las protagonistas se excusan del acto homicida, por un lado, en la referencia al control que sobre ellas ejercían los personajes represores, que según las narradoras son los agentes que las impulsan a la tragedia: en “La boda” (*LF*), Gabriela dice haber sido fascinada por Roberta para realizar la aparente travesura; en “La oración”, Laura dice cometer el adulterio porque Dios no le ha inspirado el amor hacia su marido y, casi como un acto consecuente de la infidelidad, recibe a Claudio Herrera en su casa; y también en “La boda” (*LI*), aparece un personaje de este tipo: Filomena culpa a su tía como la promotora del casamiento.

Por otro lado, el crimen se justifica mediante el uso de lugares comunes que intentan “normalizar” la instancia homicida, amoldándola a los límites de lo que se considera social y culturalmente permitido. De acuerdo con esto, a medida que cuentan la historia que las llevó a pensar en matar, las narradoras explican sus acciones por medio de clichés en los que se evidencia el doble juego entre el sentido común y la excepción: en su discurso, el matrimonio se encuentra junto con la muerte: “Casamiento y mortaja del cielo bajan” (Ocampo, *Las invitadas* 49). Así como la muerte es la otra cara del matrimonio: “A los veinte años las mujeres tenían que enamorarse o tirarse al río” (Ocampo, *La furia* 164), el secreto está unido a la defunción: “Seré una tumba” (Ocampo, *La furia* 166); asimismo, aquello que debe guardarse, esconderse, “tragarse” según el sentido común, es asimilable a lo feo: “Hay que tragarse las cosas feas” (Ocampo, *Las invitadas* 49); el arácnido agente de la muerte de Arminda en “La boda” (*LF*) también es considerado ambiguo: la araña es la esperanza pero a su vez hace daño, es ponzoñosa; el vello del hombre que en “La boda” (*LI*) asemeja al marido de la protagonista a un salvaje, es también sinónimo de masculinidad: “Los hombres tienen que ser peludos para ser hombres” (Ocampo, *Las invitadas* 49), así como la belleza se evalúa moralmente: “Soy buena moza, acaso es un pecado?” (Ocampo, *La furia* 196); la niñez, según el sentido común una etapa de inocencia, está unida a la criminalidad: “La criminalidad infantil es peligrosa. Los niños usan cualquier medio para llegar a sus fines” (Ocampo, *La furia* 199). Siguiendo esta misma línea, en “La oración”, la ceremonia del velorio, donde el sentimiento predominante debería

ser la tristeza y la seriedad, se vuelve un espectáculo popular justificado por un refrán: “[durante el entierro, los invitados] Estaban tan exaltados que parecían felices [...] hacían bulla y se reían [...] Creo que nadie lloraba porque *la indignación no tiene lágrimas*” (Ocampo, *La furia* 198, cursivas añadidas). La presencia de numerosos estereotipos en el discurso confesional permite también una mayor apertura semántica, en tanto su irónica literalidad suscita la risa y el temor. De esta manera, en los tres relatos la abundancia de frases estereotipadas en torno al ideal de felicidad matrimonial juega a favor de la argumentación de los personajes acusados de asesinato, protagonistas de los tres cuentos y a su vez narradores de un discurso confesional.

Los clichés establecen una perspectiva ambigua hacia los tópicos de la novela sentimental y del ideal de felicidad matrimonial difundido por la cultura de masas, al mezclar los opuestos belleza/fealdad en los integrantes del matrimonio, felicidad/infelicidad en el contexto de la boda y la vida matrimonial, bondad/maldad e inocencia/crueldad en los personajes estereotipadamente inocentes y débiles (las mujeres y los niños), al plantear también la unión entre felicidad y muerte. Esas mezclas permitirían un intento de adaptación del crimen al espacio de la opinión común, de lo masivo, y una desmitificación de la muerte que, al estar presente en gran parte de la estructura semántica de los cuentos, se vuelve cotidiana.

