

**UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
FACULTAD DE EDUCACIÓN
PEDAGOGÍA EN ESPAÑOL**



**LA POÉTICA DEL HUMOR NEGRO DESDE LA
PERSPECTIVA INFANTIL EN TRES RELATOS DE
SILVINA OCAMPO**

SEMINARIO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN

Prof. Guía: Dra. Cathereen Coltters Illescas.

Seminarista: Bárbara Muñoz Saavedra.

Concepción, 2016

**UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
FACULTAD DE EDUCACIÓN
PEDAGOGÍA EN ESPAÑOL**



**LA POÉTICA DEL HUMOR NEGRO DESDE LA
PERSPECTIVA INFANTIL EN TRES RELATOS DE
SILVINA OCAMPO**

SEMINARIO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN

Prof. Guía: Dra. Cathereen Colters Illescas.

Seminarista: Bárbara Muñoz Saavedra.

Concepción, 2016

Podré olvidar muchas experiencias de la vida, pero no las de la infancia.

Silvina Ocampo



AGRADECIMIENTOS

Luego del camino recorrido, quisiera agradecer a quienes siempre estuvieron acompañándome durante mi formación en las letras.

A mi familia y seres queridos: Daniel, Alejandra, Judith, Enzo y Matias, gracias a quienes he experimentado el amor y la incondicionalidad.

A mi profesora guía y, por sobre todo, maestra Dra. Cathereen Coltters por su entusiasmo y pasión que me inspiraron desde el primer año universitario.



ÍNDICE

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I: SILVINA OCAMPO Y <i>LA FURIA</i>	10
1. Silvina Ocampo: ¿Esposa y amiga?	10
2. <i>La Furia y otros cuentos</i> : El corpus de ritos crueles	15
3. Crueldad y humor: Dos aspectos indisociables	18
4. Hipótesis y Objetivos	21
CAPÍTULO II: LECTURAS SOBRE OCAMPO Y <i>LA FURIA Y OTROS CUENTOS</i>	23
CAPÍTULO III: CONCEPCIONES TEÓRICAS SOBRE EL HUMOR Y EL HUMOR NEGRO	30
1. Primeras aproximaciones	30
2. Principales teorías representativas	33
3. La dimensión diabólica del humor	39
4. Tipos de humor y sus alcances en la construcción del Humor negro	41
4.1. Ironía	41
4.2. Sátira	44
4.3. Parodia	45
5. Humor negro	45
CAPÍTULO IV: REPRESENTACIONES DEL HUMOR NEGRO EN SILVINA OCAMPO	50
1. Crueldad y fatalidad: imágenes proyectadas por el humor negro	50
1.1. ¿Crueldad o inocencia infantil?	56
1.2. Fatalidad: el absurdo de las muertes ocurridas durante el rito celebratorio	69
2. El mundo adulto transgredido	76
2.1. Niños que subyugan el orden	77
2.2. El lector confrontado	82
CONCLUSIONES	89
ANEXO: PARA SEGUIR EL DISFRUTE DE LA NARRATIVA OCAMPIANA	92
1. Un acercamiento interpretativo de lo fantástico en Silvina Ocampo	92
1.1. Lo fantástico ocampiano	95
1.2. Verosímil fantástico en “La casa de los relojes”, “Las fotografías” y “La boda”	97
BIBLIOGRAFÍA	104

RESUMEN

Esta tesis estudia tres relatos pertenecientes a la antología de cuentos *La furia y otros cuentos: La boda, Las fotografías y La casa de los relojes* de la autora argentina Silvina Ocampo con el objetivo de analizar el humor negro bajo contexto de celebración y enunciado desde la perspectiva infantil. Proponemos que el humor negro ocampiano reúne elementos como la crueldad, la fatalidad, la muerte y la tortura y toma forma a partir de la distancia que existe entre la mirada infantil y su contrapunto con la información, valores y conductas del mundo adulto.

Palabras claves: *literatura latinoamericana, literatura argentina, Silvina Ocampo.*

ABSTRACT

This thesis studies three stories belonging to the anthology *La furia y otros cuentos* by the argentinian writer Silvina Ocampo with the aim of analyzing the black humor under context of celebration and enunciated from the child's perspective. We propose that the ocampiano black humor brings together elements such as cruelty, fatality, death and torture and takes shape from the distance between the children look and its counterpoint with information, values and behaviors of the adult world.

Key words: *Latin American literature, argentinian literature, Silvina Ocampo.*

INTRODUCCIÓN

En *La poética del humor negro desde la perspectiva infantil en tres relatos de Silvina Ocampo* queremos proponer una relectura de algunas piezas de la obra cuentística de la autora argentina Silvina Ocampo con el objetivo de restablecer el lugar del humor negro en la literatura ocampiana, sus parámetros y límites. Para esto hemos seleccionado tres cuentos narrados por niños, pertenecientes a la antología *La furia y otros cuentos* (1959): “Las fotografías”, “La casa de los relojes” y “La boda”.

El mundo narrado en estos cuentos se signa por niños que asisten a fiestas y contemplan como espectadores o actores hechos narrados que deben provocar pena en el lector; los niños que narran manejan información ambigua y la interpretan desde su perspectiva infantil, lo que los pone bajo sospecha: son narradores cuyo grado de conocimiento nunca se le revela al lector por completo, este siempre tiene dudas de lo que saben y de su grado de conciencia y responsabilidad en los hechos que presencian y cometen. Esta particularidad de la perspectiva infantil, es decir, la incertidumbre, confrontada con el conocimiento y valores del mundo adulto provocan distancia irónica y notas humorísticas que permiten configurar un tipo de humor, no convencional, que proyecta imágenes relacionadas con la crueldad y la muerte y que evidencian una intención de *sabotear* la normalidad del mundo adulto.

A pesar del tono macabro y cruel de las historias que componen nuestro corpus, en los cuentos se proyecta la visión de los sucesos a partir de los ojos de niños, quienes haciendo gala de *supuestas limitaciones* establecen los hechos de tal forma que logran confrontar al lector y *desarticular* sus expectativas de lectura; en este sentido cabe preguntarse ¿cómo es el lector ideal de Silvina Ocampo? ¿Será un niño que comparta la visión de los narradores? ¿Un adulto que sea capaz de interpretar los acontecimientos que se le presentan? Lo que no supone de interrogantes es el hecho de que el pacto de lectura, en el caso de cuentos de humor negro ocampianos, implica que el lector debe reírse de lo que en otro contexto suscitaría pena, lastima o empatía, es decir, un lector que debe comprometerse a estar atento, ser cómplice y estar dispuesto a reírse de lo que resulta macabro.

Las temáticas que presentan los cuentos permiten construir imágenes de crueldad, fatalidad y muerte que son fundamentales para la configuración del humor negro ocampiano, sin embargo, más allá de estas imágenes, hemos desglosado las representaciones del humor negro de la siguiente manera:

En primer lugar, considerando que las voces narrativas infantiles son ambiguas. La narración en cada uno de los cuentos fluctúa entre la inocencia y la crueldad, de esta manera buscamos caracterizar a los niños que narran y protagonizan estas historias y, al mismo tiempo, evidenciamos cómo se produce la transición de lo que se presenta como humor inocente a humor negro. En segundo lugar, interpretando que la fiesta, como espacio en el que transcurren los relatos, es un acto paródico de la realidad de la época y proporciona un marco de colisión que permite acentuar el humor negro. En tercer lugar, teniendo en cuenta que las modalidades de la narración infantil se distancian de tal manera de la perspectiva adulta que provoca una transgresión a la normalidad. De esta manera, ampliamos el lugar común en el que ha sido catalogado el humor negro, es decir, por su función social y actualizamos la lectura de estos cuentos de Ocampo.

Además hemos querido dar cabida a otro aspecto, estudiado por la recepción crítica, que ha abierto numerosos debates con respecto a la narrativa de Silvina Ocampo: lo fantástico ocampiano; consideramos que es posible releer el corpus de cuentos a partir de esta clave de lectura (que creemos complementaria al humor negro), por lo que proponemos un anexo en el que desarrollamos el verosímil fantástico en el corpus de cuentos propuestos.

Finalmente, queremos señalar que, con esta investigación, queremos contribuir al camino de reivindicación que, al fin en este siglo, ha encontrado la figura de Silvina Ocampo.

CAPÍTULO I: SILVINA OCAMPO Y LA FURIA

1. SILVINA OCAMPO: ¿ESPOSA Y AMIGA?

Silvina Ocampo nació en Buenos Aires, el 28 de julio de 1903. Proveniente de una familia de activa participación cultural, fue la menor de seis hermanos. La situación económica de su familia le permitió tener una educación completa y bilingüe, aspecto que influyó enormemente en su carrera artística.

Estudió dibujo en París, ciudad que le permitió desarrollar amistades con escritores de la talla de Ítalo Calvino. En 1920, y de vuelta en Buenos Aires, se dedicó a la pintura realizando variadas exposiciones junto a artistas de gran calidad que en la época encabezaban una nueva generación de artistas e intelectuales, entre ellos se encontraba Jorge Luis Borges. Sin embargo, su fuerte atracción por las letras le impidió seguir una carrera en la pintura.

La hermana mayor de Silvina Ocampo, Victoria quien le llevaba trece años de diferencia, era una mujer conocida en el ámbito intelectual. En 1931 fundó la *Revista Sur*, que en sus tiempos se consagró como la más importante de Hispanoamérica, y que le sirvió a Silvina como ventana para mostrar su obra.

En 1932, y en el contexto de las redes intelectuales formadas por la *Revista Sur*, Silvina conoce a Adolfo Bioy Casares, quien en 1940 se convertiría en su esposo hasta el día de su muerte. Antes de su matrimonio, Ocampo y Bioy Casares convivieron como amantes en la estancia de la familia de Adolfo llamada “El rincón”, de esta manera su hogar se transformaría en un espacio de reunión donde se gestaron proyectos literarios colectivos entre ellos y otros escritores como Jorge Luis Borges y José Bianco. Silvina Ocampo ha hecho hincapié en que su actividad como escritora circunstancial se transformó en una práctica cotidiana junto a Adolfo Bioy Casares en “El rincón”.

En términos generales es posible decir que la figura de Silvina Ocampo se ha visto disminuida por la de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e incluso por la de su hermana mayor Victoria. El suceso de un sinnúmero de hechos, como por ejemplo, la publicación de la obra más importante de Bioy Casares *La Invención de Morel* (1940) casi al mismo tiempo que la publicación de la primera obra de Silvina *Viaje olvidado* (1937) o la transformación de Borges de ensayista a cuentista en la misma década, así lo demuestran,

por lo que se puede afirmar que el desinterés general en relación a la autora proviene, en parte, de la excesiva atención que se prestó a los otros miembros del círculo intelectual al que pertenecía, pero, a pesar de esto, no se puede desconocer que la autora tiene un grado de responsabilidad en relación a la actitud indolente que manifestó la crítica hacia su trabajo, pues es sabido que Ocampo era más bien reacia a difundirlo:

Esa costumbre de presentar libros no la entiendo muy bien. ¿Es para que se venda más un libro? Yo no tengo la conducta del deber, siempre encuentro una disculpa para no asistir. Ir a presentar el libro no da ningún placer, ninguna satisfacción. (Ulla, 2000:31)

Jorge Luis Borges es identificado como “el amigo de toda la vida” del matrimonio. En 1940 los tres trabajaron en una de las obras insignes de la literatura hispanoamericana: *Antología de literatura fantástica*. Luego de la publicación de esta trascendente obra y de su matrimonio, la pareja, Borges y otros artistas conforman un círculo de intelectuales denominado “El grupo Sur”. En este contexto, Ocampo y Bioy Casares se dedicaron a establecer en sus diferentes residencias centros culturales informales que servían al desarrollo del pensamiento y donde se reunían con diversos artistas e intelectuales de la época.

La actividad literaria de Silvina Ocampo es amplia y variada. A lo largo de su vida escribió cuentos, poemas y obras de teatro, además de traducciones del francés e inglés de autores como Charles Baudelaire y Emily Dickinson. En 1937 publica *Viaje Olvidado*, su primer libro de cuentos, sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, la autora también dedicó parte de su carrera a la poesía, publicando en 1942 *Enumeración de la Patria*, *Espacios métricos* en 1945 y *Los sonetos del jardín* en 1946. Su segundo libro de relatos se titula *Autobiografía de Irene* publicado en 1948, su siguiente publicación es un año después cuando edita *Poemas de amor desesperado*. Silvina Ocampo es galardonada dos veces por su producción poética, obteniendo el Segundo y Primer Premio Nacional de Poesía en 1953 y 1962, por sus libros *Los Nombres* y *Lo amargo por lo dulce*, respectivamente.

Continuando con su obra narrativa, en el transcurso de dos años publica *La furia y otros cuentos* en 1959 y *Las invitadas* en 1961. A estas, le siguen una serie de publicaciones de antologías de sus relatos: *El pecado mortal* en 1966, *Informe del cielo* y

de la tierra en 1970 y un nuevo libro de cuentos ese mismo año, titulado *Los días de la noche*.

Las últimas obras líricas y narrativas de la autora son publicadas entre los años 1972 y 1987. Es decir, Silvina Ocampo construyó una amplia carrera literaria de, aproximadamente, medio siglo de producción artística individual, a la que se le suma una serie de colaboraciones con grandes escritores argentinos, como lo son Juan Rodolfo Wilcock, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. En sus últimos años de vida sufrió de demencia, muriendo en 1993, a la edad de noventa años.

En términos personales, diferentes autores han descrito a Silvina Ocampo como una mujer inteligente, sensible y femenina, adversa a mostrarse a sí misma como una figura relevante en cualquier sentido:

Su figura, y la irradiación de esa figura, fue decididamente privada y nunca pública. Acaso de esa elección le venía la libertad que de ella dimanaba y que ejercía con tanta capacidad de plenitud. Parecía estar en desplazamiento permanente sin dejar de ser, permanentemente, ella misma. Espíritu travieso y burlón, al que sobrevolaba la ironía, corrosivo hasta no dejar títere con cabeza, incluida la suya propia, era celosa de su persona y de sus atributos, a los que mimaba sin exponerlos a una intemperie que debía conjeturar al acecho y quizás pernicioso para su integridad. (Torres Fierro, 1995:30)

Evidentemente, el contexto histórico¹ influye en la producción literaria de los escritores, puesto que los hábitos, costumbres, acontecimientos sociales e incluso las ideas de una determinada época cimentan las bases de la visión de mundo que estos quieren proyectar a través de sus obras. El caso de Silvina Ocampo no es distinto.

Su literatura surge en la primera mitad del S. XX, en la llamada Época de Sustitución de Importaciones en donde los países de Latinoamérica, frente a la crisis de 1929 y a la baja producción de los países industrializados, incrementaron la producción e importaciones, principalmente materias primas y recursos naturales, lo cual tuvo como consecuencia directa el aumento del comercio y el advenimiento de una nueva clase social: la burguesía, que controla los aspectos políticos y económicos de la sociedad.

¹ La información referente al marco histórico ha sido extraída de la Tesis Doctoral de: Suárez, C. (2008-2009). *Propuestas en la narrativa fantástica del Grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): La poética de la ambigüedad*.

La modernidad trae consigo el desarrollo material, las ciudades en general y Buenos Aires en particular, comienzan a transformarse en términos de infraestructura y de población: comienzan a llegar inmigrantes provincianos en busca de ascenso social, lo que se traduce en el crecimiento de la clase media, pero además se extiende una política de inmigración extranjera, en términos de población e inversiones, que influye en la modificación de las estructuras sociales. Buenos Aires se transforma en una ciudad cosmopolita. La influencia de Estados Unidos se acentúa después de la guerra, por lo que surge la problemática en relación a tomar una postura identitaria: unificación cultural o redefinición en torno al modelo norteamericano, lo que genera conflictos ideológicos y políticos constantes en la Argentina de la época.

Durante el siglo XX en Argentina, los regímenes políticos se turnan entre radicales y conservadores, siendo los primeros derrocados en más de una oportunidad por alzamientos militares. Esto es un reflejo, en América Latina, de lo que acontece en el mundo: la existencia de dos ideologías totalmente contrapuestas (comunismo y capitalismo), en constante disputa, provoca que la tensión sociopolítica aumente, al igual que la preocupación de Estados Unidos por evitar que una ideología distinta a la suya se extendiera en países Latinoamericanos, es por esta razón que este periodo en los países latinos y, específicamente, en Argentina se caracteriza por una alta inestabilidad política que da cuenta de problemas estructurales profundos, lo que se traduce en descontento y agitación social.

Más allá de su vida personal y del contexto histórico que cimentó su producción literaria, debemos destacar su amplia producción literaria influida por autores europeos como Joyce, Faulkner, Sartre, Camus, Woolf, Mann, entre otros. El tiempo que Silvina pasó en Francia y las amistades que frecuentó la acercaron a movimientos artísticos como el surrealismo, que, sí bien, influenciaron más bien sus actividades pictóricas, también afectaron su actividad literaria. Recordemos que en 1920 Silvina Ocampo estudió dibujo y pintura en París, ciudad en la que conoció a Fernand Léger y Giorgio de Chirico, sus maestros de pintura y precursores del surrealismo es, por esta razón, que diversos críticos han establecido la primera colección de cuentos de Silvina Ocampo *Viaje Olvidado* (1937) dentro del movimiento surrealista, debido al marcado tono onírico de la mayoría de sus relatos.

La literatura de Silvina Ocampo se desarrolló durante los años treinta y cuarenta en contacto directo con el desarrollo de las vanguardias en Latinoamérica y junto a personajes como Jorge Luis Borges, por lo que la autora se destacó por sus propuestas renovadoras que se relacionan al rechazo de las convenciones genéricas y formales, infringiendo los límites entre la prosa y el verso como en su cuento “Informe del cielo y del infierno”.

Silvina Ocampo se destaca por el constante uso de nuevas formas y expresiones narrativas: “La invención, el orden de lo imaginario como vía de búsqueda constante de nuevas formas para la narración, será la razón imperante en la narrativa de Silvina Ocampo” (Bermúdez, 2003: 11). De esta manera, Ocampo concibe la literatura como un juego, su elaboración narrativa se caracteriza por el trabajo con los modos de enunciación que predisponen sus relatos al desconcierto.

Los principales temas que desarrolló en su literatura fueron la infancia, la sexualidad y lo sagrado mediante recursos como el humor y la sátira, desarrollando, de esta manera, relatos cercanos a la estética de lo fantástico, tal como lo ha destacado Molloy (1978): “En ninguno de los relatos de Silvina Ocampo puede señalarse claramente la intrusión de lo sobrenatural en el mundo aceptado” (p. 246). Sin embargo, la autora también hace uso de temáticas propias del género fantástico, como la metamorfosis o el tema del doble, por lo que la adscripción de la autora a este género ha significado una disputa constante entre la crítica. La propia Silvina se ha encargado de perfilar su obra dentro y fuera de los límites de lo esperado, siguiendo la línea de los grandes escritores que la rodeaban, pero con una impronta propia que hace imposible su categorización en alguna estética determinada.

Para finalizar, debemos mencionar, que la obra de Silvina Ocampo, no se estudió hasta la época del 70, década en la que la crítica literaria comenzó a escribir sobre ella. Esto como consecuencia principalmente de su condición de mujer, de sus amigos famosos y su personalidad retraída del ámbito público. Sin embargo, desde comienzos del siglo XXI, ha renacido el interés por la autora, principalmente, gracias a la publicación de sus obras póstumas, principalmente como forma de homenaje al centenario de su muerte.

2. LA FURIA Y OTROS CUENTOS: EL CORPUS DE RITOS CRUELES

La obra de Silvina Ocampo que hemos seleccionado para trabajar corresponde a una serie de cuentos que han sido extraídos de *Cuentos Completos I*, que corresponde a una antología de relatos publicada en 1999 por Emecé Editoriales. El corpus está compuesto por “La boda”, “Las fotografías” y “La casa de los relojes”, relatos que fueron publicados originalmente en *La Furia y otros cuentos* en 1959.

La Furia y otros cuentos es el tercer libro de relatos publicado por la autora, se compone de treinta y cuatro cuentos que habían sido publicados anteriormente de manera individual entre los años 1937 y 1940, principalmente en la *Revista Sur*. Los cuentos que conforman la antología son relatos cortos de apariencia sencilla, que exploran el mundo de las relaciones humanas y su complejidad.

Como es común en la obra de la autora, en *La furia y otros cuentos* se muestra una visión crítica de las conductas sociales, a través de estereotipos descritos de manera hiperbólica o de narradores que han sido caracterizados por la crítica como “no dignos de crédito” (Espinoza-Vera: 2003) que han sido acallados a lo largo de la tradición literaria. El lenguaje utilizado por la autora, en este libro, se condice más bien con el uso de formas coloquiales, como, por ejemplo, los dichos populares. Además, este libro se caracteriza por mostrar un abierto rechazo a las formas genéricas tradicionales, utilizando, en muchas ocasiones, las llamadas formas simples de la literatura, como parábolas y fábulas (Suárez: 2009).

Puede establecerse cierto orden de los relatos en la antología a partir de los motivos en los que se agrupan. Los cuentos responsables de la apertura y cierre de *La furia y otros cuentos* tienen un marcado tono alegórico y se alejan del mundo cotidiano en el cual se insertan los demás relatos. “La liebre dorada”, el primer cuento de la antología, es una parábola que muestra constante imágenes de lo divino: se trata de una liebre que ha hecho un pacto con Dios. Los dos últimos relatos del libro “Informe del cielo y del infierno” y “La raza inextinguible” presentan imágenes de lo divino, del cielo y del infierno y de los detalles que determinan a dónde irán los personajes; y de un mundo que funciona bajo leyes

extra naturales, respectivamente. Los demás relatos de la antología se agrupan bajo distintos motivos: el abandono de la familia, la obsesión amorosa, la venganza, el destino entre otros. Sin embargo, existe un motivo bajo el cual se articulan transversalmente todos los relatos: la *muerte* y la *crueledad*.

La furia y otros cuentos toma su nombre de uno de los relatos que lleva el mismo nombre “La furia” y que tiene como paratexto la referencia al mito griego de las Erinias (o Furias bajo la tradición romana).

Las Erinias, según la tradición mitológica, se originaron cuando Crono emboscó a su padre Urano y lo castró, arrojando sus órganos genitales al mar y despojándolo de su poder. La sangre de Crono cayó sobre Gea y la fecundó, haciéndola engendrar a dos razas de seres pre-olímpicos: los Gigantes y las Erinias. Estas últimas, como ya mencionamos, tenían la función de atormentar a aquellos culpables de crímenes contra el orden y tenían un aspecto que infundía temor al presentar en sus cabezas cabellos en forma de serpientes. Las Erinias eran tres: Tisífone (la vengadora del crimen), Megera (la de los celos), y Alecto (siempre encolerizada). Eran justas pero despiadadas, castigando los ultrajes contra la sociedad humana y torturando a sus víctimas de todas maneras: la perseguían blandiendo sus látigos y arrojando fuego contra ellas (Sánchez, 2003).

En el relato, Winifred es representada físicamente como una Erinia, y tiene como objetivo expiar sus pecados por el crimen que ha cometido contra su amiga Lavinia, quien encuentra la muerte luego de que Winifred le prendiera fuego. Winifred se considera una mujer cruel con todo el mundo y promete ser cruel con Octavio, el narrador de la historia y contra quien Winifred desatará toda su crueldad hasta llevar a Octavio al borde del suicidio.

Creemos que la elección del nombre de la antología revela que el eje central de todos los cuentos, independientemente del motivo particular que presenten, es la muerte y la crueldad mediante la cual estas son llevadas a cabo.

Como hemos mencionado anteriormente, este libro está compuesto por un gran número de cuentos, sin embargo, para efectos de esta investigación, se han seleccionado tres relatos provenientes de él. El criterio para la selección de este corpus radica en que los tres cuentos presentan un punto de vista poco convencional: son narrados por niños. Existen otros relatos de *La furia y otros cuentos*, en los que los narradores son niños como en “Los amigos” o “El vestido de terciopelo”, o en los que narradores adultos regresan a su

infancia como en “El vástago” y “La furia”, sin embargo, en los cuentos seleccionados las tres historias transcurren durante el desarrollo de fiestas sociales y presentan un desenlace común en el que uno de los personajes muere. La muerte en contexto de celebración es un evento contradictorio, por lo que consideramos que en estos ambientes el humor negro se manifiesta potentemente y sólo estos tres cuentos de la antología, reúnen estas características.

En primer lugar, “La boda”, un cuento que se pasea entre los límites de la inocencia y la maldad infantil, narra la historia de Gabriela, una niña de siete años que, a causa de una extraña amistad con una joven, se ve involucrada en la muerte de Arminda, la novia de esta historia, que muere mientras va caminando al altar. La niña se acusa responsable, sin embargo, nadie le cree. A lo largo del relato se expresan una serie de ambigüedades que impiden establecer con exactitud la culpabilidad de la niña.

En segundo lugar, “Las fotografías” es un relato que nos posiciona en una fiesta de cumpleaños celebrada en honor a Adriana, una niña que está convaleciente luego de una larga estadía en el hospital. En el cuento es una amiga de Adriana quien relata los hechos y los detalles de la celebración. A lo largo del cuento la narradora nos muestra cómo los demás invitados presentan comportamientos deplorables y desconsiderados en contra de Adriana, sin embargo, a lo largo de su narración su atención se centra en detalles intrascendentes como la decoración y la presencia de otros personajes invitados, ignorando ella, al igual que los demás, el sufrimiento de la celebrada. Es así como en medio de la fiesta y de una sesión fotográfica Adriana muere.

El último cuento que hemos seleccionado se titula “La casa de los relojes”, en este relato un niño que se identifica como N.N, narra los acontecimientos ocurridos en una fiesta de bautizo a la que ha asistido la noche anterior a través de una carta que escribe a su profesora. De esta manera, nos enteramos de cómo en medio de esta celebración y a consecuencia de la borrachera de los invitados, Estanislao Romagán “el relojero” es asesinado en presencia de todos. Aparentemente el niño no se da cuenta de lo sucedido y se extraña al no volver a ver nunca más al hombre.

Las tres fiestas celebradas, son ritos que conmemoran o simbolizan momentos importantes para quienes los celebran. Consideramos que la muerte no tiene cabida en el carácter alegre de cada una de estas celebraciones, mucho menos la forma en las que estas

muerdes acontecen: a partir de actitudes negligentes, travesuras y torturas. Silvina Ocampo conjuga todos los elementos anteriormente mencionados y los presenta de una manera particular, que explicaremos a continuación.

Así mismo, por una parte encontramos en los cuentos seleccionados los motivos anteriormente referidos: la *muerte* y la *crueledad* mediante la cual estas muertes son llevadas a cabo y por otra el motivo de la *fatalidad*, como una imagen que proyecta el humor negro y que será desarrollada en las páginas siguientes.

3. CRUELDAD Y HUMOR: DOS ASPECTOS INDISOCIABLES

Desde los orígenes de la crítica a la narrativa ocampiana la crueldad, el horror, lo siniestro y otras imágenes de fatalidad han sido profundo objeto de estudio en la obra cuentística de la autora. En su caso, la crueldad tiene especial cabida cuando involucra imágenes de la infancia. En este sentido, Daniel Balderston (1983) ha sido un precursor en el estudio de la crueldad en Ocampo, en su trabajo “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock” reconoce la perspectiva infantil como una de las características primordiales de la narración de lo cruel y resalta en sus relatos una “distancia irónica entre narrador ingenuo y crueldad de lo narrado” (p.743). Esta ironía se refleja no en la crueldad del cuento, sino más bien en la distancia existente entre el narrador inocente y el universo moral de los lectores y aparece en los intervalos entre la inocencia del niño que narra y lo atroz de lo que está narrando. Por esta razón, en los relatos de Silvina Ocampo la ironía se manifiesta cuando el lector reconoce la desproporción entre el narrador inocente y la brutalidad de los hechos narrados.

La narración ingenua de hechos crueles también ha sido destacada desde la perspectiva de María Bermúdez (2003) quién en “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia” reconoce que el tratamiento del tema de la crueldad es un eje central de la expresión narrativa de Silvina Ocampo y al igual que Balderston (1983) reconoce la relación entre niños y crueldad:

Lo atroz, cruel o monstruoso (entre otros apelativos que podríamos darle) en la narrativa de Silvina aparece estrechamente relacionado, como decíamos, con la figura de sus «niños terribles» y, también y especialmente, en correlación con los mecanismos enunciativos presentes en sus relatos. (p.14)

A este estudio se suma el de Teodosio Fernández (2003), quien en “Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo” menciona que la crueldad le confiere un carácter propio a la narrativa de Ocampo y destaca, entre otros personajes, a los niños como seres proclives a lo cruel, pues en ellos es posible vislumbrar una conjunción de inocencia y perversidad y que es, justamente, en el territorio asignado a la inocencia donde irrumpe lo siniestro gracias al protagonismo de los niños como narradores o agentes del mal.

Ambos autores, Bermúdez y Fernández, escriben en conmemoración del centenario del nacimiento de Silvina Ocampo, por lo que sus artículos no hacen nada más que signar los rasgos y características de la propuesta narrativa de Silvina Ocampo, y en consecuencia no conciben un análisis profundo de la crueldad en los relatos, ofreciendo sólo interpretaciones generales y complementarias a los primeros estudios sobre la crueldad en la obra de Ocampo. Por esta razón consideramos que nuestra tesis cobra sentido, ya que profundizaremos en aspectos que la crítica sólo ha enunciado escuetamente.

El humor y sus manifestaciones, por lo tanto, es otra línea que se ha investigado en relación a la obra de Ocampo. Hiram Aldarondo (2002) en “Embestida a la burguesía: humor, parodia y sátira en los últimos relatos de Silvina Ocampo” examina el humor, la parodia y la sátira como recursos para desmitificar actitudes burguesas, además presta atención a los diálogos intertextuales con otros géneros literarios que sirven de parodia. Propone que estos recursos son utilizados para desenmascarar la moral pequeño burguesa y sus vicios, concluyendo que “la desmitificación de la ideología burguesa [...] expone un comportamiento social interpretado como ridículo, hilarante, una farsa regida por el fingimiento” (p.977). Marcia Espinoza-Vera (2003) expresa sus planteamientos en esta misma línea, reconociendo que la escritura cómica de Ocampo se manifiesta bajo la forma de la sátira; en *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo* (2003) aborda diversos temas: las apariencias, las mujeres y los animales domésticos y las relaciones amorosas como motivos que son satirizados por Ocampo. Sin embargo, más allá de la sátira y la parodia, el humor negro no ha sido trabajado desde la perspectiva que presentamos en nuestra investigación.

Considerando que *La furia y otros cuentos* (1959) articula sus relatos bajo el eje central de la muerte; lo que se evidencia en la referencia explícita al mito griego de las Erinias o Furias (relación que ha sido profundamente analizada por Brenda Sánchez (2002)

en *Resonancias de las Erinias esquilneas* en “*La furia*” de Silvina Ocampo) es imposible dejar de observar que las imágenes fatales que la crítica ha detectado se presentan, en la mayoría de las ocasiones, con notas humorísticas.

El aspecto humorístico ha sido reconocido por la autora en diversas entrevistas en las que mencionaba que el humor en sus relatos venía a “salvar un poco esos cuentos que eran considerados tan crueles” (Ulla, 1982: 104) y no ha pasado desapercibido por la crítica, especialmente por Edgardo Cozarinsky (2003), quien en el prólogo a la *Antología esencial* publicada por Emecé, en honor al centenario del nacimiento de Silvina Ocampo, hace referencia a la veta cómica de la crueldad. En este contexto Mónica Zapata (2004) presenta un estudio en torno a la relación del humor y el horror, enfocado en los procedimientos relacionados con la sátira y el uso de estereotipos, mostrándonos que estos recursos logran cambiar el foco de los cuentos, que pasan de ser horrorosos a humorísticos.

Como es posible observar se ha considerado el humor, principalmente desde la sátira y la parodia, como recurso para criticar a la sociedad burguesa. Sin embargo, y a pesar de todos estos antecedentes en relación al humor en Ocampo, actualmente la obra de Silvina aún plantea problemas de los que la crítica no se ha hecho cargo, uno de ellos es el estudio del *humor negro* y las imágenes de fatalidad, crueldad y muerte que este proyecta, desde la voz enunciadora infantil. Esta clave de lectura nos permite exceder la lectura del humor como recurso para realizar una crítica social en función a nuestra finalidad de mostrar los elementos y las características de los relatos que permiten hacer visibles estas imágenes. Para este propósito definiremos la categoría *humor negro* como “humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas” (DRAE, definición para *humor negro*) y la utilizaremos como clave de lectura para delinear la forma que toma la poética del humor negro en los cuentos de la autora. Dicha propuesta se llevará a cabo en un corpus de cuentos compuesto por “Las fotografías”, “La boda” y “La casa de los relojes”, tres relatos pertenecientes a *La furia y otros cuentos* (1959) que han sido seleccionados a partir de un criterio fundamental para el desarrollo de esta investigación: todos son narrados por niños que, en contexto de celebración, protagonizan o atestiguan escenas asociadas con la muerte y la fatalidad. La perspectiva infantil e inocente, como voz enunciadora, provoca notas de humor negro que es percibido por el lector y acentuado por el contexto de celebración,

escenario de los tres relatos que se analizan en este trabajo. Los límites entre las imágenes proyectadas por el humor negro son difíciles de trazar, pero encuentran cabida en el corpus de cuentos seleccionados, en primer lugar, porque todos tienen como desenlace la muerte de alguno de los personajes y ya que esta ocurre en contexto de celebración: un cumpleaños, una boda y un bautizo, se constituyen como desgracias, es decir, son muertes fatales. Por otra parte, la crueldad estudiada con anterioridad por la crítica, se inscribe como un elemento en constante disputa con la ingenuidad de la narración infantil, pues ya se ha mencionado que existe en los niños cierta conjunción de inocencia y perversidad, para subvertir el orden establecido y reivindicar figuras que han sido marginadas de la sociedad.

El humor se constituye como un recurso estético constante en la obra ocampiana, por lo que resulta necesario salir de las aproximaciones generales y repetitivas que se han hecho sobre los propósitos de su presencia en los relatos de Ocampo y explorar las formas no convencionales en las que se presenta. En este sentido, cabe destacar que la importancia de esta investigación radica en el estudio de una nueva perspectiva del humor negro a partir del análisis de las imágenes de fatalidad que este proyecta en contextos de celebración, aspecto que no se ha trabajado con anterioridad en relación a la narrativa breve ocampiana. De esta manera, este estudio propone una resignificación del humor negro, como un fenómeno estético que va más allá del uso de procedimientos como la sátira o la parodia; ampliando esta categoría e incluyendo otros elementos en su conjugación, relacionados con la maldad, la tortura y la muerte, que han sido olvidados en la mayoría de los estudios literarios que lo analizan. Por lo tanto, la relevancia teórica de la investigación se relaciona con la exploración de otros aspectos del paradigma que implica el estudio del humor negro, abriendo un camino en el estudio de este fenómeno en la narrativa contemporánea, por lo que pretende ser útil a la comunidad crítica literaria.

4. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

HIPÓTESIS

Esta investigación se propone (re)leer un corpus de tres cuentos pertenecientes a la antología *La furia y otros cuentos* (1959): “Las fotografías”, “La boda” y “La casa de los relojes”, de la escritora argentina Silvina Ocampo (1903-1993) desde la clave de lectura

que nos ofrece el humor negro y desde los estudios literarios y críticos más actuales, con el propósito de mostrar la vigencia de la obra ocampiana.

Los cuentos seleccionados presentan narradores infantiles que, en contextos de celebración, protagonizan o atestiguan escenas asociadas con la muerte. Nuestra hipótesis consiste en que la perspectiva infantil e inocente que enuncia la fatalidad provoca notas de humor negro, que es percibido por el lector y acentuado por el contexto de celebración en el que se da. El **humor negro**, como clave de lectura, reúne/conjuga elementos propios de la *crueledad* y la *fatalidad* tales como la muerte, la tortura y la ambigüedad -que funciona como la incertidumbre constante en la transición de la ingenuidad a la crueldad- y toma forma en los cuentos ocampianos estudiados a partir de la distancia que mediaría entre las modalidades enunciativas de los narradores infantiles y su contrapunto con la información, valores y conductas provenientes del mundo adulto. Por otra parte, las imágenes que construye el humor negro en los cuentos, agudizadas por la distancia antes mencionada, evidencian el sabotaje permanente del mundo infantil ocampiano a la convencionalidad del mundo adulto.



OBJETIVOS

Objetivo general:

-Analizar las características del humor negro como clave de lectura en los tres cuentos ocampianos seleccionados.

Objetivos específicos:

-Analizar cómo la perspectiva infantil e inocente que enuncia la fatalidad construye el humor negro en contextos de celebración.

-Describir y analizar los elementos que componen el humor negro como clave de lectura (*crueledad* y la *fatalidad* y la muerte, la tortura y la ambigüedad) en el corpus estudiado.

-Analizar de qué manera el mundo infantil ocampiano sabotea permanentemente la convencionalidad del mundo adulto en los cuentos analizados.

CAPÍTULO II: LECTURAS SOBRE OCAMPO Y *LA FURIA Y OTROS CUENTOS*

Antes de la década del 70, en relación a la obra de Silvina Ocampo sólo se publicaron reseñas como el recordado artículo de Victoria Ocampo a *Viaje Olvidado*, publicada en la *Revista Sur*, en 1937, y en el que se refiere de manera desfavorable a la obra de su hermana, señalando que las marcas autobiográficas del libro eran evidentes y que Silvina había distorsionado los recuerdos compartidos de la infancia. Además, señala que luego de leer el libro:

Se tiene la impresión de que los personajes son cosas y las cosas personajes, como en la infancia. Y todo eso está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y de desaciertos que molestan, lleno de imágenes felices –que parecen entonces naturales– y lleno de imágenes no logradas –que parecen entonces atacadas de tortícolis. ¿No serían posibles las unas sino gracias a las otras? ¿Es necesaria esta desigualdad? Corrigiéndose de unas, ¿se corregiría Silvina Ocampo de las otras? Es ése un riesgo que a mi juicio debe afrontar. Antes de renunciar a la destreza, es preciso que se haya tomado el trabajo de investigar qué porcentaje de negligencia entra en la composición de sus defectos y qué pereza la lleva a no ser más exigente consigo misma cuando todo nos muestra que puede serlo. (p.119)

En este sentido, el primer ensayo crítico sobre la obra de Ocampo se publica en 1968, es decir, más de treinta años después de que la autora publicara su primer libro. Son Alejandra Pizarnik y Sylvia Molloy, en 1968 y 1969, respectivamente, las primeras en manifestarse críticamente hacia la literatura de Silvina, cimentando la recepción crítica y esta última refiriéndose a *La furia y otros cuentos*, antología que es objeto de estudio de esta investigación.

Como se mencionó anteriormente, Sylvia Molloy, en 1969, publica “Silvina Ocampo: La exageración como lenguaje”, en este artículo Molloy analiza el lenguaje utilizado en los cuentos de *La furia*, el que identifica como intencionalmente excesivo. Plantea que la exageración se evidencia en las descripciones de los personajes y los espacios, la primera a través de la repetición a lo largo de todo el relato de sus características físicas y psicológicas, la segunda al ser presentadas a través de enumeraciones descriptivas. Concluye que las descripciones presentes y la sobrecarga de

detalles cumplen la función de volver las narraciones hiperbólicas con el objetivo de hacer una crítica a la clase social emergente de la época: la burguesía.