En este sentido, la ironía discursiva se evidencia cuando la proliferación de estereotipos es utilizada como argumento en apoyo de un acto criminal, lo que delata el uso desmedido y automatizado de los lugares comunes que pueden llegar incluso a poner en el ámbito de lo “normal” aquello que, según las pautas sociales y culturales, pertenecería al terreno de lo “a-normal”: el crimen. La apertura semántica se presenta también en clichés literarios que asocian la frialdad a la falta de amor y a la muerte: “Qué fría estás... como el mármol.” (Ocampo, *La furia* 193) , “El día de nuestro casamiento fue el más frío del año” (Ocampo, *Las invitadas* 50) – esta sentencia es parte de toda una descripción mortuoria del casamiento–; o bien la belleza con aquellos personajes

pertenecientes a los sectores sociales más bajos¹⁰: “el albañil rubio de la esquina de 9 de Julio y Corrientes [...] el de ojos negros, el que come pan, cebolla y uvas con carne en el suelo” (Ocampo, *La furia* 194) se hará cada vez más bello, cambiará el color de sus ojos: “vi que sus ojos eran azules y su boca muy rosada” (Ocampo, *La furia* 194).

Muchos cuentos de Silvina Ocampo correspondientes a las dos colecciones que tomamos en este artículo exploran atentamente los estereotipos en torno al ideal de felicidad establecido por la cultura de masas. Entre ellos se encuentra “El asco” (*LF*), relato en el que el desprecio de Rosaura, la protagonista, hacia su marido, le hace mantener la casa en orden y llena de objetos cursis –entre los cuales el más importante es un cuadro con la foto de su cónyuge colgado en la cabecera de la cama matrimonial–; pero, paradójicamente, cuando ella hace el esfuerzo por enamorarse de él, éste pierde su interés por ella: deja de hacerle regalos y la engaña con otras mujeres, lo que produce en Rosaura un sufrimiento tal que la lleva a abandonar los cuidados de la casa. El vínculo de pareja se plantea así como una sucesión de amor y odio. “El incesto” (*LI*) también presenta una relación matrimonial conflictiva testimoniada por la narradora, una modista y lectora de revistas de tirada masiva como *Caras y Caretas*, que trabaja en un taller de costura en el barrio porteño de La Boca. Asimismo, el casamiento aparece como tema principal en “Amor” (*LI*), un cuento en el que la felicidad de una pareja de recién casados en su viaje de luna de miel se desestabiliza por los celos mutuos y las opiniones de terceros. Finalmente “El cuaderno” (*LF*) es otro de los relatos que se detiene en el doble discurso sobre el ideal de felicidad matrimonial: el bienestar de la vida de casada hace que la protagonista pierda su habilidad en el trabajo. La cama de bronce dorado, con un ramo de flores en el centro de la cabecera, objeto fetiche que le regala su empleadora, puede verse como una metáfora de su vida de casada: la felicidad de la que el lecho es testigo parece quedar atiborrada en sus barrotes. En este cuento también se hace referencia a una fiesta masiva a la que acude el marido de la protagonista, y a la presencia del *Kitsch* en la descripción de su propio hijo como un objeto de consumo: “la cara [del niño] era quizás demasiado colorada, pero ella pensó que tenía el mismo color

chillón que tienen los juguetes nuevos, para que no se decoloren de mano en mano” (Ocampo, *La furia* 76).

III. Amores que matan

La celebración del cumpleaños es también motivo de representaciones estereotipadas de una “felicidad” consagrada por la cultura masiva. En este sentido, el cuento “Las fotografías” (*LF*) nos ofrece un narrador interesado en realizar la descripción de una joven en medio de la intimidad del hogar familiar. El foco parte de la vestimenta, que como en la agasajada de “La boda” (*LF*), se destaca por el exceso *Kitsch*: Adriana se encuentra en el centro de la mesa, vestida con una superposición de puntillas, organdí, flores blancas, una vincha metálica, botines ortopédicos de cuero y un abanico rosado. Esa acumulación de elementos heterogéneos con una intención principalmente ornamental (anti-funcional) que caracteriza al decorado *Kitsch* es acompañada por una superabundancia en la ambientación de la fiesta¹¹.