A fines del siglo XX destacan los artículos de Blas Matamoro y Enrique Pezzoni, publicados ambos en 1997. En primer lugar, Blas Matamoro escribe “Apuntes para un derrumbe (sobre los cuentos de Silvina Ocampo)”. Como su nombre lo sugiere, en este artículo Matamoro analiza los cuentos de *La furia*, proponiendo una estética del derrumbe. Según el autor, los cuentos reflejan el derrumbe a través de la presencia de identidades y referencias a lugares o épocas confusas, datos sueltos y familias extrañamente compuestas. Para Matamoro (1997) los cuentos de *La furia* "son narraciones generalmente deshilvanadas, hechas con retazos de historias incompletas, como si la falta de Historia dejara toda relación en estado trunco." (p.257). El análisis de los relatos se basan en las relaciones y las acciones que los personajes provocan. Se destacan las fórmulas de amor que llevan a la crueldad y al crimen, la persecución como consecuencia del crimen y los personajes infantiles que realizan actos crueles, situaciones que se refieren a un mundo que se derrumba.

Así mismo, Enrique Pezzoni publica “Silvina Ocampo: La nostalgia del orden” (texto que es reeditado en 1982 como prólogo a *La furia y otros cuentos*). En este trabajo Pezzoni se refiere a una serie de aspectos característicos de la literatura ocampiana, entre estos destaca los estereotipos, la exageración que desgasta las estructuras y los lenguajes tradicionales, la ambigüedad y los múltiples sentidos que pueden adquirir sus historias, mencionando 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, instalados en una suerte de ilegalidad que les permite remitirse a varios referentes posibles y a la vez negarse a todos ellos” (p. 9) porque no ofrecen una única interpretación.

Las anteriores son lecturas críticas consideradas, hasta la fecha, como textos obligatorios sobre la obra de Silvina Ocampo y, específicamente, sobre *La furia y otros cuentos*, sin embargo, en lo que va de nuestro siglo se han realizado nuevas lecturas sobre esta antología que serán reseñadas a continuación.

La primera de ellas es “Relato y reflexividad en Silvina Ocampo”, escrita el año 2010 por María Dolores Rajoy. En el texto la autora estudia los relatos de *La furia* bajo el enfoque de la literatura especular, considerando como principal característica de esta la

reflexividad. En otras palabras, entiende los relatos como espejos que multiplican y modifican lo que en ellos se refleja, revelando, de esta manera, otra cara de aquello que ya parecía conocido y asimilado. En este contexto, analiza la reflexividad de manera múltiple: a) como una serie de elementos icónicos que se transforman en motivos recurrentes en sus narraciones, principalmente, los espejos como elemento central en sus relatos, cumpliendo la función de revelar, no tan solo lo que tienen en frente, sino que otras realidades alternas; b) como una serie de elementos temáticos en relación con el motivo del doble, el yo y el otro, la identidad y la alteridad, ya que, los reflejos suponen una apertura hacia la diversidad de seres y realidades; c) como una serie de elementos intertextuales o el reflejo de otros textos, identificando en ellos reflejos de la Biblia, el mundo clásico e incluso de otros autores como Kafka y Camus; d) como una serie de elementos intratextuales por alusión al texto en el mismo texto, tales como las producidas por inversiones temporales y e) como el reflejo del acto de escribir, a partir de la reflexión metaliteraria. Luego de estos análisis concluye que en los relatos de *La furia*, los personajes se mueven en un mundo de extrañeza, donde el relato se constituye como un espejo que deforma la realidad y los acontecimientos que en otras ocasiones serían considerados cotidianos.

El último ensayo crítico sobre *La furia y otros cuentos* es “Silvina Ocampo: lo siniestro está en casa” (2011). En él Verónica Murillo propone un acercamiento a lo fantástico ocampiano adoptando los conceptos de Todorov sobre el género fantástico, de Freud en relación a lo siniestro y de Bravo sobre lo absurdo. Lo *siniestro* desde la perspectiva freudiana se reconoce como la sensación inquietante que se produce ante la revelación de elementos que debieron permanecer ocultos. La autora articula este concepto con la estética fantástica dado que “lo fantástico es siniestro porque pone al sujeto en una situación que se escapa del control racional generado por la posibilidad de explicarlo mediante la lógica constituida sobre la base del consenso social” (p.63), de esta manera, los cuentos de *La furia* son siniestros ya que los motivos literarios infringen aquello que constituye la normalidad. En Ocampo estos motivos serían la transgresión de las relaciones de confianza, conyugales y filiales, es decir, todas aquellas relaciones que implicarían un vínculo afectivo y que en la normalidad constituirían nuestro lugar seguro, en Ocampo muestran su faceta que debería permanecer oculta. Así mismo, considera que existen otros aspectos que serían característicos de lo fantástico ocampiano: el uso de narrador en

primera persona “[...] que despiertan la morbosidad del lector al revelar pequeñas sordideces u horrores prosaicos [...]” (p. 71). Por último, estudia lo absurdo desde la propia concepción del género fantástico, destacando los procedimientos paródicos, satíricos y de mofa explícita a la clase burguesa. Luego de este análisis concluye que, en efecto, es posible hablar de lo fantástico en Silvina Ocampo.

En cuanto al corpus de cuentos que hemos seleccionado como objeto de estudio, destacamos los ensayos críticos que se refieren a ellos como un conjunto, pues presentan características que articulan los tres relatos: “Las fotografías”, “La boda” y “La casa de los relojes”.

El primero de ellos constituye uno de los ensayos más recordados del siglo XX “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo” por Sylvia Molloy (1978). La autora plantea que detrás de los títulos aparentemente simples se narran historias muy complejas; de los personajes que Ocampo presenta en sus relatos destaca a los niños narradores y a los adultos que narran acontecimientos de su niñez. El mundo infantil no es el mundo simple al que como lectores estamos acostumbrados, Molloy nos muestra cómo en estos relatos se presentan niños que transgreden la apariencia de lo aceptable, en este sentido, se refiere al corpus seleccionado. Sobre “La boda” destaca cómo se comporta el mundo adulto en relación al infantil, que aún cuando el mundo adulto es serio “admite y hasta busca una fugaz complicidad con el niño” (p. 243); niños que oscilan entre la incomprensión y la absoluta comprensión de las situaciones que acontecen.

Molloy además ahonda en relación a lo fantástico en Silvina Ocampo señalando que “significativamente se han situado a menudo sus cuentos dentro de ese género a pesar de que la mayoría de ellos eluda lo sobrenatural.” (1978: 245). En este sentido, se refiere a los espacios en los que acontecen las historias de Ocampo y cómo los detalles que estos presentan conjuran verosimilitud, destacando los presentados en “Las fotografías” y “La casa de los relojes” y planteando que estos cumplen la función de acentuar el desenlace:

Primero, porque en efecto proponen un fondo detallado y trivial que hace resaltar tanto más la muerte de dos seres indefensos. Segundo, porque -y quizás sea ésta la función principal de estos detalles- a la vez que crean una circunstancia real la acusan de tal modo que la transforman en parodia, en escenario teatral: armazón deliberada en la que los comportamientos adquirirán necesariamente otra dimensión. (p. 247)

Un par de años más tarde, Daniel Balderston escribe “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock” (1983). Si bien, no se dedica a estudiar exclusivamente la obra de Ocampo, se refiere a uno de los aspectos más significativos de la narrativa de la autora: la crueldad. Sobre este aspecto propone que Ocampo plantea una posibilidad de belleza ligada al horror, destacando el carácter teatral de la crueldad expuesta, que le sirve a la autora para generar efectos de verosimilitud. Tanto “Las fotografías” como “La boda” y “La casa de los relojes” presentan elementos crueles que Balderston estudia en este artículo. Sobre el primer cuento mencionado plantea que Silvina Ocampo indaga despiadadamente en el mundo del pequeño burgués y que la crueldad del cuento se revela desde el comienzo a partir del comportamiento de los invitados. Dice Balderston que el cuento muestra un desplazamiento de sentimientos, es decir, presenta personajes que actúan de manera contraria a los sentimientos que profesan: “Lo que quiere ser ternura se revela como egoísmo [...] lo que quiere ser entretenimiento se revela como una crueldad tal vez inconsciente [...]” (p. 747). Sobre la narradora de este cuento, plantea que esta oscila entre la ingenuidad y el desplazamiento. En los dos cuentos restantes, “La boda” y “La casa de los relojes” destaca este mismo aspecto, narradores que apenas entienden lo que están narrando. Sin embargo, sobre este último aspecto profundiza en el horror que produce el cuento tanto en el narrador como en los lectores, el primero siente horror al presenciar la situación y el segundo al darse cuenta de que sea un niño el testigo de un hecho horroroso. Destaca además la narración fragmentada del relato “ya que el niño es capaz de observar todos los hechos consumados, de decirnos lo que pasa sin explicárnoslo” (p. 748), concluyendo, finalmente, que Ocampo utiliza en sus relatos niños narradores ingenuos para narrar hechos crueles o grotescos.

En el artículo escrito por Blas Matamoro (1997), y anteriormente reseñado, también se analiza el corpus de cuentos ya mencionado. Sobre ellos Matamoro reconoce que los niños narradores de estos relatos marcan distancia respecto del mundo adulto a través de maniobras crueles y destructivas que destrazan las expectativas de los adultos y de la sociedad.

A partir de la serie monográfica que se publica en *Anales de literatura española* (2003), María Bermúdez publica “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia”. La autora se refiere al papel de Ocampo en las letras argentinas como una

escritora que abre el camino a nuevas expresiones literarias y destaca el perfil vanguardista de *La furia y otros cuentos* y los cataloga como “[...] relatos de gran complejidad estructural y argumentos, pese a su aparente sencillez [...] sobre todo por su aparente realismo.” (p. 8) Además de esto, destaca el trabajo con los modos de enunciación y los esquemas de focalización como procedimientos que imposibilitan un sentido único de interpretación. Sobre el cuento “La boda” reconoce que lo cruel está estrechamente relacionado con la figura de los niños y los modos enunciativos, en cuanto a “La casa de los relojes” destaca el hablar el narrador desde la inocencia e ingenuidad al igual que en “Las fotografías”, aunque en este último relato recalcando el marcado tono irónico de la narradora.

Un año más tarde Mónica Zapata publica “No me digas nada: yo te diré quién eres. El engranaje de la estereotipia y el horror ocampianos” (2004). En este ensayo, Zapata estudia el humor (chiste, parodia y sátira) en los relatos de horror de Silvina Ocampo. Centra su estudio en un aspecto de la sátira: el estereotipo. De esta manera analiza los estereotipos presentes en “La boda”, destacando el estereotipo de género que nos muestra cómo dos mujeres adultas piensan en el matrimonio como único camino en la vida, mientras que en “Las fotografías” y “La casa de los relojes” destaca el estereotipo del rito, planteando que en ambos cuentos nos encontramos con escenarios que representan fiestas ideales e indica que:

[...] los elementos satíricos permiten descargar la tensión por las vías de la legalidad y así como ciertos personajes de los cuentos parecen eludir el meollo del drama y concentrarse en un detalle nimio, el lector dispondrá de una coartada para justificar su risa aun en presencia de un motivo de horror. (p. 5)

Por último, cabe destacar el artículo de Carolina Suárez (2013) “El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo”, en él plantea que Ocampo profesa una estética de la transgresión ya que muestra constantemente imágenes subversivas: los estereotipos de lo femenino y masculino, la belleza y la fealdad, los niños y adultos entre otros. Destaca, por otra parte, la postura crítica de la obra de Ocampo en relación a los esquemas tradicionales de la sociedad, ya que la autora los transgrede. De los cuentos con narradoras niñas (“Las fotografías” y “La boda”) destaca que estas “[...] son presentadas como personajes más crueles e insensibles que los

masculinos” (p. 370) y que además son propensas a la maldad. A partir del análisis de “La casa de los relojes” y “La boda” plantea que:

La voz narrativa infantil se convierte en una estrategia para generar la ambigüedad que parte del narrador poco fiable ya que el lector siempre alberga dudas sobre el grado de comprensión de los hechos por parte del narrador, así como sobre su credibilidad. (p. 373)

Concluye, finalmente, que la autora se rebela ante las limitaciones impuestas subvirtiendo las imágenes tradicionales de la mujer y los niños.

A través de la revisión de cada uno de los textos seleccionados, se logra establecer con claridad que en relación al objeto de estudio no existe bibliografía que abarque por completo el problema de investigación, aunque sí es posible identificar aproximaciones a partir de elementos aislados que pueden conjugarse hasta configurar el punto de partida de esta investigación, que ahonda en un aspecto del humor que no ha sido estudiado en el corpus de cuentos seleccionado, a saber, el humor negro.



CAPÍTULO III: CONCEPCIONES TEÓRICAS SOBRE EL HUMOR Y EL HUMOR NEGRO

1. PRIMERAS APROXIMACIONES

En primer lugar, y como forma de acercarnos al humor como noción estética, debemos remitirnos al origen histórico de la palabra. En la cultura griega el término correspondía a un concepto médico que se usaba para identificar los fluidos del cuerpo humano: sangre, flema, bilis y atrabilis o bilis negra. Cada uno de estos fluidos o *humores* se correspondía con distintos órganos del cuerpo: el corazón, el cerebro, el hígado y el bazo, respectivamente, por lo que tenían directa relación con la salud y el carácter de las personas. Esta teoría fue explicada por Hipócrates (460-377 a.c), quien distinguía cuatro temperamentos fundamentales, correspondientes a la predominancia de uno de los cuatro humores sobre el organismo; luego fue retomada por Galeno (130-216), para quien la predominancia anormal de alguno de estos humores era la causa de todas las enfermedades. En términos generales, la teoría humoral nace como un intento de ordenar el organismo y fue recogida por romanos y árabes, predominando hasta la Edad Media como concepto médico. (Escarpit, 1962).

La predominancia de un determinado humor no sólo signaba la condición biológica de las personas, sino también su temperamento. La sangre determinaba un temperamento sanguíneo, asociado a la pasión y la juventud; la bilis determinaba un temperamento colérico, asociado a la ira, la fuerza y la violencia; la bilis negra determinaba un temperamento melancólico, asociado a la seriedad, la reflexión y el padecimiento; por último, la flema determinaba un temperamento flemático, asociado al placer, la música y la comida. (Klibansky, R., Panofsky E & Saxl, Fritz, 1991)

Al vincularse la teoría médica de los humores con la formación del temperamento de las personas, el concepto queda propenso de utilizarse fuera del ámbito médico, por lo que prontamente el significado médico del humor traspasó también a la literatura, en el sentido de que se presentaban los caracteres de los personajes según los humores que predominaban en ellos: “La Comedia no era solo un discurso con chistes e ingenio, sino

una manera de crear personajes de acuerdo con la clasificación de los caracteres basada en la prevalencia de un humor u otro.” (Bobes Naves, 2010: 27).

Sin embargo, no fue sino hasta el siglo XVIII en Inglaterra que aparece un nuevo uso de la palabra humor: haciendo referencia a ciertas formas de comportamiento social que eran consideraras como anormales, excéntricas y que provocaban risa. Este nuevo entendimiento del concepto se difunde por Europa y es el que, hoy en día, se define en español como el “modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas” (DRAE, definición para *humorismo*)².

El humor y sus manifestaciones³ son una expresión cultural, cada sociedad le ha asignado un valor y uso determinado según su realidad. Así en la tradición bíblica se distinguen dos formas de risa: *sahak*, que se entendía como una risa feliz, relacionada con la alegría y el placer; y *la'ag*, una risa burlona y denigrante, usada para reírse del débil, del perdedor y del enfermo. Ambas concepciones están ejemplificadas en diversos pasajes de la Biblia y fueron transmitidas a la tradición hebrea y griega (Camacho, 2003, *La risa y el humor en la Antigüedad*). Sin embargo, aunque la risa está presente, la Biblia tiene una predisposición a rechazar el humor y sus manifestaciones:

No cabe duda que la risa se censura en los libros de la *Biblia* porque denota una cierta autonomía ante Dios, independencia que surge del conocimiento de las posibilidades y limitaciones de la condición humana y terrenal. En otras palabras, los redactores de los textos bíblicos buscan imponer a través de sus escritos la gravedad de la fe como un poder espiritual y trascendente por sobre la risa escéptica liberadora de esa autoridad. La risa de *Yahvé* en el *Antiguo Testamento* no es sino la máxima expresión de ese afán por desvalorizar la existencia corporal y material de los seres humanos y su realización en proyectos que se consideran presuntuosos a la vez que inútiles (Alonso, M.N., Barrenechea, et al.:2007, 15-16. El subrayado es nuestro.)

Con respecto a la concepción del humor, la Biblia ha dejado un legado cultural y moral que sigue vigente pero que tuvo su máximo apogeo en la Edad Media, época en la que la Iglesia tenía un gran poder sobre la sociedad. Las manifestaciones del humor en el Medioevo estaban permitidas siempre y cuando se mantuvieran en el interior de los estratos del orden establecido, esto es la celebración de las fiestas oficiales (Alonso et al.; 2007).

²Cabe destacar que todos los usos antes mencionados del concepto de humor están vigentes y coexisten en nuestro idioma, según las acepciones del *Diccionario de la Real Academia Española* (2014). Sin embargo, estas definiciones resultan mínimas en relación a todos los aspectos que este fenómeno abarca.

³ Entendemos como manifestaciones del humor la risa y la comicidad.

Bajtín (1998) en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* realiza un gran estudio en relación al lugar del humor en la Edad Media, a partir del contraste entre la cultura popular y la dominante, tomando como su principal manifestación el carnaval medieval. El carnaval representaría “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (Bajtín, 1998: 112, citado en Alonso et al. 2007). Según el estudio de Alonso et al. (2007), “el principio rector de estas fiestas es la risa que surge como respuesta ante la transferencia de lo espiritual y elevado al plano de lo material y corporal, lo cual hace comprensible que se la perciba desde el poder como una amenaza y que se tema su fuerza trasgresora.” (p. 19). En este contexto el humor, y la risa como su principal manifestación, surgen como una forma de liberarse del dogma impuesto por la sociedad y las estructuras de poder. De esta manera, el humor tiene un *uso social* determinado. Podemos encontrar un ejemplo de esto en la obra de Umberto Eco (2006) *El nombre de la rosa*, novela en la que el libro perdido de Aristóteles sobre la comedia es ocultado en un monasterio, debido a lo subversivas que pueden resultar las ideas que ahí se proponen para los ideales cristianos y también para el orden social. Como podemos ver, al humor en la cultura se le ha asignado desde siempre un carácter infractor del orden, ya que a partir de él se pueden subvertir y/o contravenir la moralidad, el orden y las ideologías de una determinada época y sociedad.

Más allá de la evolución semántica del término y su lugar en la cultura, el humor, al no ser una categoría exclusivamente literaria, es un fenómeno de gran amplitud, por lo que, a pesar de que se ha estudiado desde la Antigüedad, no es posible encontrar una teoría que entregue una definición unívoca que abarque todos los elementos recurrentes en su composición. Vale preguntarse ahora ¿cómo definir un concepto que se resiste a toda definición? Distintos enfoques han destacado ciertos elementos en su construcción, posicionando al humor en el plano del castigo (corrección de vicios), otras teorías se concentran en el proceso cognitivo de los individuos o en el emocional, destacando la capacidad liberadora del humor. En este sentido, gran parte de estas teorías pueden ser clasificadas en los siguientes ejes: a) superioridad/denigración; b) incongruencia; c) reserva/control frente al alivio/descarga (Carretero Dios, H. et al.,:2006).

Las teorías de la superioridad abarcan las concepciones más antiguas en torno al humor, y se denominan de esta forma porque plantean el origen del humor en la superioridad moral de quien ríe. Estas vinculan la comicidad como herramienta para castigar y corregir vicios, por lo que instauran el humor como arma para defender el orden establecido; en otras palabras, a partir del ridículo se castiga lo inapropiado. Según esta concepción se entiende el humor como el resultado de la superioridad originada del desprecio hacia lo ridiculizado. Respecto al segundo grupo de teorías referidas a la incongruencia, estas ponen el énfasis en los procesos cognitivos que permiten que el humor se concrete en la mente de un individuo. El humor implica, según estos postulados, la asociación inesperada de dos ideas que no deberían aparecer unidas (Roeckelin: 2002, citado en Carretero Dios, H., et al.;2006)⁴. Es decir, la risa se manifestaría por el descubrimiento de una paradoja: la ocurrencia de una incongruencia o contradicción y su respectiva resolución. Por último, las teorías del alivio proponen que el humor y la risa son una forma de liberación y alivio de represiones acumuladas en el inconsciente.

A pesar de la amplitud y la dificultad que representa una definición del humor, nos queda claro, a partir de la revisión bibliográfica, que el humor incluye en su comprensión tanto lo cómico como lo referente a la risa. Es por esta razón, que para efectos de esta investigación, revisaremos los estudios más pertinentes y vigentes sobre el humor.

2. PRINCIPALES TEORÍAS REPRESENTATIVAS

La primera teoría a revisar es la que Henri Bergson propone en *La risa. Ensayo y significación de lo cómico* (1943). En relación a nuestros intereses, nos ocuparemos tan solo del primer capítulo, “De lo cómico en general. Lo cómico de las formas y lo cómico de los movimientos. Fuerza expansiva de lo cómico”, ya que allí enuncia los recursos de la comicidad, mientras que en los dos capítulos restantes ilustra cómo estos recursos se visibilizan en la comedia como género.

Al abordar el fenómeno de la comicidad Bergson señala tres condiciones que funcionan como base de su planteamiento y sobre las cuales extiende su teorización:

⁴ Este estudio recibe por nombre “Dimensiones de la apreciación del humor” (2006). *Psicothema* 18, (3), 465-470. No es un estudio literario, sin embargo, lo hemos citado ya que en él se reúnen los postulados de teóricos que no hemos encontrado en idioma español.

- a) En primer lugar, señala que lo cómico es un fenómeno exclusivamente humano. No hay nada fuera de lo humano que provoque risa y, si lo hay, es por la semejanza que ese objeto/animal tenga con el hombre, por la marca que ha hecho el hombre para personificar a objetos o animales, o por la utilidad que este ha decidido darles.
- b) En segundo lugar, plantea que la risa procede desde la inteligencia, pues exige suprimir sentimientos para producir sus efectos. Ante la torpeza de un niño o un anciano, deberemos ser indiferentes a los sentimientos de piedad o lástima que esos hechos nos inspiren, ya que al permitir una reacción sentimental ante una situación potencialmente cómica no seremos capaces de reír.
- c) Por último, plantea que la risa tiene una significación social, puesto que, para reír necesitaremos que la situación cómica ocurra dentro de un grupo, pero además la risa acontece como un castigo social.

Bergson resume estas tres observaciones en la siguiente reflexión: “Lo cómico habrá de producirse, a lo que parece, cuando los hombres que componen un grupo concentren toda su atención en uno de sus compañeros, imponiendo silencio a la sentimentalidad y ejercitando únicamente la inteligencia” (1943: 14). De esta manera podemos ver cuáles son, para Bergson, las circunstancias que permiten el desarrollo del humor.

El autor considera la risa como un gesto social a través del cual la sociedad castiga la rigidez y el automatismo de las costumbres adquiridas. La rigidez del espíritu y del cuerpo es evidencia de una actividad que adormece y aísla, y como la sociedad no puede reprimirla de manera material lo hace a través de la risa, con el fin de devolver la elasticidad a sus miembros. La rigidez, entendida como lo mecánico o lo automático, constituiría lo cómico y la risa su castigo. En este sentido, la risa se produce cuando en lugar de una reacción inteligente del individuo, este tiene una reacción automática e inadaptada o, en palabras de Bergson, cuando estamos ante la sustitución de lo viviente por lo mecánico.

Otro aspecto de la comicidad tiene relación con el semblante de los individuos, aquí el autor se pregunta ¿qué es una fisonomía cómica?, para responder Bergson relaciona lo cómico con lo feo, valiéndose del hecho de que existen ciertas deformidades que provocan risa en las personas, sin embargo, reconoce que no todo tipo de fealdad es ridícula, sino

sólo aquella susceptible de imitación. De esta manera lo feo pasa a ser ridículo, a partir de la rigidez del individuo: “¿No resultaría de ahí que el jorobado hace el efecto de un hombre que no sabe tenerse bien? Diríase que su espalda contrajo un pliegue defectuoso, y que por obstinación material, por *rigidez*, persiste en la costumbre adquirida.” (Bergson, 1943: 18). Por consiguiente, lo cómico no descansaría en la fealdad del individuo, sino en la rigidez.

El autor es precavido de no tomar esta fórmula como una definición de lo cómico, sin embargo, y a partir de los enunciados anteriores, es posible concluir que para Bergson la rigidez es desencadenante de la risa, *orientando* todas sus reflexiones sobre la comicidad. En este sentido enuncia la siguiente ley: “«Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo.»”⁵ (Bergson, 1943: 19).

Según el autor, otra modalidad en la que aparece la rigidez es en forma de disfraz, entendido como un mecanismo que se ha puesto encima de lo vivo, nos olvidamos del carácter artificial del disfraz y lo creemos parte de nuestro cuerpo. Estaríamos ante la disputa entre la lógica de la razón y la lógica de la imaginación. Bajo la lógica de la razón encontraríamos absurda una premisa del tipo “un negro es un blanco disfrazado”, mientras que bajo la lógica de la imaginación la misma premisa puede ser verdadera. Por otra parte, no solo el hombre será capaz de portar un disfraz, la sociedad y la naturaleza tienen la misma capacidad. Un ejemplo de la mascarada social son las ceremonias: “Podría decirse que las ceremonias son al cuerpo social lo que el traje al cuerpo del individuo: deben su gravedad a la circunstancia de que nuestra imaginación las identifica con el objeto a que las aplica el uso, y pierden esa gravedad desde el momento en que de él las aísla nuestra imaginación” (Bergson, 1943: 24). Es decir, tanto el hombre como la sociedad mantienen la artificialidad que conduce a la rigidez, la que finalmente produce el efecto cómico.

Teniendo en cuenta que la vitalidad del ser humano radica en su alma, Bergson afirma que también podemos encontrar la rigidez inserta en lo vivo. Esto ocurre cuando el cuerpo actúa como disfraz del alma: “*Es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral*”⁶ (Bergson, 1943: 25). Finalmente, el autor analiza lo mecánico calcado sobre lo vivo,

⁵ Así en el original

⁶ Así en el original

distinguiendo lo vivo como una persona y lo mecánico como una cosa e indicando que lo que provocaba risa era la transformación de la persona en una cosa, por ejemplo, confundirla en relación a la función que ejerce.

A modo de síntesis podemos decir que, según los planteamientos de Bergson, lo cómico hace visible una inadaptación del ser humano a la sociedad, y que se evidencia a través del automatismo y la rigidez, lo que es castigado mediante la risa.

La segunda teoría que resulta significativa para nuestra investigación es la de Sigmund Freud, quien en su obra *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), estudia el fenómeno del humor a partir del chiste. Se detiene en las técnicas de construcción de este procedimiento, explorando la mente a partir de elementos que permanecen ocultos en el inconsciente, sin embargo, no nos detendremos extensivamente en estas técnicas, ya que únicamente nos interesa llegar a las reflexiones de comicidad que el autor entrega.

Para Freud el chiste es un proceso mental, a este respecto señala que “el contenido de un chiste, por completo independiente del chiste mismo, es el contenido del pensamiento, que en estos casos es expresado, merced a una disposición especial, de manera chistosa” (1905: 52), como efecto de operaciones retóricas como los juegos de palabras, metáforas, entre otras, que se constituyen como técnicas para la elaboración de un chiste.

De esta manera procede a una clasificación del chiste, agrupándolos en tres categorías según su intención:

- Chiste tendencioso: produce en el receptor una reacción hostil, obscena o agresiva. Agrupa en esa sección a los chistes verdes y algunas manifestaciones populares del humor.
- Chiste inocente: emplea juegos verbales para expresar pensamientos, son muestra del ingenio y no tienen ningún propósito en particular.
- Chiste escéptico: cuestiona el sistema de saberes del mundo.

Otra característica del chiste, sin importar su tipología, es su capacidad de proporcionarnos placer, mediante la libertad de decir cosas que en otros contextos serían censurables, permitiéndonos dejar de lado la lógica o la moralidad, las que serían reemplazadas por la agresividad, lo absurdo e incluso lo obsceno; en otras palabras, nos libera de impulsos prohibidos que están ocultos en el inconsciente. Liberar un pensamiento

reprimido es entendido como el ahorro de un gasto psíquico y energético, siendo este la fuente de placer del chiste.

Al igual que Bergson (1943), Freud plantea que el chiste tiene un carácter socializador, ya que en él nunca participan menos de tres personas (emisor-objeto del chiste-receptor). La risa surgiría entonces como la liberación de energía interior y no como el castigo ante una conducta, como lo proponía el primer autor mencionado.

Freud (1928) establece algunas diferencias entre lo cómico y el humor. Lo cómico no se produce intencionalmente, es decir, no se encuentran implicados mecanismos conscientes, y su manifestación (la risa) proviene de la economía del pensamiento y que consistiría en el reconocimiento de lo cómico de una situación.

Por otra parte, el chiste y el humor se configuran como una regresión a la infancia, cuyo objeto es escapar de las exigencias de la realidad.

Según Steimberg (2001:2), Freud distingue los conceptos de cómico, humor y chiste de la siguiente manera:

- En lo *cómico* se involucran una oposición de sentidos divergentes, en un acontecer que puede o no incluir una acción consciente del sujeto. El placer de la percepción de lo cómico derivaría de la economía del pensamiento que posibilitaría en relación con esa articulación de opuestos, y de la satisfacción de una pulsión agresiva que pone en escena un sentimiento de superioridad.
- En el *chiste* la comicidad está depositada sobre un tercero. El placer deviene de la economía de energía que resultaría de la superación compartida de la inhibición de la agresión.
- En el *humor* se registra un compromiso del sujeto en su propia humorada, el decir, dependería de la actitud del humorista. El placer deviene de un ahorro de emoción, al subordinarse la ofensa al principio del placer a través de la confirmación, mediante el acto de humor, de la grandeza del yo.

Al respecto, Flores de Franco, A., Aichino, M., & Barei, S. (2014) en *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* plantean que las diferencias entre estos conceptos pueden resumirse de la siguiente manera: el *chiste* presenta una situación comunicativa en la que participan tres sujetos e implica la realización de una acción (contar el chiste). Lo *cómico* se define por la participación de dos

sujetos intervinientes, uno que descubre la comicidad y otro en el que la comicidad es descubierta, por lo tanto, lo cómico es resultado de una actividad de descubrimiento de una característica involuntaria. Finalmente, el *humor* produce una actitud que toma distancia de una respuesta complaciente, genera un ahorro de gasto de afecto, en otras palabras, existe una coerción afectiva que mediante los procedimientos del humor instauran un distanciamiento afectivo.

La tercera teoría que hemos recogido es la que Arthur Koestler (2002 [1964]) plantea en “El acto de la creación (Libro primero: el bufón)” donde reflexiona en torno al humor a partir de su teoría tripartita de la creatividad. Según el autor, los sucesos cómicos siguen un mismo patrón que consiste, en una reacción inesperada ante una situación tensa. Sin embargo, para producir una reacción cómica no basta estar ante la presencia de lo inesperado, sino que se requiere de dos marcos de referencia que produzcan una colisión. Por ejemplo, que ante la frase “*Ha nacido un niño en Belén*” la respuesta fuera “*Queríamos una niña*”, chocan dos códigos incompatibles, uno religioso y otro blasfemo, lo que haría explotar la tensión y producir risa. El autor lo explica de la siguiente manera:

Cuando dos matrices de percepción o intelecto independientes interactúan, el resultado [...] es tanto una *colisión* que termina en risa, como una *fusión* que provoca una nueva síntesis intelectual, o bien una *confrontación* en la experiencia estética. Los patrones bisociativos que encontramos en cualquier campo de la creatividad son trivalentes: es decir, un mismo par de matrices puede producir efectos cómicos, trágicos o intelectualmente comprometedores. (Koestler, 2002: 208)

Ya que los patrones bisociativos, pueden producir cualquier tipo de efecto, el clima emocional adquiere una relevancia fundamental. Un atleta que al comenzar a correr pierde un zapato y resbala, puede convertirse en una figura cómica o trágica según la actitud del espectador. En relación a los participantes del acto humorístico, Koestler plantea que la persona que inventa el chiste raramente se ríe, el humorista no ríe, porque está entregado al ejercicio intelectual y es consciente de la sorpresa que causará la colisión de las dos matrices incompatibles, en este sentido, “el acto creativo del humorista consiste en producir una fusión momentánea de dos matrices habitualmente incompatibles” (Koestler, 2002: 219).

En conclusión, el humor depende principalmente del efecto sorpresa y del choque bisociativo. Para causar sorpresa el humorista debe tener la habilidad de romper las rutinas

estereotipadas del pensamiento, es decir, operar siempre en más de un solo plano. (Koestler: 2002).

3. LA DIMENSIÓN DIABÓLICA DEL HUMOR

Charles Baudelaire (1998 [1855]) entrega sus propuestas en relación al humor y la risa en su ensayo “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”, capítulo perteneciente al libro *Lo cómico y la caricatura* en el que el acercamiento del autor a la risa se produce a partir de la máxima cristiana “*El sabio no ríe sino temerosamente*”; el sabio, aquel animado por el espíritu del Señor, le teme a la risa, pues desde el punto de vista ortodoxo la risa está vinculada a una degradación física y moral; es más, el Señor nunca ha reído. Por otra parte, desde esta misma perspectiva, la risa y el llanto tienen la misma significación, ya que se expresan en los mismos órganos en los que residen el bien y el mal.

Baudelaire (1998), destaca el aspecto diabólico del humor, indicando que lo cómico es un hecho condenable: “Lo que bastaría para demostrar que lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre [...] es el unánime acuerdo de los fisiólogos de la risa sobre la razón primera de ese monstruoso fenómeno” (p. 23). Aquí el autor se refiere a las concepciones más antiguas con respecto al humor, aquellas que proponían que la risa viene de la superioridad. Este tipo de teorías instalan la risa en el ámbito de la represión, justificando el humor a partir del ridículo ajeno, pues este castiga y corrige los vicios morales de la sociedad. Por consiguiente, a juicio del autor, del desprecio que implica la superioridad deviene el carácter satánico de la risa.

De esta misma característica satánica subyace un síntoma de debilidad en la risa, esta se configura como el espasmo involuntario causado por la visión de la desgracia de otro, dicha desgracia, que particularmente es una desgracia inferior como una imperfección física, se signa como una debilidad de espíritu.

A partir de las características que Baudelaire (1998) otorga a la risa, puede establecerse una teoría que, además de recoger los aspectos antes señalados, da luces de otros, tales como su carácter versátil, lo que nos permitiría reír tanto de aspectos inocentes como de desgracias.

La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así

como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de grandeza infinita, miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto de los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa. (p. 28)

Destacamos de la teoría de Baudelaire el reconocimiento de la risa y del mal como características inherentes al hombre, ya que el sentimiento de superioridad moral es únicamente humano, al igual que la capacidad de reír. La contradicción se genera a partir de que la superioridad, en efecto, es signo de grandeza, pero el sentirse superior con respecto a los demás, lo es de miseria.

Otro aspecto muy importante que el autor recalca en más de una ocasión es que para que exista comicidad debe haber dos seres presentes. Sin embargo, sólo uno es quien ríe, el espectador, por lo tanto, en él reside lo cómico, a excepción de los hombres que tienen la capacidad de desarrollar en ellos el sentimiento de lo cómico y sacarlo de sí mismos, como una especie de desdoblamiento para diversión de los demás.

Por último, Baudelaire diferencia dos dimensiones de lo cómico: lo cómico *significativo* y lo cómico *absoluto*. El primer tipo de comicidad, que denomina también como cómico *ordinario*, es un elemento dual que asocia al arte una idea moral, es decir, proviene de la inteligencia y maneja un lenguaje fácil de comprender y de analizar. El segundo tipo, también conocido como cómico *grotesco*, a diferencia del anterior ya no se capta mediante la inteligencia, sino que utiliza la intuición y se aproxima mucho más a una facultad imitativa de elementos de la naturaleza. A pesar de sus diferencias, en ambos tipos de comicidad lo que causa la risa es el orgullo humano, es decir, la idea de superioridad que está en ambos; por lo tanto, también el carácter satánico. Ambas dimensiones de lo cómico serán claves para comprender que el humor tiene distintos matices y, por lo tanto, distintos objetivos.

A partir del estudio de las teorías antes señaladas podemos identificar elementos coincidentes, que nos permitirían concluir que el humor se constituye, principalmente, de un elemento social y uno cognitivo.

El elemento social hace referencia al objeto risible, sea humano o no humano, individual o colectivo, poseedor de características que son reprochables, censurables o pensamientos que deben permanecer en el inconsciente y que al salir a flote provocan risa.

Además, el humor se define según sus participantes, aunque la perspectiva de cada autor difiere en la cantidad de personas. De este elemento subyacen ciertas funciones de la risa, como la de castigar, provocar placer, liberar tensiones, etc.

El elemento cognitivo hace referencia al rol de los procesos mentales que se ven involucrados en la construcción humorística. Como han postulado los autores estudiados, la risa proviene del pensamiento y de la inteligencia, No tan sólo se trata de *suspender* sentimientos, sino que se trataría, para Freud (1905) de una oposición de sentidos divergentes, para Baudelaire (1998) la presencia de elementos contradictorios y para Koestler (2002) “[...] *la percepción de una situación o idea en dos marcos de referencia bien consistentes pero habitualmente incompatibles*”⁷ (p. 199).

4. TIPOS DE HUMOR Y SUS ALCANCES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL HUMOR NEGRO

4.1. IRONÍA

La primera dificultad que surge al enfrentarnos al concepto de ironía es que esta no es exclusiva del campo del humor. Por esta razón revisaremos, en primer lugar, la descripción del concepto de ironía en el campo de la narrativa, para conocer cómo opera y, en segundo lugar nos adentraremos en la ironía como elemento risible. Para nuestro primer objetivo revisaremos la teorización de Lauro Zavala (1992) en “Para nombrar las formas de la ironía”, mientras que para la segunda parte revisaremos las nociones que nos permiten unir ironía y humor de los diferentes autores que, hasta ahora, han signado los límites de nuestra investigación.

En su estudio, Zavala reflexiona sobre la “ironía narrativa” en la novela moderna, y plantea que este tipo de literatura recurre a la ironía como una estrategia para mostrar las paradojas de la condición humana y los límites de la percepción de la realidad. En primer lugar la ironía y sus formas yuxtaponen las perspectivas del autor, el texto y la lectura (tres niveles de análisis indisociables al estudio de la ironía en la narrativa). El autor se acerca a una definición de ironía a partir de su forma más usual: la ironía verbal, en esta se percibe una contradicción entre lo que se dice y lo que debe ser entendido (contradicción que no se

⁷ Así en el original

encuentra en el enunciado, sino en la proposición y lo aludido por ella). Lo que distingue la ironía de otras figuras del lenguaje, para Zavala, es la coexistencia de perspectivas diferentes que se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita y una implícita, una que aparenta describir una situación y una que muestra lo verdadero, respectivamente.

Ahora bien, un texto irónico plantea un problema de interpretación, sobre todo, cuando estamos ante un texto en el que existe una distancia implícita entre la perspectiva del narrador y la del lector yuxtapuestas durante el acto de lectura. De esta manera se relaciona a la ironía y la ambigüedad, cuando el lector no está seguro de lo que el emisor está tratando de dar a entender; Zavala explica este fenómeno de la siguiente manera: “Evidentemente, un narrador puede *mostrar* una situación irónica, dejando como responsabilidad del lector la *reacción* ante esta situación. Esta ausencia de indicadores de la ironía, y por lo tanto de una intención explícita, genera una ambigüedad en cuanto a la manera como el texto debe ser interpretado” (1992: 73). Para escapar de esta situación resulta imperativo que el lector conozca las convenciones utilizadas por el autor y posea competencias lingüísticas, retóricas, culturales, ideológicas y genéricas que le permitan interpretar el texto adecuadamente.