En relación con el decorado cursi de la reunión, uno de los aspectos principales de todo ritual de cumpleaños es la felicidad, que en el cuento se remarcará tanto en el discurso de los personajes como en el merengue de la torta de cumpleaños¹² y en la mueca que Adriana fuerza en la primera fotografía – felicidad que, según la opinión pública, la agasajada debería tener por haberse salvado de la muerte gracias a la ayuda de sus parientes—. Paralelamente, desde el comienzo del cuento se percibe una tensión entre alegría y morbo que poco a poco irá dominando la narración. Empezando por las alusiones “en broma” al baile de “La muerte del cisne”, la ambigüedad entre risa y tragedia toma la forma de relatos de accidentes más o menos fatales que entretienen la espera al fotógrafo, y luego se acrecienta con la sesión fotográfica, en la que se remarcan la pose y la rigidez de la convención social y en la que va aumentando la extenuación de Adriana a medida que se suceden las tomas, aunque ninguno de los invitados a la celebración parezca notar las muecas mudas de la protagonista.

Con la llegada del fotógrafo se genera una oposición entre ser y parecer evidenciada en el cuidado que los parientes ponen en la pose fotográfica frente a la incomodidad de la protagonista ante esas posturas. El narrador nos dice que en las primeras fotos “no se podía ni respirar”. A partir de la segunda toma los parientes asfixian a la joven con objetos que, según el fotógrafo, son de mal gusto: exceso de almohadones en los pies, gladiolos anaranjados que no combinan con el vestido blanco, un abanico negro: “le colocaban flores y abanicos, le levantaban la cabeza, le abotonaban el cuello, le ponían polvos, le pintaban los labios” (Ocampo, *La furia* 91).

La ironía se hace presente durante toda la sesión fotográfica en un contrapunto entre las quejas de Adriana y las frases hechas de la familia: Adriana hace muecas, se queja, se agita, y sus parientes comentan “parece una verdadera novia” (91), “es el día más feliz de su vida” (92), “nos hemos desvivido para salvarla” (92); Adriana parece “dormida”, se desmaya, muere y la acotación de sus parientes es ni más ni menos que una frase cliché: “Como para no estar muerta con este día” (93). El contrapunto entre las quejas de la cumpleañera y las exigencias que le impone su familia permite ver, una vez más, la frivolidad del estereotipo en tensión con la muerte de la protagonista “asfixiada” por la invasión de discursos estereotipados y objetos *Kitsch*.

La ambigüedad entre felicidad y tragedia del festejo popular –caracterizado por el uso de la lengua coloquial porteña, por el contacto libre y familiar, por los nombres y apodos de los personajes (Perfecto, Pituco, Estanislao Romagán, Gervasio Palmo, Chiche), por la utilización del artículo definido antes del nombre (la Clara, la Pirucha, el Turco), la reproducción de clichés femeninos, de hablas infantiles y de movimientos estereotipados– está presente también en otros cuentos de Silvina Ocampo, como “La casa de los relojes” (*LF*), en el que un niño cuenta cómo, en un contexto de fiesta familiar, un grupo de jóvenes le plancha la jiba a un jorobado, acto que lo lleva a la muerte; o “Voz en el teléfono” (*LF*), que relata el incendio de una casa en medio de un cumpleaños infantil: en este cuento tanto el reemplazo de los muebles del comedor y los objetos de valor por juguetes

como la separación entre el espacio adulto y el infantil, establecida por el encierro de su madre con amigas en otra habitación, impulsa al niño y a sus invitados a prender fuego a la casa con las señoras adentro. De la misma manera, “El árbol grabado” (*LI*) cuenta la historia de una fiesta de disfraces en la que un niño mata a su abuelo tras haber sido castigado por el anciano con un azote en público.

Consideraciones finales

En el presente artículo se ha propuesto un análisis de los vínculos entre estereotipo y crimen en cuatro cuentos de Silvina Ocampo. Por un lado, se ha observado la rigidez de los estereotipos en torno a la vida matrimonial y a la celebración de cumpleaños, rigor pautado por los ideogramas masivos sobre lo que debe ser un matrimonio ideal y una fiesta de cumpleaños estereotipada. El ideal de felicidad contrasta en los cuentos con la desilusión de las protagonistas ante su “realidad” y con los dolores físicos de Adriana.