La intención irónica, según Zavala, tiene dos funciones: mostrar una situación paradójica, incongruente o fragmentaria y persuadir al lector para que acepte los valores desde las cuales una situación es percibida como irónica. Esta posibilidad depende de las competencias de lectura del lector, de esta manera, un texto irónico tendrá sentido y significación. Lo que está en juego en este tipo de lecturas es, según Zavala, “buscar en el texto lo que el autor quiere decir [...] o lo que el texto dice, ya sea como una *interpretación* atenta a su propia coherencia [...] o como un *uso* por parte del lector” (1992: 75).

Ante estas propuestas podemos concluir que en la literatura se usa la ironía como procedimiento para enviar al lector información que está ubicada en una dimensión diferente a la de la historia, y que es responsabilidad del lector interpretar esa información de manera acertada.

Teniendo claro el funcionamiento de la ironía en la narrativa moderna, podemos preguntarnos: ¿en qué momento la ironía se convierte en un elemento de lo risible? ¿Cuáles son las características que lo vinculan con el humor?

Según Valdano (2007) la ironía es un proceso eminentemente intelectual; la risa surgiría al dar a entender que se está diciendo lo contrario de lo que se quiere decir, sobre todo cuando la ironía es espontánea. Flores de Franco, A., Aichino, M., & Barei, S. vinculan la ironía directamente a la teoría bergsoniana: “En Bergson se encuentra implícita la teorización inglesa del concepto de ironía, que reconoce su función en el habla cotidiana como una forma de romper con las reglas de dicción correcta y aceptable para dar lugar a la crítica de las costumbres [...]” (2014: 92). De esta manera, podríamos comprender que la ironía, al ser utilizada como una forma de criticar las costumbres, también es una forma de castigo social.

Cuando la ironía, como procedimiento, se reitera demasiado, deja de ser humorística y se convierte en una expresión de mal humor (Valdano: 2007). Infante Yupanqui (2008) concuerda con Valdano y asegura que la ironía es una reflexión burlona y mordaz, planteando que cuando el humor toma forma de ironía deja de ser jocoso y alegre (p. 257).

Para Echeñique (2000) la ironía, a diferencia de otros elementos propios de la construcción del humor como la sátira, es un procedimiento que puede llegar a ser demoledor sin perder sutileza. La ironía produce asombro en cuanto se evidencia en ella una gravedad sin peso, pues “es lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea (esa dimensión de la carnalidad humana que, sin embargo, constituye la grandeza de Boccaccio y Rabelais)⁸ y pone en duda el yo y toda la red de relaciones que lo constituyen”. (Calvino, 1989; citado en Echeñique, 2000: 380).

Echeñique (2000) caracteriza la ironía como una burla fina y disimulada, que suscita risas y burlas inocuas que “afectan a quien van dirigidas pero también a quien las profiere” (p. 383). Este procedimiento permite al humorista reflexionar sobre el mundo y la sociedad, convirtiéndose en un mecanismo de defensa. Tiene un origen sentimental e intelectual, ya que expresa la subjetividad del humorista, revelando una dialéctica ambigua, es decir, “ironizamos porque nos sentimos inquietos, y, al mismo tiempo, seguros poseedores de una verdad interior que no es otra que el propio yo en que nos afirmamos”. (p. 386)

⁸ El aporte de Rabelais en relación a los aspectos que pueden considerarse humorísticos es fundamental, Bajtín (1998) ya ha hecho hincapié en la importancia de la literatura de Rabelais para las teorizaciones en relación al carnaval y a lo grotesco, por lo que, sin desconocer su importancia, debemos aclarar que para propósitos de nuestro estudio (enfocado en las manifestaciones del humor negro) no hemos ahondado más en relación a Rabelais.

4.2. SÁTIRA

La sátira como componente de la escritura cómica se encuentra muy cerca de la ironía, sin embargo, se diferencia por su función social de castigar ciertas costumbres y vicios, es decir, tiene una marcada vocación moralista y tiene una postura esencialmente maniqueísta que divide el mundo en buenos y malos. En otras palabras, el objetivo de la sátira es extratextual: la función punitiva sobre vicios sociales que planea corregirlos de manera burlesca. (Flores de Franco, A., Aichino, M., & Barei, S, 2014)

Colombes en su obra *Teoría transcultural del arte* (2005: 259) plantea que:

En la sátira no hay compasión ni comprensión, pues no se acerca al llanto ni a la ternura. Se alimenta más bien en la indignación, la ira o el profundo desprecio. La desvalorización no es parcial, sino total, radical como si se quisiera eliminar a la persona u obra del universo simbólico, negarle todo sitio en la cultura. En la sátira, la risa que produce en los presentes es un voto por su aniquilación. Mientras el objeto del humor se revela tan solo como inconsistente, incompleto, débil o contradictorio, en el de la sátira desaparece toda ambigüedad, pues se trata de una condena que no deja resquicio alguno a la simpatía ni a la duda.

Por lo tanto, podemos llegar a la conclusión de que la sátira tiene forma peyorativa, negativa, e incluso agresiva y violenta. Ridiculiza ferozmente aquello que quiere corregir. Bryce Echeñique (2000) en su ensayo “Del humor quevedesco a la ironía cervantina” dice sobre la sátira que es “Éste es el humor de sal gorda, de chiste y grosero retruécano, el humor sin finura, sin compasión, sin empatía alguna del que se queja” (p. 383).

Es por esta razón que algunos críticos plantean que un mecanismo esencial de la sátira es lo grotesco, que ha sido entendido por Kayser (1964) como un juego de lo absurdo que provoca una risa amarga, burlesca e incluso diabólica. Para Bajtin (1987) lo grotesco se encuentra donde hay una imperfección significativa: lo deforme. (Citado en Espinoza-Vera, 2003). Los personajes grotescos presentan en su configuración una exageración de alguna de sus cualidades, específicamente, aquellas que son cuestionables por la sociedad por constituirse como faltas a las reglas sociales.

Jolles (1971) en *Las formas simples* establece una diferencia entre la sátira y la parodia a partir de la distancia. El autor define la sátira como “la burla de aquello que censuramos o detestamos y que está muy lejos de nosotros” (p. 230); en otras palabras, en

la sátira enfrentamos lo censurado sin piedad ni afecto porque no queremos tener nada en común con ello. Por otra parte, la ironía también se burla de lo censurado, pero la actitud de quien se burla es diferente, ya no es distante porque “El burlador siente cierta comunidad con aquello de lo que se burla, lo experimenta en sí, reconoce su insuficiencia y lo muestra a todos los que la desconocen.” (p. 231).

Como podemos apreciar, la sátira es un procedimiento humorístico similar a la ironía, los límites para distinguir una forma de otra han sido discutidos por la crítica, sin embargo, queda claro que la sátira es una manifestación humorística más agresiva, ya que ataca el objetivo extratextual de forma directa y no busca la representación con el objeto de la burla. De esta manera, este procedimiento se ve emparentado directamente con las concepciones del humor como efecto de la superioridad moral del individuo que ríe.

4.3. PARODIA

La parodia se inscribe en el plano de la intertextualidad, es decir, en relación a dos textos que interactúan, un hipertexto a un texto anterior o hipotexto (una manifestación no paródica). La transposición es el procedimiento textual que rige la parodia y consiste en el traslado de acciones, personajes y temas, entre otros, a textos situados en una cultura diferente. (Flores de Franco, A., Aichino, M., & Barei, S, 2014).

El efecto humorístico de la parodia consistiría en tomar elementos del hipotexto, imitándolos o introduciendo variaciones burlescas. Según López Cruces (2010) “la risa surge en la parodia de la constante confrontación por parte del lector entre el texto parodiante y el parodiado. Comicidad por contraste, todo lo degrada: lo noble es vuelto vulgar; el respeto, irreverencia; lo serio, burla; [...]” (p. 13)

Tanto la ironía, la sátira y la parodia presentan en su configuración elementos que hacen posible vincular estos procedimientos al humor negro, categoría fundamental de este estudio, que será definida a continuación.

5. HUMOR NEGRO

Anteriormente hemos definido el humor negro según la acepción de la Real Academia Española como “humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas”

(DRAE, definición para *humor negro*). Esta definición nos recuerda las propuestas de Koestler (2002) para quien la reacción cómica se provoca a partir de la colisión de dos códigos diferentes, una matriz que nos mostraría un evento cómico frente a otra que tendría una significación más bien trágica.

Sin embargo, a pesar de esta similitud teórica, consideramos que es necesario ampliar esa definición. Para ese objetivo trabajaremos según la propuesta que Eduardo Stilman desarrolla en su obra *El humor negro* (1967).

Para Stilman el humorismo es una actitud ante el mundo y no se constituye, precisamente, como una actitud alegre, “[...] los últimos límites del humorismo lindan más con los laberintos de la desesperación que con el decorado de la felicidad convencional. En realidad el humorismo es mal humorado, un incursor de los mismos territorios que ambicionan la úlcera, la demencia y el suicidio” (p. 9).

Para el autor, el acto humorístico sería la expresión de una contradicción entre el sujeto y una fuerza superior, similar a los conflictos que podemos ver en la tragedia y la comedia; la diferencia estriba en que en el acto humorístico el sujeto no sucumbe ante esta contradicción, sino que “[...] asume el control intelectual del poder que lo domina, intenta comprenderlo, ubicarlo en un plano racional y otorgarle un sentido.” (Stilman, 1967: 10). La expresión de ese conflicto es una manifestación de disconformidad y una infracción a las leyes del poder enemigo, por lo que el humorista sería un *infractor*. La trascendencia del acto humorístico dependerá de la calidad del poder que ha sido desafiado, por lo que existiría un acto humorístico *minúsculo*, que desafiaría convenciones triviales, y uno *feroz*, que trataría temas más profundos y filosóficos relacionados con conflictos entre la razón y la animalidad humanas.

Por lo tanto, el rasgo característico del humorismo es negativo, porque se constituiría como una expresión de inferioridad y lucha constante del ser humano.

Stilman plantea que para expresar el conflicto humorístico se debe practicar cierta imparcialidad inteligente que permite al humorista percibir el aspecto contradictorio de las cosas (que califica como origen de lo humorístico al igual que Koestler: 2002), esta imparcialidad es definida como sentido del humor.

Stilman (1967) plantea que hablar de humor negro es una redundancia, ya que todo humorismo tiene gotas de negrura que se diluirán o acentuarán de acuerdo al conflicto

humorístico. Así como hay humorismo moralista o gris, existen espacios tenebrosamente negros del humor “[...] donde el bien y el mal, la vida y la muerte, la lógica y el absurdo, se rozan y se confunden” (p.12). Estos espacios son propios de las formas más crueles del humor negro, que son identificadas como una suerte de tres subgéneros del humor negro: el humorismo *satánico*, *macabro* y *absurdo*.

Antes de explicar cada uno de estos humorismos, revisaremos la definición que Stilman entrega sobre el humor negro: “El humor negro constituye la expresión humorística más audaz, el alzamiento más herético contra la ley del lugar común: extiende la contradicción a los valores más venerados, los trastoca, los identifica y los anula” (1964:13). Como veremos a continuación, los tipos de humor negro que Stilman identifica se valen de distintos recursos para trastocar los valores tradicionales.

El *humorismo satánico* consiste en la búsqueda del humorismo mediante lo chocante y las bondades del mal, un mal que sustituye un sistema por otro. El *humorismo macabro* presenta técnicas que expresan una voluntad infractora y contradicen las convenciones del buen gusto, este tipo de humorismo trata desaprensivamente temas como el asesinato, el suicidio, la tortura, el canibalismo y la profanación, siempre que sean gratuitos, es decir, crímenes inútiles, sin propósitos. Y, por último, el *humorismo absurdo*, se somete al desorden de las leyes, proponiendo una visión de mundo desordenada e incoherente y se constituye como la forma de humor negro más compleja.

Existen diferencias entre la actitud del humorista en cada uno de estos humorismos. El humorista macabro juega con el mal para intentar reubicarlo o relativizarlo, quitarle su importancia; el humorista absurdo se somete al desorden de las leyes y el humorista satánico desafía al destino al tomar partido por el mal. (Stilman: 1967).

Además, el humor negro presentaría características que lo asociarían a lo grotesco y a la sátira, incluso a la ironía, para tratar los temas descritos con anterioridad. Sin embargo, y a pesar de la contrariedad que presenta el humor negro respecto a la actitud convencional del humorismo (alegría-jocosidad), este tipo de humor tendría la misma capacidad de desafiar lo establecido que el humorismo serio.

Otros teóricos se han acercado levemente a la definición del humor negro como categoría. Ente ellos destacan los postulados de (Flores de Franco, A., Aichino, M., & Barei, S.: 2014) quienes se refieren al funcionamiento del humor negro: tratar temas

incómodos, como los ya mencionados por Stilman (1967) (muerte, crimen, crueldad, dolor etc.) y reírse con ellos, por lo que el humor negro tendría un carácter impertinente, ya que al representar temas dolorosos y controvertidos de forma cómica, juega con la moralidad de la sociedad mostrando aquello que se desea mantener oculto por ser inaceptable.

Observamos que el humor negro reúne temas no jocosos, como la muerte, el asesinato, la maldad, la tortura, entre otros. Por lo que hemos considerado que los cuentos de Silvina Ocampo, al narrar historias que acontecen en atmósferas donde la fatalidad (los destinos signados por el homicidio de los personajes) y la crueldad (las torturas a las que son sometidos los personajes antes de morir) son los motivos que mueven las acciones de los personajes, reflejan el funcionamiento del humor negro.

Recogemos el significado de fatalidad desde su origen etimológico *fatum*, que se refiere a *lo anunciado o predicho por una divinidad* (Pérez, 2011). El *fatum* es, según la mitología griega el *destino* (un plan que no puede ser modificado), por lo que “lo fatal” es comprendido como lo inevitable e irremediable.

El destino era personificado en la sociedad griega a partir de las Moiras, seres mitológicos que velan porque el destino de cada persona se cumpla; según la tradición, las Moiras aparecen luego del nacimiento de una persona para decidir la vida del nacido, predestinar sus actos y su muerte. Las Moiras son tres: Cloto *la que hila*, Láquesis *la que asigna el destino* y Átropos *la inflexible*. El destino es determinado mediante un hilo de lana blanca, que evocaba la felicidad, y de lana negra que evocaba el dolor; Cloto lleva el hilo de lana con el que va hilando el destino de los hombres, Láquesis enrolla el hilo en un carrete, dirigiendo el curso de la vida y Átropos corta el hilo de la vida y esta llega *inevitablemente* a su fin. Por esta razón, las Moiras eran deidades temidas: manejaban la suerte y el destino de los hombres y son, según la cultura helénica, la *fatalidad* que rige la vida.

Teniendo en cuenta que la obra de Ocampo, *La furia y otros cuentos*, dialoga con un texto proveniente de la tradición griega (el mito de las Erinias); creemos también que es posible que el motivo de la *fatalidad* tenga el mismo origen y provenga del mito de las Moiras. Según la mitología que se consulte, existe la creencia de que las Erinias son hermanas de las Moiras, sin embargo, no hay duda que al ser las Moiras diosas del destino y, por lo tanto, de la muerte aparecen junto a las Erinias, que personifican el castigo.

En el corpus estudiado, la fatalidad se evidencia a partir de los acontecimientos desgraciados (muertes) que *inevitablemente* ocurren. Estas desgracias y lo cruel que resultan ser, tienen un carácter insólito, por lo que inevitablemente provocan risa en el lector. De esta manera, el destino de Arminda era morir picada por una araña; el de Estanislao, morir al intentar planchar su joroba y el de Adriana morir a causa del desprecio que genera en los demás.

Para entender el concepto de crueldad hemos seguido dos definiciones que propone el *Diccionario de la Lengua Española* (2014) 1. “Que se deleita en hacer sufrir o se complace en los padecimientos ajenos” y 2. “Sangriento, duro, violento”, de esta manera consideramos que, los homicidios que presenciamos en estos relatos son llevados a cabo con crueldad *inconsciente*, ya que, antes de morir las víctimas son expuestas a un dolor y sufrimiento evidentes, pero que por diversos factores, ninguno de los personajes de los cuentos nota, mostrando todos ellos conductas inaceptables, como el egoísmo en la familia, falta de compasión y desdén ante enfermedades, falta de conciencia, entre otras conductas reprochables por la sociedad.

También hemos contemplado el concepto de perversidad, entendida como lo “Sumamente malo, que causa daño intencionadamente” y 2.”Que corrompe las costumbres o el orden y estado habitual de las cosas” (Definición de la DRAE para *perverso*). Según estas definiciones podemos vincular directamente la crueldad a la perversidad, sin embargo, no podemos dejar de notar una diferencia entre ambas: la perversidad se relaciona con una *intención consciente* de hacer daño, mientras que en la crueldad el grado de conciencia, como podremos ver más adelante, puede ponerse en duda. Debido a la ambigüedad de los relatos, es decir, a la constante fluctuación entre inocencia y crueldad, conocimiento y desconocimiento, conciencia e inconsciencia; es que consideramos fundamental referirnos a ambos conceptos y supeditarlos a los temas y motivos que trata el humor negro.

CAPÍTULO IV: REPRESENTACIONES DEL HUMOR NEGRO EN SILVINA OCAMPO

1. CRUELDAD Y FATALIDAD: IMÁGENES PROYECTADAS POR EL HUMOR NEGRO

Los signos de comicidad en la escritura ocampiana son múltiples y de carácter complejo, por lo que reír a destajo no es precisamente lo que acontece cuando leemos sus cuentos. Esto ocurre porque como lectores somos testigos de un humor que, más bien, se condice con una falta de humor, lo que se manifiesta en situaciones donde los crímenes, los homicidios, las torturas, la perversidad y la muerte son los protagonistas. Silvina Ocampo ha trabajado su comicidad de tal forma que el humor ha sido llenado de negrura, escozor y perplejidad.

El humor negro ocampiano recurre principalmente a la sátira, la ironía y la parodia y busca manifestarse en los momentos más inoportunos, por lo general, relacionados con la muerte de un personaje. A continuación seremos testigos del desborde humorístico en las condiciones anteriormente señaladas, pero con un rasgo aún más perturbador en los cuentos leídos “Las fotografías”, “La casa de los relojes” y “La boda”, ya que las historias son narradas y protagonizadas por niños que han sido asesinos, testigos y/o cómplices de homicidio.

El mundo infantil que Silvina Ocampo proyecta en su literatura no es un cosmos típico, aquél que el lector esperaría encontrar en un relato infantil común, donde el mundo representado es cercano a la experiencia de los niños o a sus sueños y fantasías; los autores que han concentrado su investigación en la infancia ocampiana han llegado a la misma conclusión. Suárez (2013) en “El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo” se dedica largamente a la exploración del mundo infantil y señala, en una primera instancia que “[...] la infancia es el espacio sagrado y mágico en el que se privilegian otras estructuras de poder y se subvierten los modos de organización social establecidos” (p. 372), por ello, lo califica como un mundo alterado y atípico. Pero, esta no es la única crítica que hace hincapié en un mundo totalmente alienado y fuera de la norma, Muzzopappa (2011) en “Silvina Ocampo: la necesidad del margen” explica la razón de esta alteración, al señalar que en el mundo infantil “todo un esquema de jerarquías queda invertido al adjudicar mejor capacidad de percepción a los niños y no a los

adultos, razón por la cual el espacio de poder tradicional con respecto a los saberes se distorsiona” (p. 47).

Consideramos que el mundo infantil que proyecta Silvina Ocampo en sus cuentos sí se condice con las características anteriormente señaladas y podemos verlo claramente en la mayoría de los cuentos donde los niños son protagonistas, un ejemplo de estos relatos es el cuento “La raza inextinguible” (1959), donde se desarrolla el tema de un mundo invertido en el que los niños organizan la sociedad, mientras que los adultos se desenvuelven en actividades cotidianas e intrascendentes; en el cuento los niños serán niños para siempre y esperan poder mantener el orden tal cual está, ya que consideran que están en una posición privilegiada. Es decir, es un mundo en el que se da una convivencia paralela entre adultos y niños, ya que estos tienen capacidades superiores de captar acontecimientos o verdades que ante los ojos de los adultos pasan desapercibidos, un ejemplo de esto es cuando el narrador (infantil) del relato reflexiona en torno a las creencias de los adultos en relación a la infancia:

Pretenden ser niños y no saben que cualquiera no lo es por una mera deficiencia de centímetros. Nosotros, en cambio, según las estadísticas, disminuimos de estatura sin debilitarnos, sin dejar de ser lo que somos, sin pretender engañar a nadie. (p.188)

Teniendo en cuenta estas características del mundo infantil ocampiano vale preguntarse cómo son y cómo se comportan las criaturas que lo habitan. Para Podlubne (2013), en “La visión de la infancia en los cuentos de Silvina Ocampo” los moradores de este mundo son niños raros y adultos añiados, mientras que para Fernández (2003) una mezcla de inocencia y perversidad caracteriza a los infantes de Ocampo, o más bien, se trataría de una inocencia que deviene en perversidad y que nunca se manifiesta claramente como tal:

Los niños observan el mundo sin los prejuicios propios del mundo de los adultos, representan la inocencia. Los personajes infantiles son a menudo víctimas de la crueldad de los adultos, pero también manifiestan comportamientos crueles. La ambigüedad se mantiene siempre con respecto a la responsabilidad y la conciencia de los niños sobre sus actos crueles [...]. (Suárez, 2013: 373. El subrayado es nuestro).

A partir de esta cita es posible entrever cómo es que la inocencia se convierte en perversidad o crueldad. Cuando un niño observa el mundo con la ingenuidad que lo

caracteriza, no se percata o, mejor dicho, realiza acciones crueles bajo la consigna de no entender lo que acontece a su alrededor. Es en ese momento cuando la ambigüedad se hace presente en los relatos de Ocampo y cuando el lector se pregunta si los niños protagonistas sabían lo que hacían o simplemente no entendían nada. Sylvia Molloy destaca el lenguaje de los niños y el poder que tienen sus palabras, planteando que estos hablan en serio y de manera literal: “las declaraciones no se reducen a impulsos agresivos sino que se ajustan fielmente a lo que anuncian” (1978: 242). Suárez (2013) añade, además, otras características posibles de encontrar en estos niños narradores y protagonistas, diferenciándolos de acuerdo a su género: “las nenas terribles son niñas desvalidas expuestas a un mundo implacable por lo que desarrollan cierta propensión a la maldad o a la manipulación. Los niños están en posición marginal debido a las carencias y diferencias físicas o de personalidad” (p. 375). La diferencia entre niños y niñas radica en que en los relatos las niñas son marginadas por desafiar el estatus tradicional de su condición, mientras que los niños han sido marginados por su condición física o mental. Para finalizar esta caracterización es necesario decir que, al igual que el mundo en el que habitan, los niños son criaturas alienadas que se mueven ambigüamente entre la inocencia y la maldad.

Los niños protagonistas de los cuentos de Ocampo, cuando son narradores, se transforman en una estrategia de la que se vale la narrativa de la *ambigüedad*, tal como lo menciona Suárez (2013: 373):

La voz narrativa infantil se convierte en una estrategia para generar la ambigüedad que parte del narrador poco fiable ya que el lector siempre alberga dudas sobre el grado de comprensión de los hechos por parte del narrador así como sobre su credibilidad.

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en el relato “El árbol grabado”⁹, cuento en el que un niño llamado Clorindo asesina a su abuelo Locadio. Estos hechos acontecen durante la fiesta de cumpleaños del señor Locadio y son narrados por una niña que dice ser amiga de Clorindo. La narradora homodiegética nos cuenta que mientras ambos jugaban alrededor un árbol ubicado en el patio descubren un hormiguero, y le sugiere a su amigo Clorindo que lo ponga dentro del pastel de cumpleaños para hacer una travesura. Cuando el

⁹ Este cuento cumple con todos los criterios que hemos utilizado para la selección de nuestro corpus: es un relato narrado por una niña, los acontecimientos ocurren bajo el contexto de una fiesta de cumpleaños, dentro de la cual uno de los personajes, el festejado en este caso, es asesinado. Sin embargo, pertenece a la colección de cuentos *Las invitadas* (1961), por lo que hemos decidido excluirlo del análisis formal y utilizarlo como ejemplo de las conjeturas previas al análisis.

abuelo Locadio se da cuenta de lo que ha hecho su nieto Clorindo decide castigarlo dándole algunos latigazos en presencia de todos los invitados. Luego de los golpes recibidos, el niño reacciona de forma aterradora:

Clorindo buscaba algo sobre la mesa. Tomó su cuchillito y sin vacilar se lo clavó a don Locadio en el corazón (p. 275).

Lo que se pone en duda en este cuento no son las intenciones de Clorindo de matar a su abuelo, sino la responsabilidad de la narradora en el homicidio. La narradora, de la que no conocemos su nombre ni su edad, muestra algunos indicios de haber incitado los acontecimientos. En primer lugar, ella le da la idea a Clorindo de poner las hormigas en el pastel de su abuelo; en segundo lugar, sabe que uno de los juegos favoritos de Clorindo es dibujar corazones en los árboles para luego apuntarlos y enterrarle cuchillos y que, además, tiene muy buena puntería; y, por último, manifiesta un sentimiento de culpa al escuchar la siguiente frase:

"Por aquí pasó el diablo, que se apoderó del alma de Clorindo" dijeron las personas, después del crimen, al ver los troncos marcados. Y yo me sentí culpable (p. 276).

Esta referencia alude a que la narradora va vestida de diablo a la fiesta y lo recalca en reiteradas ocasiones: cuando comienza el relato, la primera información que da es sobre su vestimenta "Fui vestida de diablo y muy temprano al banquete" (p. 274), y luego de sugerirle a Clorindo la travesura, vuelve a indicar "yo, de diablo, no hay que olvidarlo" (p.275). De esta manera, luego de leer el cuento, el lector se ve en la obligación de interpretar el cuento y *decidir* si la narradora es o no culpable del homicidio del abuelo Locadio.

La focalización interna fija que adopta el narrador del relato nos impide conocer la perspectiva de otro personaje e incluso la del asesino, por lo que no sabemos con exactitud la real incidencia de la narradora en el homicidio, si bien al principio la narradora no relaciona su idea de poner las hormigas en el pastel como detonante del homicidio, al final del relato destaca su propia presencia como *diablo* y dice sentir culpa de lo sucedido, por lo que la ambigüedad se atenúa cuando conocemos las reflexiones finales de la niña. De esta manera, el uso de los narradores infantiles como estrategia de la narrativa de la ambigüedad, da paso a una taxonomía de narradores entre los que se destacan "los narradores bajo sospecha" que serán definidos a continuación.

Espinoza-Vera (2003) profundiza en los narradores infantiles y los cataloga como “narradores bajo sospecha”, adjudicándoles falta de credibilidad, la que se podría detectar a partir de las contradicciones y discrepancias entre sus afirmaciones y acciones. Desde nuestra perspectiva, discrepamos con los postulados de Espinoza-Vera (2003), ya que, creemos que si bien hay cuentos en los que los niños no son depositarios de confiabilidad, hay otros cuentos de Ocampo en los que se da cuenta de sociedades enteras siendo gobernadas por niños, como en el cuento “La raza inextinguible” (1959) y de niños que actúan con tal determinación que son tomados muy en serio, como en el cuento “Los amigos” (1959). En este último relato dos niños viven en una ciudad que ha sido azotada por desgracias. Cornelio, uno de los niños, es catalogado como santo por su devoción religiosa y por haber confesado que todo lo que pide, a través de sus rezos, le es concedido. Sin embargo, su amigo y narrador de la historia está convencido de que Cornelio más que un santo es un brujo y luego de haber tenido una discusión con él se siente atemorizado por una amenaza que el niño le profiere:

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

Independientemente de si Cornelio es un santo o un brujo, todos creen en sus poderes; cuando el narrador roba la Biblia de Cornelio, este consigue que su amigo tenga un accidente muy grave. Lo que en un comienzo es subvalorado por el lector como una mentira o un juego, se reafirma al final del relato.

En esta misma línea teórica Podlubne (2013) reconoce que la particularidad de los cuentos de Ocampo deriva de la elección de narradores infantiles como puntos de vista no convencionales que pierden la direccionalidad del sentido. En otras palabras, todos los

autores que han propuesto ideas en torno a las voces narrativas infantiles coinciden en señalar que son *ambiguas* y que su importancia reside en ese aspecto, ya que establecen un juego con el lector, proponiéndole una lectura activa y creativa.

En relación a lo anterior, otra característica de la narración infantil que hemos descubierto a partir de esta investigación, son las constantes expresiones irónicas que presentan los niños al narrar. Sabemos que la ironía implica ciertos grados de ambigüedad, ya que se yuxtaponen la perspectiva del autor, del texto y del lector. Las ironías se filtran desde la voz del autor implícito¹⁰, quien se ubica en el plano abstracto del texto narrativo, proponiendo y estableciéndose a partir de una posición ideológica; es así como el autor implícito crea el mundo novelesco en el que se ubican los narradores de las historias, voces que *enuncian* las ironías antes mencionadas. Por lo tanto, consideramos un hecho que las voces narrativas infantiles proponen una lectura diferente, creativa y activa. Ejemplo de esto es el cuento “El vestido de terciopelo” (1959) en el que una narradora de ocho años relata cómo se dirige junto a Casilda, una modista, a dejar el pedido de una clienta perteneciente a un barrio acomodado de Buenos Aires. El relato se concentra en el ejercicio de probarle el vestido a la clienta, la señora Cornelia, para quien probarse los vestidos es un acto totalmente agotador:

¡Probarse! ¡Es mi tortura! ¡Si alguien se probara los vestidos por mí, qué feliz sería! Me cansa tanto. (p. 153)

Al momento de ponerle el vestido a la señora Cornelia la narradora nos informa que el vestido le quedaba muy ajustado:

El vestido no pasaba por sus hombros: algo lo detenía en el cuello. ¡Qué risa! (p. 153)

La expresión “¡Qué risa!” se convierte en una particularidad del relato al ser repetida constantemente por la narradora, ante sucesos que no tienen mucha gracia. Finalmente, la clienta muere asfixiada por su propio vestido:

¹⁰ Entendemos como autor implícito a “La voz que desde dentro del discurso novelístico, de cuya estructura participa como sujeto inmanente de la enunciación, transmite mensajes para la recta interpretación de la historia, adelanta metanarrativamente peculiaridades del discurso, hace comentarios sobre los personajes, da informaciones complementarias generalmente de tipo erudito, e incluso transmite contenidos de evidente sesgo ideológico”. (Villanueva, D. (1995) *Glosario de Narratología. El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, España: Ediciones Júcar.)

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! (p. 154)

Luego de conocer ciertos detalles de la vida de la señora Cornelia, saber que vivía en un barrio acomodado, que tenía sirvienta, una gran casa con escaleras alfombradas, marcos dorados etc. El lector podrá preguntarse ¿cuál es el objetivo de la repetición de esta frase? ¿existirá un significado implícito o sólo se trata del tono lúdico de una niña de ocho años? Un lector que tenga conocimiento sobre las motivaciones de Silvina Ocampo al escribir, podrá pensar que el uso de dicha ironía es criticar el estilo de vida burgués, sin embargo, deberá debatirse ante los dos significados posibles de la frase.

1.1. ¿CRUELDADE O INOCENCIA INFANTIL?

En el cuento “La boda” estamos ante una narradora autodiegética¹¹ de siete años llamada Gabriela, quién mantiene una estrecha relación con una joven de veinte años, Roberta.

Gabriela se siente dichosa de ser amiga de Roberta, e indica que su relación no se basa en un interés, sino en la capacidad de Roberta de comportarse como una niña o de tratar a Gabriela como si ella fuera una mujer de su misma edad. Roberta tiene una prima, Arminda, quien estaba pronta a casarse y con la cual tenía ciertas discrepancias estéticas y algo de envidia por su compromiso.

A partir de la propia voz narrativa, podemos notar que Gabriela muestra una faceta de sí misma propia de una niña de siete años, es decir, ingenua. Observamos esto en una

¹¹ La identidad del narrador según Pimentel (2005) no se condice con un pronombre sino con la relación que tiene el narrador con el mundo narrado. En relación a su participación diegética, el narrador puede definirse como narrador homodiegético, cuando está involucrado con el mundo narrado, o narrador heterodiegético cuando no lo está. Es necesario mencionar que el narrador homodiegético cumple con una función vocal: es responsable del acto de la narración, y con otra diegética: participa como personaje en el mundo narrado y esta participación puede darse de distintas maneras y en distintos grados. Una variable de la narración homodiegética es la narración autodiegética, que se da, según Genette (1972,1983) cuando el narrador cuenta su propia historia y es un tipo de narración característica de los relatos autobiográficos, confesionales, epistolares y del monólogo interior. Debido a que el cuento puede leerse como la confesión de un crimen, consideramos que la narradora posee un carácter autodiegético. Es importante mencionar que la narración homodiegética implica ciertos grados de subjetividad, ya que la voz enunciativa se define a sí misma y crea su propia personalidad, por lo que es posible poner en duda la confiabilidad de la información que nos brinda el narrador, en este sentido, la narración es también un acontecimiento.

primera instancia en la escena en la que Gabriela vuelve de un paseo a la Confitería Oriental con Roberta:

De vuelta en el tranvía me decía que Arminda tenía más suerte que ella, porque a los veinte años las mujeres tenían que enamorarse o tirarse al río.

-¿Qué río?- preguntaba yo, perturbada por las confidencias (p. 161)¹²

Las notas humorísticas que provienen de la narración ingenua son constantes, las podemos encontrar durante todo el relato. Así bien, cuando Gabriela narra el clima que marcaba la víspera de la boda dice:

[...] el termómetro marcaba cuarenta grados. Hacía tanto calor que no necesitábamos mojarnos el pelo para peinarlo ni lavarnos la cara con agua para quitarnos la suciedad (p. 161)

Como podemos ver en un principio la ingenuidad es humorística por sí misma. En el primer caso estamos ante una niña que, en razón de su pensamiento concreto, considera un dicho popular de forma literal: al oír que las mujeres que no se casaban a los veinte años debían tirarse al río, se genera un contrapunto entre la idea proveniente del mundo adulto y la falta de códigos, por parte de la niña, para comprenderlo. En el segundo caso, la niña considera el sudor como un líquido corporal que tendría la misma función de limpieza que el agua. Esta forma de razonamiento, propia del mundo infantil, consigue provocar en el lector adulto risa, sin embargo, al conocer el desenlace de la historia, nos damos cuenta de que la jocosidad se suspende a lo largo del relato.

Durante la víspera de la boda, mientras ambas se encontraban en el patio, Gabriela descubre una araña, a pesar de saber que la araña era venenosa, prefiere guardarla en una cajita facilitada por Roberta, ya que esta le señala que es símbolo de esperanza.

La aparición de la araña y el acto de guardarla sin importar su peligrosidad, se constituye como el elemento o *resorte* de la intriga en este relato, ya que de no haber ocurrido este acontecimiento, la situación inicial del relato se mantendría sin sufrir ningún cambio; cabe mencionar que la intriga se estructura a partir del *principio de realización*, ya que es el deseo de aliviar el malestar de Roberta, en relación a la envidia que siente a causa del compromiso de su prima, el que insta a Gabriela a tender una travesura que podría poner en aprietos a la novia durante su boda.

¹²Las citas de todos los cuentos han sido extraídas de la edición de Emecé *Cuentos Completos I* (2000), debido a la imposibilidad de acceder a la antología original *La Furia y otros cuentos*.

Al día siguiente (el día de la boda), ambas van a la peluquería (costumbre habitual que tenían), y mientras Roberta tenía la cabeza bajo el secador de pelo, Gabriela jugaba con el rodete que serviría para peinar a la novia, en ese momento piensa en poner la araña en el rodete y al contar con la aprobación aparente de su amiga mayor, procede a realizar la travesura, con mucho cuidado para que no la descubrieran, aunque sabe que no debe hacerlo y sin medir las futuras consecuencias:

Abrí la caja, la volqué en el interior del rodete, donde cayó la araña. Rápidamente volví a enroscar el pelo y a colocar la fina redecilla que lo envolvía y las horquillas para que no me sorprendieran (p. 162. El subrayado es nuestro).

A partir de esta cita podemos darnos cuenta de que Gabriela tiene plena consciencia del peligro que implica poner la araña en el accesorio de la novia, ya que se preocupa de hacer cuidadosamente su travesura para que no la descubran. La inocencia que en un primer momento nos resultaba humorística, se transforma netamente en *crueledad*, al saber que la niña tenía conocimiento de que lo que estaba haciendo traería consecuencias desfavorables para Arminda.

Más tarde, ya en la Iglesia, Gabriela observa a la novia, quien camino al altar estaba sufriendo notoriamente los efectos del veneno de la araña. Ante esto Gabriela hace un comentario respecto a la belleza de la novia, confundiéndola con los signos de enfermedad letal provocada por la picadura de la araña:

La novia estaba muy bonita con un velo blanco lleno de flores de azahar. **De pálida que estaba parecía un ángel.** Luego cayó al suelo inanimada (p.162 Las negrillas son nuestras).

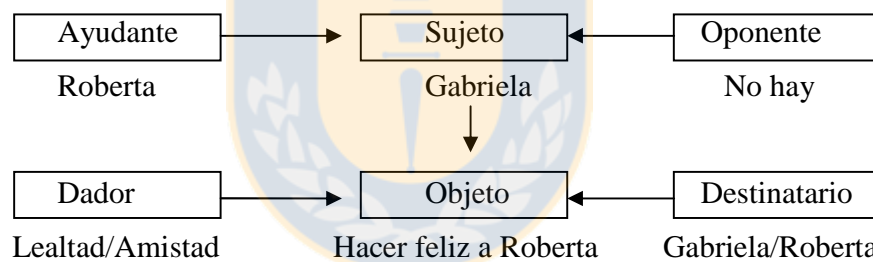
En esta escena final, la culpabilidad de la niña es *incierto* y el lector lo nota; el lector ya sabe que Gabriela ha puesto una araña venenosa en el rodete de la novia y que lo ha hecho con plena conciencia, por lo que las notas humorísticas en este extracto están presentes, pero ya no de la misma forma que al comienzo del relato, tal como lo vemos en la ironía destacada en el texto, Gabriela relaciona la palidez de Arminda con su belleza de novia; pero sabemos, a partir del conocimiento que tenemos proveniente del autor implícito, que lo que debemos reconocer nosotros como lectores es que la figura del ángel no hace nada más que adelantarnos a la muerte de Arminda.

La consciencia de Gabriela pareciera no captar la contradicción que su propia voz narrativa enuncia, sin embargo, el lector nunca tiene la certidumbre sobre la consciencia de Gabriela con respecto a las consecuencias de sus actos, aunque esta da múltiples indicios de saber lo que hizo.

Finalmente, la novia Arminda, en plena ceremonia muere. Más tarde, en el velorio la narradora confiesa ser la asesina de Arminda, sin embargo, *nadie le cree*:

Tímidamente, turbada, avergonzada, durante el velorio que duró dos días, me acusé de haber sido la causante de su muerte.
 – ¿Con qué la mataste, mocosa? –me preguntaba un pariente lejano de Arminda, que bebía café sin cesar.
 –Con una araña –yo respondía.
 Mis padres sostuvieron un conciliábulo para decidir si tenían que llamar a un médico. Nadie jamás me creyó. Roberta me tomó antipatía, creo que le inspiré repulsión y jamás volvió a salir conmigo. (p. 162)

A continuación analizaremos el relato a partir del Modelo Actancial de Greimas, con el objetivo de entender las funciones de los personajes en el relato.