Por otro lado, los cuentos dejan ver la posibilidad de un cambio a partir de la muerte vista como un modo de ruptura con las convenciones sociales. La atmósfera familiar en que se mueven los estereotipos de la burguesía y la pequeña burguesía impuestos por la cultura de masas es el escenario donde se define lo que las protagonistas deben hacer, deben tener y deben decir, en contraposición con lo que ellas desean o pueden hacer. Frente a esto, una opción parece ser que un personaje “subalterno” –el niño– realice lo que el pequeño burgués no debe, como en “La boda” (*LF*) y “La oración” (*LF*). Otra opción posible es la resignación, como en “La boda” (*LI*), pero si el personaje no logra adaptarse a las normas de vida burguesa, muere asfixiado por ellas, como se observa en “Las fotografías” (*LF*).

En algunos de estos cuentos, la ironía narrativa de la confesión del crimen desenmascara la aparente inocencia de las protagonistas mediante la unión entre crimen y estereotipo en el uso de lugares comunes ambiguos que remarcan la cristalización del sentido común y el doble juego entre felicidad y muerte. Puede decirse que los cuentos de Silvina Ocampo publicados entre 1959 y 1961 apelan a

la fascinación por el mal gusto y a las frases hechas, construyendo una ilusión estético-emocional, para establecer un distanciamiento respecto de ellos, movimiento que se traduce en muchos casos en la doble cara del estereotipo en tanto portador de prejuicios y factor de cohesión social, ante el cual los personajes oscilarán entre la felicidad de la integración y el horror de la repetición.

Bibliografía citada

Amícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Impreso.

Amossy, Ruth y Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2001. Impreso.

Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Barcelona: Altaya, 1995.

Huysen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Impreso.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999. Impreso.

Moles, Abraham y otros. *Los Objetos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969. Impreso.

Moles, Abraham. *El Kitsch. El arte de la felicidad*. Buenos Aires: Paidós, 1973. Impreso.

Molloy, Sylvia. "Simplicidad Inquietante en los relatos de Silvina Ocampo". *Lexis*. Vol II, número 2. 1978, pp. 241 –251.

Ocampo, Silvina. *Las invitadas*. Buenos Aires: Orión, 1979 [1961]. Impreso.

—. *La furia y otros cuentos (Prólogo de Enrique Pezzoni)*. Madrid: Alianza, 1982 [1959]. Impreso.

Sanchez, Matilde. Prólogo. *Las reglas del secreto (antología)*. De Silvina Ocampo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos, 1985. Impreso.

Tomassini, Graciela. *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1995. Impreso.

Zubieta, Ana María (dir.). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Impreso.

¹ Una primera versión de este trabajo formó parte de mi Tesis de Licenciatura en Letras “Sociedad y cultura de masas en la cuentística de Silvina Ocampo (1959-1970)”, que me permitió obtener el grado en la Universidad Nacional de La Plata. Aprovecho para agradecer en esta instancia la lectura y sugerencias de los evaluadores anónimos de este artículo.

² María de los Ángeles Mascioto es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, becaria doctoral en Conicet y Doctoranda en Letras (UNLP). Actualmente es adscripta graduada en la cátedra Literatura Argentina II de la Universidad Nacional de La Plata. Ha dictado un taller de redacción de monografías y ha integrado el equipo docente de seminarios sobre literatura y prensa en la Universidad Nacional de La Plata. Su proyecto de investigación analiza los nuevos modos de escritura a partir de los vínculos entre vanguardia estética, vanguardia política e industria cultural en la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento literario y cultural del diario *Crítica* (1933-1934). Es integrante del Proyecto de Investigación y Desarrollo “Contextos formativos de la literatura argentina: las publicaciones periódicas (1892-1976)” dirigido por las Dras. Geraldine Rogers y Verónica Delgado (UNLP) y del Proyecto de Investigación Plurianual de CONICET “Articulaciones entre lo letrado, lo popular y lo masivo: definiciones y prácticas discursivas en la Argentina de fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX”, dirigido por la Dra. Gloria Chicote. En su tesis de grado analizó los vínculos entre sociedad y cultura de masas en la cuentística de Silvina Ocampo (1959-1970). Sus artículos han sido publicados en libros, revistas científicas y actas. Asimismo participó en el grupo de estudio “Revistas culturales y literarias argentinas”, coordinado por Fabio Espósito y Verónica Delgado en el Centro de Teoría y Crítica Literaria (IdIHCS-UNLP/Conicet) y en congresos nacionales e internacionales.