Gabriela, como sujeto desea, en vista de que ha visto a su amiga Roberta muy molesta debido al compromiso de su prima Arminda, que Roberta retome su alegría de siempre y vuelva a ser feliz. La fuerza que provee y mueve a Gabriela es el valor de la amistad y la lealtad que siente hacia Roberta, siendo ella y Roberta las beneficiarias del objeto, ya que Roberta, al volver a comportarse como siempre, sin tener la presión de que su prima contraerá matrimonio primero que ella, volverá a tener la relación de amistad que tenía con Gabriela antes del gran acontecimiento. Así mismo, es la misa Roberta quien proporciona a Gabriela, *sin saberlo*, la araña que dará muerte a Arminda.

Cuando Gabriela confiesa su credibilidad es puesta en tela de juicio, esto se evidencia primero al ser tratada despectivamente como una *mocosa*, concepto que hace

referencia a su falta de experiencia y, por lo tanto, credibilidad; segundo, al pensar que la niña tenía algún desequilibrio por creer que había matado a Arminda con una araña, ya que, ante los ojos del mundo adulto una araña no es un arma mortal.

En la escena en la que la niña pone la araña en el accesorio que usaría la novia, parece dejar en claro que Roberta ha sido su cómplice y le ha dado el visto bueno a su travesura. Gabriela se ha encargado, desde el principio de la narración, de dejar en claro que Roberta la manipulaba, por lo que la ambigüedad está presente a lo largo de todo el relato, desde sus primeras declaraciones en relación a Roberta:

Si me hubiera ordenado "Gabriela, tírate por la ventana" o "pon tu mano en las brasas" o "corre a las vías del tren para que el tren te aplaste", lo hubiera hecho en el acto (p.160).

Debido a esto, la responsabilidad de Gabriela es difícil de dilucidar. A pesar de que comienza poniendo en evidencia a Roberta, existe una serie de vacíos en el relato en relación a las acciones de la joven ¿realmente le dio su consentimiento para realizar la travesura? Hay pasajes en el relato que indican que Roberta no tenía conocimiento de lo que Gabriela hacía; recordemos que en la peluquería, cuando Gabriela le pregunta a Roberta si es que puede poner la araña en el rodete, a la joven le estaban secando el pelo y el sonido de las máquinas secadoras era bastante estrepitoso, por lo que la misma narradora reconoce que “el ruido del secador eléctrico seguramente no dejaba oír mi voz” (p. 162). De esta manera, las responsabilidades de Gabriela y Roberta, una como supuesta autora material del crimen y la otra como autora intelectual, nunca se clarifican. El texto presenta diversos *vacíos informativos* y la focalización interna¹³ de la narración impide tener conocimiento sobre lo que Roberta sabe, quiere o desea. Ante estas muestras de ambigüedad en el relato, el *lector* tendrá la tarea de decidir quién es el culpable de la muerte de Arminda: su prima Roberta que desde la noticia del compromiso sentía envidia de Arminda, o Gabriela que habría hecho cualquier cosa para agradar a su amiga Roberta, incluso llegar a asesinar a una persona.

¹³ La teoría de la focalización de Genette (1972,1983) ofrece una descripción de los tipos de elecciones narrativas que le permiten al narrador narrar desde su propia perspectiva o desde la perspectiva de otros personajes o un colectivo: “Así pues la focalización es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo” (Pimentel, 2005: 98). En el caso de este cuento, la focalización interna impide tener conocimiento sobre lo que Roberta quiere o desea.

En vista de que la misma niña confiesa haber asesinado a Arminda, nos inclinamos por la última conclusión, es así como consideramos que los actos de Gabriela son crueles desde su motivación por complacer a una persona de su agrado, por lo que actúa con malicia al concretar sus actos. Sin embargo, debemos admitir que este relato es el *menos cruel* del corpus, y en este sentido, se inclina más hacia lo fatal, ya que, quien muere es la propia novia y en su propia boda. Una contradicción en relación al orden establecido y que, a partir de la voz infantil, acentúa el humor negro en el relato.

El humor negro en el relato se construye a partir de las ironías presentes, pero también a partir de la transgresión a las costumbres al tratar abiertamente temas incómodos que no son considerados de buen gusto, entre ellos destacan, primero, la relación estrechamente íntima entre dos mujeres de distinta edad, que puede ser interpretada como una especie de *enamoramiento* y, segundo, porque de esa relación proviene la idea de *asesinar* a otra persona.

El móvil del homicidio, según nuestra interpretación del cuento, es agradar o hacer que Roberta se sienta mejor con su actual situación de mujer soltera, objetivo que consideramos fuera de lugar, un propósito inválido, ya que, se trata de *complacer* el capricho del otro a partir de la muerte. De esta manera consideramos que este cuento representa claramente el *humorismo macabro* de Stilman (1967).

En el siguiente relato “Las fotografías” también nos encontramos con una narradora homodiegética, que aunque de edad indeterminada, nos damos cuenta a partir de ciertos aspectos de su relato que serán analizados más tarde, que se trata de una niña.

La historia transcurre en una fiesta que demora en comenzar debido a la tardanza del fotógrafo Spirito; los invitados están impacientes y sólo quieren sentarse a comer y beber, pero se ven impedidos de esto, ya que, la decoración, la comida y la bebida deben estar impecables para que la fiesta sea retratada en todo su esplendor. Adriana, la honorada, es una niña de catorce años que, luego de estar largo tiempo en el hospital, vuelve a su casa. Su familia le ha preparado una gran fiesta de cumpleaños, que como hemos mencionado, tarda en comenzar debido a la espera de Spirito.

La narradora nos sitúa en una atmosfera trivial, quitándole la importancia real a la fiesta: celebrar el primer cumpleaños en casa de una niña que ha sufrido un accidente que la ha dejado discapacitada y que ha vuelto a casa por primera vez luego de un largo tiempo en

el hospital. La voz narrativa pone énfasis, desde el comienzo del relato, en banalidades; como lectores podemos intuir que Adriana sufre de una afección, por una pequeña mención a sus zapatos durante la descripción de su vestuario:

Llegué con mis regalos. Saludé a Adriana. Estaba sentada en el centro del patio, en una silla de mimbre, rodeada por invitados. Tenía una falda muy amplia, de organdí blanco, con un viso almidonado, cuya puntilla se asomaba al menor movimiento, una vincha de metal pegadizo, con flores blancas, en el pelo, unos botines ortopédicos de cuero y un abanico rosado en la mano. (p.130)

El discurso completo de la narradora carece de direccionalidad, a pesar de que ha asistido a una fiesta en honor a Adriana, su foco siempre está puesto en otros aspectos, la descripción de la fiesta, los invitados que asistieron, los regalos, la actitud que la familia de Adriana tiene con ella e incluso en “la desgraciada de Humberta” otra invitada que, por lo que podemos notar, mantiene una rivalidad con la narradora.

Aparentemente su actitud inocente se condice con su edad; como lectores sabemos que Adriana tiene un trastorno físico, ya que, como vimos antes, la narradora menciona los botines ortopédicos de Adriana, sin embargo, no es sino a través del discurso de los personajes como los lectores nos damos cuenta de que Adriana es paralítica.

De esta manera, la narradora no presta mayor atención a la enfermedad ni a la gravedad del malestar de Adriana, a pesar de notar que Adriana no se siente bien, nunca da cuenta a su familia del martirio que vive su amiga.

En el caso de este cuento la inocencia puede ponerse en duda, ya que, calculamos que la narradora tiene entre doce a catorce años, en consecuencia, tendría mayor conciencia sobre sus actos. Su culpabilidad es cuestionable, sin embargo, a partir de su discurso nos damos cuenta de que ella es la única que se da cuenta de la gravedad del estado de Adriana, y que tan sólo un aviso de precaución hubiera impedido la muerte de su amiga. Incluso, sabiendo que posar para las fotografías desgasta cada vez más a Adriana, pide que se tome una más, ya que “la desgraciada de Humberta” aparecía en una fotografía. Es, justamente, la intromisión de Humberta en la fotografía el *resorte* de la intriga en este relato, ya que al haber acabado con la sesión de fotos en el momento indicado, antes de que la narradora pidiera una repetición de la foto, habría conducido a un desenlace diferente. Al igual que en el cuento anterior, el principio que estructura la intriga es el de realización, ya que busca el

cumplimiento del deseo de quien narra: opacar a quién le está robando la atención de la fiesta.

La primera muestra de humor negro es relatada mientras que los niños presentes esperaban al fotógrafo:

Para hacernos reír Albina Renato bailó la muerte del cisne (p.131)

Luego agrega:

Nos entretuvimos contando cuentos de accidentes más o menos fatales. Algunos de los accidentados habían quedado sin brazos, otros sin manos, otros sin orejas (p.131)

Ambos comportamientos están totalmente fuera de lugar, considerando la condición de Adriana que había tenido un accidente que casi acaba con su vida, sin embargo, el lector siente tentación de reír, debido a la incongruencia de las acciones de los personajes en relación a la enfermedad de Adriana.

Existe una sentencia que es repetida a lo largo de todo el relato y que funciona como detonante de la risa del lector: la alusión a la desgraciada de Humberta.

Hacía calor y había moscas. Las flores de las catalpas ensuciaban las baldosas del patio. Los hombres con los periódicos, las mujeres con pantallas improvisadas o abanicos, todo el mundo se abanicaba o abanicaba las tortas y los sándwiches. **La desgraciada de Humberta**, lo hacía con una flor, para llamar la atención. Qué aire puede dar, por mucho que se agite, una flor. (p. 131. Las negrillas son nuestras)

Así como en el ejemplo anterior, el lector se ve confrontado constantemente con la frase “la desgraciada de Humberta” y en momentos inesperados, lo que provoca que el mismo lector pierda el foco del relato y concentre sus expectativas en saber por qué Humberta es una desgraciada.

Son siete las fotos que toman de Adriana. Mientras avanza la sesión empeora la salud de la niña, y como dijimos anteriormente, la narradora es la única que comenta esta situación en reiteradas ocasiones:

Adriana hizo una mueca de dolor y el pobre Spirito tuvo que fotografiarla de nuevo, hundida en su silla, entre los invitados (p. 131. Las negrillas son nuestras)

No se podía ni respirar. **Adriana sudaba y hacía muecas**. El pobre Spirito esperó más de media hora, sin decir una palabra (p. 131. Las negrillas son nuestras)

Adriana se quejaba. Creo que pedía un vaso de agua, pero **estaba tan agitada** que no podía pronunciar ninguna palabra (p. 131. Las negrillas son nuestras)

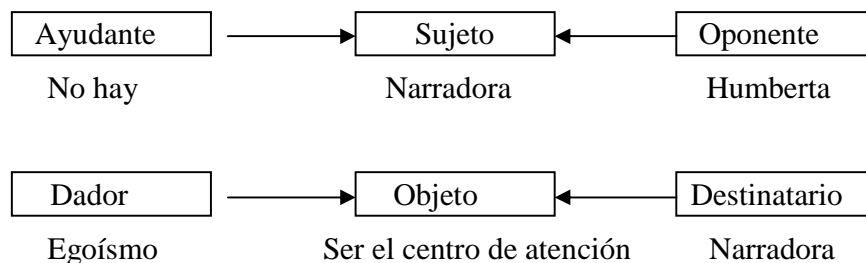
Como podemos ver, la *falta de empatía* de la narradora hacia Adriana es impresionante, es capaz de manifestar distintos sentimientos, incluso siente lástima por el fotógrafo porque considera que le ha costado mucho trabajo tomar las fotos, pero no siente compasión ni manifiesta comprensión por Adriana y su estado. La narradora se da cuenta del sufrimiento de Adriana, pero su egoísmo no le permite ver más allá de ella misma y la rivalidad que tiene con Humberta, por lo que no hace nada para detener el dolor de su amiga:

Si no hubiera sido por **esa desgraciada** la catástrofe no habría sucedido. Adriana estaba a punto de desmayarse, cuando la fotografiaron de nuevo. Todos me lo agradecieron. (p.132. Las negrillas son nuestras)

¡Qué injusta es la vida! ¡En lugar de Adriana, que era un angelito, hubiera podido morir **la desgraciada de Humberta!** (p.133. Las negrillas son nuestras)

Al finalizar el relato nos damos cuenta que la referencia a Humberta es una ironía al comportamiento de los demás invitados incluyendo la narradora. Humberta es, justamente, la única que, según el relato, no hace nada para agraviar la situación de Adriana, incluso, es la primera que da cuenta de su muerte. La repetición constante de esta ironía implica que el cuento no tiene un carácter jocoso (Valdano: 2007) acercándose el uso de este recurso al humor negro.

El Modelo Actancial de Greimas en este cuento es el siguiente:



Según el esquema, la narradora es el sujeto del cuento y su objeto es ser el centro de atención de la fiesta, aún cuando ella es sólo una de las tantas invitadas al cumpleaños de

Adriana. La fuerza que mueve las acciones del sujeto proviene desde su propio egoísmo y egocentrismo, por lo tanto, ella es la única que se ve beneficiada. Es Humberta quién obstaculiza al sujeto a cumplir su objetivo, ella busca llamar constantemente la atención de los demás, probablemente, como sujeto de su propio programa narrativo, Humberta tiene el mismo objetivo que la narradora del relato, por lo tanto se configura como una rival.

Podríamos decir que este cuento es el más cruel del corpus, ya que, la víctima es una niña vulnerable que muere en manos de sus seres queridos y en el seno de su propia familia a causa de una *negligencia*, por lo que nos atrevemos a decir que se trata de un homicidio involuntario, por lo que las características del relato nos permiten vincularlo directamente al *humor macabro*.

El siguiente cuento, “La casa de los relojes”, plantea una similitud al cuento anterior, ambos abordan el tema de la discapacidad y la crueldad con la que los personajes, incluidos los narradores, reaccionan a ella.

En este cuento, a partir de un narrador homodiegético de nueve años que escribe una carta a su profesora para contarle lo que ha hecho en vacaciones, nos enteramos de los sucesos ocurridos en una fiesta de bautismo, a la que se ha invitado a todo el barrio. Lo que más comenta sobre la celebración es la participación de Estanislao Romagán, el particular relojero “que, ni domingos ni en días de fiesta deja de trabajar” (p. 118), que es jorobado y vive en lo que él reconoce como *La casa de los relojes*. El narrador caracteriza al relojero a partir de su joroba y le escribe a su maestra, no sin cierta ingenuidad cruel que nos hace reír, ya que, el padecimiento del hombre se muestra como una particularidad especial y todo lo asociado a él es menospreciado:

¿Usted recuerda aquel relojero jorobado que le compuso a usted el reloj?
¿Aquel que en los altos de esta casa vivía en esa **casilla** que yo llamaba La Casa de los Relojes, que él mismo construyó y **que parece de perro**?
¿Aquel que se especializaba en despertadores? ¡Quién sabe si no lo ha olvidado! ¡Me cuesta creerlo! **Relojes y jorobas no se olvidan así no más.**
Pues ése es Estanislao Romagán. (p. 118. Las negrillas son nuestras)

El relato no es del todo autodiegético, en ciertas ocasiones el narrador cuenta acontecimientos que están fuera de su conocimiento, a través de su discurso nos enteramos de uno de los desencadenantes del desenlace: las arrugas del traje; de esta manera, el narrador transgrede la focalización interna hacia la omnisciencia. Recordemos que a partir de la autodiegésis se pueden poner en duda los acontecimientos debido a que la

información proviene de la consciencia de los personajes. Por lo que, concluimos, la autora utiliza la focalización cero cuando requiere establecer información clave que no puede ponerse en duda, ya que tendrá vital importancia para el desarrollo de las acciones posteriores. Un traje arrugado necesita ser planchado, en la importancia de este aspecto radica el desenlace de la historia, la escena es la siguiente:

Para la fiesta, Estanislao desenterró un traje que tenía guardado en un pequeño baúl, entre dos ponchos, una frazada y tres pares de zapatos que no eran de él. El traje estaba arrugado, pero Estanislao, después de lavarse la cara y de peinarse el pelo, que tiene muy lustroso, negro y que le llega casi hasta las cejas, como un gorro catalán, quedó bastante elegante. (p. 118)

Toda la atención de la fiesta es para Estanislao, le aplaudieron por estar allá, le hicieron muchas atenciones e incluso le regalaron una flor. Al verse tan expuesto, Estanislao se disculpa constantemente por las arrugas de su traje, por lo que, en una ocasión uno de los invitados, Gervasio Palma, quien tiene una tintorería, le ofrece su plancha para terminar con el problema; el relojero, conmovido por el favor, accede. Creemos que el *resorte*, en el caso de este relato, lo constituyen las constantes disculpas de Estanislao en relación a su traje mal planchado, ya que a partir de esta mención el hombre es llevado a la tintorería, lugar en el que encontrará su muerte.

El narrador considera que “todos alegres” (el lector puede darse cuenta de que en realidad están todos bajo la influencia del alcohol) comienzan una peregrinación hacia la tintorería, lugar en el que no tan solo deciden planchar el traje de Estanislao, sino también su joroba. Los acontecimientos que ocurren en la tintorería son espeluznantes:

Estanislao se acomodó sobre una mesa larga, como le ordenó Nakoto que estaba preparando las planchas. Un olor a amoníaco, a diferentes ácidos, me hicieron estornudar: me tapé la boca, siguiendo sus enseñanzas, señorita, con un pañuelo, pero alguien me dijo "cochino", lo que me pareció de muy mala educación. ¡Qué ejemplo para un chico! Nadie se reía, salvo Estanislao. Todos los hombres tropezaban con algo, con los muebles, con las puertas, con los útiles de trabajo, con ellos mismos. Traían trapos húmedos, frascos, planchas. Aquello parecía, aunque usted no lo crea, una operación quirúrgica. (p.120)

Nuevamente, la intriga se estructura a partir del principio de realización: el deseo inconsciente, que sale a la luz a causa del estado de embriaguez de los presentes, de eliminar la deformidad del relojero.

Durante la fiesta, el niño ha consumido restos de alcohol y cuando llega a la tintorería comienza a sentir los efectos, se pone a vomitar y uno de los presentes lo retira del lugar, por lo que no sabemos con detalles lo que ocurre en la tintorería, hasta el día siguiente, cuando el desenlace de la muerte de Estanislao nos llega de manera subyacente al discurso del narrador, es decir, este no se da cuenta de que ha narrado y presenciado la muerte del relojero:

No volví a ver a Estanislao Romagán. Mucha gente vino a buscar los relojes y un camioncito de la relojería La Parca retiró los últimos, entre los cuales había uno que parecía una casa de madera, que era mi preferido. Cuando pregunté a mi madre dónde estaba Estanislao, no quiso contestarme como era debido. Me dijo, como si hablara al perro: "Se fue a otra parte", pero tenía los ojos colorados de haber llorado por la carpetita de macramé y el adorno y me hizo callar cuando hablé de la tintorería.

No sé lo que daría por saber algo de Estanislao. Cuando lo sepa le escribiré otra vez. (p.120)

La ingenuidad del niño es evidente; al darse cuenta de que Estanislao no ha vuelto a ser visto por nadie, describe lo que ocurre en su hogar, atribuyendo las lágrimas de su madre a los adornos que han sido destruidos durante la fiesta.

A diferencia de los cuentos anteriores, el niño no tiene responsabilidad alguna en el homicidio de Estanislao, se muestra ingenuo de principio a fin del relato y no presenta un comportamiento ambiguo que pueda hacer dudar al lector, sin embargo y a pesar de esto, el cuento presenta muestras claras de crueldad y humor negro.