³ En adelante, *LF*.

⁴ En adelante, *LI*.

⁵ El *Kitsch* surgió a partir de un nuevo modo de relación con el conjunto de la vida material, característico de una forma social nacida durante el siglo XIX: la “cultura burguesa”, transformada por la sociedad de masas, ha desarrollado la relación *Kitsch* como un tipo de vínculo estable entre el hombre y su medio –artificial en lo sucesivo– lleno de objetos y de formas permanentes a pesar de su carácter efímero (Moles *El Kitsch* 22-23). Este concepto se ha utilizado en muchas ocasiones para dejar en evidencia la relación conflictiva entre el arte elevado y la cultura de masas (Huysen).

⁶ En este sentido, Molloy indica que “Persisten en estos cuentos restos del orden impuesto, constantemente corregidos. El niño o el adulto, que según nuestros cálculos tendrían que comportarse como lo que son, no lo hacen.” (249).

⁷ En relación con esto, Matilde Sánchez ha señalado: “Ley y prohibición conforman un código moral que Ocampo hace explícito en las frases hechas y los aforismos anónimos [...]. El desenlace del relato irremediamente pone a prueba estas ‘cápsulas’ del sentido común” (16-17).

⁸ De acuerdo con la normalización del estereotipo, Tomassini indica que en numerosos cuentos de Ocampo: “La imagen del narrador evoca periódicamente estereotipos socio-culturales mediante modos de narrar que entrañan una visión estática del mundo, dominada por el lugar

común ideológico y el cliché lingüístico, como representación de la tendencia al automatismo enraizada en toda cultura viva” (Tomassini 67).

⁹ Tomassini en su análisis de “La oración” observa: “Laura se dirige a Dios como receptor invocado de un discurso expresamente designado como 'oración' en el título y en el marco formulario [...]. Muy pronto, sin embargo, el discurso revela la naturaleza antifrástica de dicha denominación al contradecir cada una de las reglas pragmáticas del género discursivo plegaria. Entre ellas, la que más importa destacar es la sinceridad de la oración, que es consecuencia forzosa de uno de los atributos del receptor necesario (Dios), a saber, la omnisciencia” (65).

¹⁰ Si bien esta imagen tiene un amplio recorrido en la literatura –recordemos a modo de ejemplo el poema “Padre suizo” de José Martí (*Versos libres*, 1891)– podemos interpretar en este cuento de Silvina Ocampo que la belleza que Laura encuentra en el obrero, en conjunción con la bondad que encuentra en el niño, puede remitir a lo que el discurso peronista contemporáneo a la escritura de estos cuentos ha llamado la “reivindicación de los postergados”, entre los cuales se encontraban precisamente el obrero y el niño.

¹¹ “En el patio, debajo de un toldo amarillo, habían puesto la mesa, que era muy larga: la cubrían dos manteles. [...] Un florero con gladiolos anaranjados y otro con claveles blancos, adornaban la cabecera. Esperábamos la llegada de Spirito, el fotógrafo: no teníamos que sentarnos a la mesa ni destapar la botella de sidra, ni tocar las tortas hasta que él llegara” (Ocampo, *La furia* 89-90).

¹² Esta tensión entre felicidad azucarada y muerte se homologa con lo que Moles ha identificado como una oposición entre *Kitsch* dulce y *Kitsch* agrio. Ambos implican respectivamente la oposición freudiana del instinto sexual y el instinto de muerte: el primero es azucarado, algunos de sus ejemplos son las muñecas de color rosa carne, los monumentos de azúcar en los escaparates de las confiterías; mientras que en el extremo opuesto encontramos como exponentes a los cráneos mexicanos y el vampirismo del cine de horror (Moles, *Los objetos* 169).