Luego de la descripción que el niño, identificado como N.N¹⁴, hace de Estanislao, el discurso de los personajes presentes en la fiesta, al referirse al relojero nos causa risa, esto en razón a cómo se relacionan con un hombre que ante todo presenta una condición por la cual es discriminado, recordemos que el "nunca salía de su casa", y que lo mantiene en una situación de vulnerabilidad:

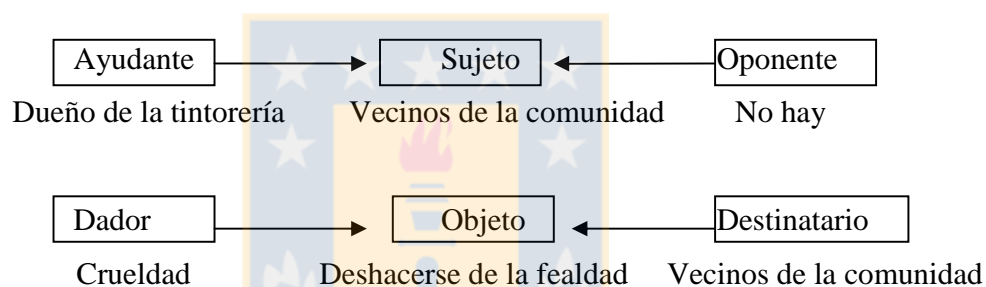
–Déjame tocarte la espaldita –le decía Joaquina, corriéndolo por la casa.
Él permitía que le tocaran la espalda, porque era buenito.
– ¿Y a mí quién me trae suerte? –decía.
–Sos un suertudo –le contestaba Joaquina–, tenés la suerte encima.

¹⁴ A diferencia de los otros relatos analizados: "Las fotografías" y "La boda", en los que las niñas son claramente identificadas con nombres, el nombre del niño de este relato es una alusión directa a su falta de identidad. Como bien ha destacado la crítica a Ocampo, las niñas son diferentes a los niños, mientras ellas reivindican su posición social, ellos presentan características que se relacionan con debilidades intelectuales.

Pero a mí me parece que era una injusticia decirle eso. ¿A usted no, señorita?
(p.118)

El niño parece reconocer que el trato que recibe el relojero por su condición no es apropiada, reconoce que tener una joroba no es símbolo de suerte, sino que de enfermedad y dificultad. El narrador no expresa crueldad, su inocencia se mantiene siempre intacta, sin embargo, los demás personajes sí son crueles, al hacerle creer a Estanislao que como amigos se preocupan por su apariencia, siendo que la verdad es todo lo contrario, en la mente del colectivo la joroba corresponde a una deformación que les molesta y quieren hacer desaparecer.

El Modelo Actancial del relato, tomando como sujeto a un colectivo: los vecinos de la comunidad, nos muestra que los personajes del relato funcionan de la siguiente manera:



Los vecinos de la comunidad, quienes asisten a la fiesta, tienen un deseo u objeto inconsciente que aflora a partir del estado de ebriedad del colectivo, ese deseo corresponde a deshacerse de aquello que les molesta: la fealdad que se mueve ante sus ojos y habita junto a ellos, es decir, la joroba de Estanislao, o él mismo en su estado de jorobado. La fuerza que mueve a la comunidad es la crueldad y el destinatario es la comunidad en sí misma. Quien facilita al sujeto a cumplir con su programa es el dueño de la tintorería, quien ofrece su lugar de trabajo para llevar a cabo el homicidio de Estanislao.

La crueldad en los dos últimos relatos que hemos analizado es abrumadora, en ambos los lectores son testigos de verdaderas torturas a las que son sometidas las víctimas, que coincidentemente son discapacitadas, por lo que podemos concluir que en ambos relatos subyace cierta idea de aniquilación de la anormalidad, ya que todo lo anormal y, sobre todo, molesto a la vista, como las discapacidades anteriores, son consideradas de mal gusto. El homicidio y tortura a los que Adriana y Estanislao son expuestos, nos permiten

catalogar el humor de ambos cuentos como *macabro*. El Modelo Actancial confirma que las imágenes fatales de los relatos, manifiestan dicho tipo de humorismo (macabro) ya que los objetivos que mueven el plan de acción de los personajes no tienen propósitos trascendentales para ninguno de los personajes de la historia, y son más bien objetivos que pretenden satisfacer caprichos.

Reconociendo la marcada tendencia que las investigaciones han planteado en relación al humor en la literatura de Silvina Ocampo como arma de crítica social, podemos intuir que el origen de la idea anteriormente planteada se plantea como una forma de criticar el carácter homogéneo que la burguesía argentina buscaba alcanzar y mantener en la sociedad.

El humor supone una actitud alegre, en Silvina Ocampo encontramos humor, sin embargo este carece completamente de alegría, se da en situaciones en las que plantear un hecho humorístico parece un contrasentido y una falta de respeto, y debido a esas características y a las planteadas con anterioridad, lo consideramos humor negro.

1.2 FATALIDAD: EL ABSURDO DE LAS MUERTES OCURRIDAS DURANTE EL RITO CELEBRATORIO

Unos de los aspectos que potencia el humor negro en los cuentos ocampianos es el *contexto* en el que este se da. En los cuentos estudiados este contexto son las fiestas: un bautizo, una boda y una fiesta de cumpleaños que son motivo de celebración en “La casa de los relojes”, “La boda” y “Las fotografías”, respectivamente.

Una fiesta es un acto colectivo en el que se conmemora un acontecimiento, un momento de celebración asociado a la alegría y felicidad. Las fiestas se organizan en torno a las ideas de diversión, disfrute y regocijo por lo que es común encontrar en ellas comida y bebida y otros hábitos estéticos que dependerán, principalmente, de la clase social a la que pertenece el colectivo que celebra¹⁵.

Sabemos que para que se produzca el efecto cómico necesitamos dos marcos de referencia excluyentes que produzcan una colisión (Koestler, 2002). Las fiestas en los cuentos antes mencionados tienen un carácter y propósito alegre: celebrar la admisión al

¹⁵A falta de una definición coherente con nuestro propósito, hemos definido la categoría de fiesta basándonos en la definición que la DRAE proporciona en relación a este concepto.

cristianismo, celebrar la unión del amor ante Dios y celebrar un año más de vida de una niña que ha sufrido las consecuencias de un grave accidente, sin embargo, todas esas fiestas culminan con un suceso fatal. Los marcos de referencia que colisionan provocando la risa son la alegría festiva y la fatalidad de la muerte. Es por esta razón que el motivo de la fiesta en estos cuentos sirve de elemento para fortalecer el humor negro ocampiano. A continuación veremos la configuración de la fatalidad como un elemento más del humor negro de Silvina Ocampo.

Las tres fiestas antes mencionadas, además de ser celebraciones sociales pertenecientes al ámbito privado, también se constituyen como ritos sociales. Entendemos por rito una ceremonia o fiesta que es repetida de forma invariable y que además tiene un carácter simbólico. Tal es el caso de las tres ceremonias celebradas en los cuentos. En primer lugar, un bautizo que sigue una pauta determinada por la religión y que a través de la sumersión en agua indica la admisión del niño o adulto en una determinada creencia. En segundo lugar, un matrimonio en el que la novia debe usar un vestido de un color determinado y entrar a la iglesia del brazo de una figura paterna, y significa la unión hasta la muerte con la pareja, y por último, un cumpleaños en el que inevitablemente al festejado se le canta una canción simbolizando así un año más de vida y los deseos de una vida larga y feliz.

Los rituales tienen pautas a seguir adoptadas por la cultura y deben repetirse imprescindiblemente, por lo que, debido a que son un constructo social asentado, funcionan a modo de *hipotexto*, por lo tanto, el corpus de textos seleccionados se configura como una *parodia* de esas ceremonias.

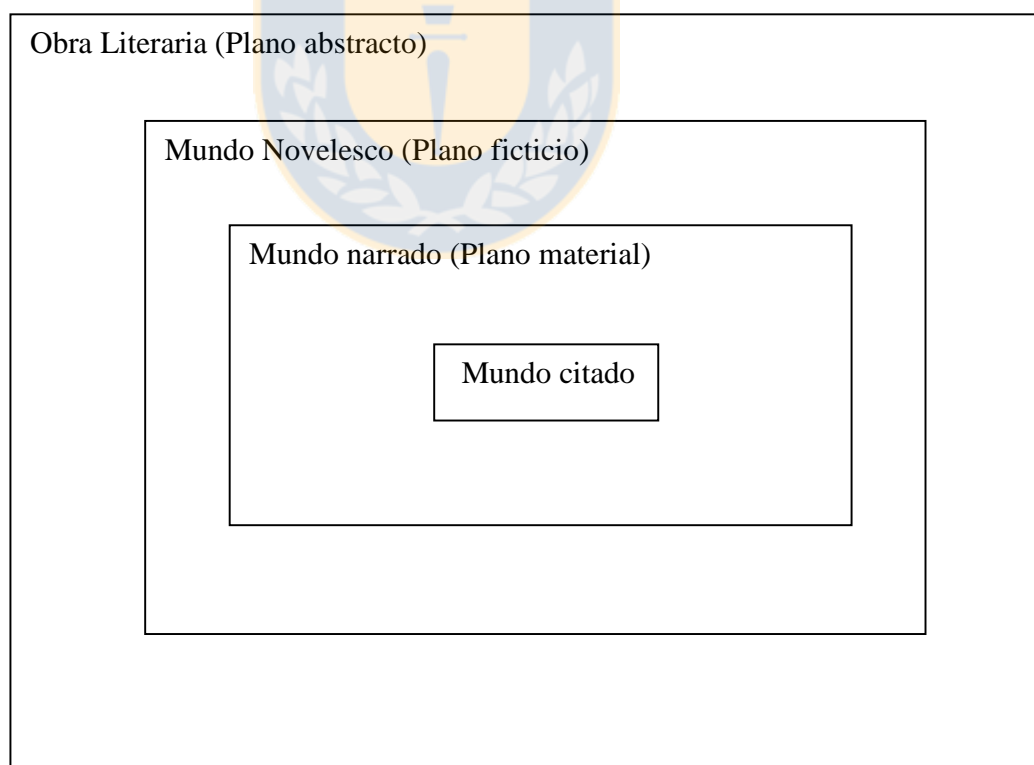
La parodia toma elementos del *hipotexto* y añade otros burlescos para la construcción del *hipertexto* cómico. Silvina Ocampo busca un final inesperado, un contrasentido a la alegría que estas celebraciones remiten; la burla en los cuentos estudiados se compone del absurdo¹⁶ de las muertes ocurridas durante el rito celebratorio. ¿Quién imaginaría que una fiesta de bautizo terminaría con el vecino jorobado planchado en una tintorería, un matrimonio con la novia muerta por la picadura de araña en medio de la iglesia, y un cumpleaños con una niña paralítica muerta antes de soplar las velas?

¹⁶De lo inesperado.

En los tres relatos estudiados los narradores infantiles ponen mucho énfasis en los detalles (de apariencia) irrelevantes en relación al ambiente que se vive en las fiestas. Sabemos que la lectura implícita de los relatos de la autora conlleva una serie de críticas a la burguesía, clase social a la que ella misma pertenecía, por lo que planteamos que la autora se vale de la narración infantil, que tiene permitido un discurso poco hilado, para ridiculizar los rituales sociales propios de su clase social, es decir, Silvina Ocampo construye una sátira de las costumbres adquiridas por la burguesía y su estética, y se reflejan en los textos estudiados a partir de las descripciones hiperbólicas de los ambientes en las fiestas que se celebran en estos relatos.

Antes de continuar, resulta necesario explicar las instancias y los planos que interactúan en un texto narrativo, ya que el humor como funcionamiento se manifiesta en el plano intratextual pero también necesita de elementos que se ubican en el plano extratextual, para ser entendido e interpretado. A partir de lo anterior, proponemos el siguiente esquema:

Situación extratextual (Plano concreto)



En el plano concreto, se instaura el autor real de los relatos, es decir, Silvina Ocampo, quien se dirige a un lector real. La situación extratextual, es decir, la época en la que Ocampo vive y produce su obra, sirve como escenario desde el cual tomará elementos que servirán como objetos risibles. En este sentido, la sátira funciona y será entendida por el lector real, a partir de los elementos extratextuales a los cuales se dirija, por lo que funciona en el plano concreto de la obra narrativa. Todos aquellos elementos humorísticos que aludan a una manifestación en contra la sociedad, en la que Silvina Ocampo, como figura biográfica, vivía, son parte de la situación extratextual de los relatos.

De esta manera, Silvina Ocampo, al crear la obra, produce una proyección de sí misma, que es inmanente a la enunciación y que crea el mundo novelesco, esta figura recibe el nombre de autor implícito y es quien porta la ideología del relato. Las ironías que se expresan en los relatos, son el resultado de la manifestación de la voz del autor implícito a través de los narradores, quienes enuncian las ironías. De igual forma, el funcionamiento de la parodia se da en el plano material del relato, es decir, en el mundo narrado, creado por los narradores niños: N.N, Gabriela y la niña de “Las fotografías”. Es en este plano del relato en el que se hará evidente la presencia de elementos intertextuales (personajes, lugares, espacios etc.), provenientes de otros textos que estarán manifestando una burla.

En este sentido, la diferencia entre los procedimientos que construyen el humor negro en el relato es el plano en el cual actúan. A diferencia de la sátira, que funciona en el plano concreto/extratextual, tanto la ironía como la parodia son procedimientos que funcionan en el plano intratextual. A continuación veremos el funcionamiento de cada una de estas manifestaciones, en los relatos seleccionados.

En “La casa de los relojes” estamos invitados a una fiesta nocturna de bautizo en honor a Rusito. Los detalles decorativos de la fiesta son descritos ampliamente por el narrador que, en primer lugar, destaca la decoración: linternas de papel y serpentinas, cuatro mesas improvisadas, en segundo lugar, las comidas y bebidas -de toda clase- y la falta de chocolate debido a la huelga de leche. A partir de esta descripción nos damos cuenta que los anfitriones y comensales de la fiesta son, más bien, de clase popular y que en consideración a la importancia de la fiesta, han decidido producir una fiesta similar a las de la clase alta, sin embargo, el narrador deja en evidencia, mientras describe la comida, que se trata de una mala copia:

Comimos sándwiches de tres pisos pero **un poquito secos**, merengues rosados, **con gusto a perfume**, de esos chiquititos, y torta y alfajores. Las bebidas eran riquísimas. Pituco las mezclaba, las batía, las servía como un verdadero mozo de restaurante (p. 118. Las parrillas son nuestras).

En relación al comportamiento de las personas, se encarga de comentar que en la fiesta los invitados habían bebido mucho alcohol, incluso él que de pequeños sorbos pudo beber el contenido de al menos tres copas:

La gente estaba muy alegre. Mi madre que habla poco charlaba como una señora cualquiera y Joaquina, que es tímida, bailó sola cantando una canción mejicana que no sabía de memoria. Yo, que soy tan huraño, conversé hasta con el viejito malo que siempre me manda al diablo (p. 119).

Al final del relato nos damos cuenta que la idea de planchar la joroba de Estanislao proviene del entusiasmo provocado por el alcohol o, como menciona nuestro narrador, la “alegría” del grupo.

En “Las fotografías” la narradora se detiene mucho más en la descripción del ambiente que cualquiera de los narradores que estudiamos en los relatos seleccionados. El relato comienza de forma inmediata con la descripción del ambiente de la fiesta:

Llegué con mis regalos. Saludé a Adriana. Estaba sentada en el centro del patio, en una silla de mimbre, rodeada por los invitados (p. 130).

Estaban la Clara, estaba Rossi, el Cordero, Perfecto y Juan, Albina Renato, María, la de los anteojos, el Bodoque Acevedo, con su nueva dentadura, los tres pibes de la finada, un rubio que nadie me presentó y la desgraciada de Humberta. Estaban Luqui, el Enanito y el chiquilín que fue novio de Adriana, y que ya no le hablaba. Me mostraron los regalos: estaban dispuestos en una repisa del dormitorio. En el patio, debajo de un toldo amarillo, habían puesto la mesa, que era muy larga: la cubrían dos manteles. Los sándwiches de verdura y de jamón y las tortas muy bien elaboradas, despertaron mi apetito. Media docena de botellas de sidra, con sus vasos correspondientes, brillaban sobre la mesa. Se me hacía agua la boca. Un florero con gladiolos naranjados 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 (p. 131).

Podemos notar de inmediato la diferencia con la fiesta de Rusito. En primer lugar, la fiesta de Adriana se realiza durante el día, por lo que tiene un carácter de conmemoración más formal que la fiesta de “La casa de los relojes”. La narradora comienza relatando la cantidad de personajes niños que han asistido, el lugar de los regalos (ausentes en la fiesta

anterior), la decoración resaltando una mesa muy larga (no improvisada), las comidas y bebidas muy bien elaboradas, sin destacar nada relativo a la extravagancia del sabor u olor o color y, por último, una decoración más bien austera de flores.

En este sentido, Silvina Ocampo destaca la ridiculez de la clase burguesa que busca aparentar la perfección de la fiesta, evitando que los invitados toquen alguno de los alimentos antes de que el fotógrafo llegue para que pueda retratar la opulencia en su máximo esplendor. De esta manera el cuento en sí mismo representa un ritual *dentro* de un ritual, el seguimiento de un patrón: la *espera* del fotógrafo para comenzar la *ceremonia*.

Sabemos que el detonante de la muerte de Adriana es la exposición a la cantidad de fotografías que toman de ella y que implican una serie de esfuerzos físicos que la niña no estaba en condiciones de realizar. Durante el desarrollo de la fiesta, ningún personaje se preocupa por la salud de Adriana, pues a su juicio se han preocupado bastante de ella, por lo que dejan sufrir a la niña con los martirios que requieren las fotografías. Luego, cuando se dan cuenta de su muerte, somos testigos de la ironía que esta conlleva, la narradora nos cuenta:

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 (p. 132. Las negrillas son nuestras)

La escena anterior evidencia nuevamente cómo la ironía se hace presente a través de la voz enunciadora infantil: brindar por la salud de una persona implica que los presentes están deseando bienestar para el festejado; sin embargo, en el caso de este cuento la festejada no tan sólo que carece totalmente de fortaleza y vitalidad, sino que se está muriendo a vista y paciencia de las mismas personas que manifiestan buenos augurios para ella, y todo esto acontece en el preciso momento en el que notan que la niña está muerta.

El rito, en este cuento, se constituye además como una obligación social que tortura a su víctima. Adriana muere pero habiendo cumplido el objetivo de ser retratada, es decir, llevando a cabo el rito.

A diferencia de los relatos anteriores, en “La boda” sólo el desenlace de la historia transcurre durante la ceremonia, sin embargo, la narración se detiene brevemente en los preparativos de esta, destacando el esquema ritual, la reiteración de una acción: Arminda se probó el vestido en cinco oportunidades y practicó su entrada a la iglesia la misma cantidad de veces.

Los preparativos para la boda fueron largos y minuciosos. El traje de 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. La modista probó el vestido a Arminda cinco veces. Arrodillada y con la boca llena de alfileres la modista redondeaba el ruedo de la falda o agregaba pinzas al nacimiento de la bata. Cinco veces del brazo de su padre, Arminda cruzó el patio de la casa, entró en su dormitorio y se detuvo frente a un espejo para ver el efecto que hacían los pliegues de la falda con el movimiento de su paso. (p.161)

Los aspectos anteriormente analizados son los elementos cómicos que configuran lo que llamaremos desde ahora la anti-fiesta ocampiana, un opuesto al estereotipo de las fiestas de su época, que debían ser civilizadas para estar a la altura del modelo burgués. A partir de la anti-fiesta, Silvina Ocampo nos muestra los valores que legitiman la sociedad burguesa: egoísmo, opulencia, búsqueda de la homogeneidad social que castiga el comportamiento maquinal de la sociedad de su época y que se configura como un motivo constante de sus cuentos¹⁷.

Anteriormente, hemos considerado que la fiesta como constructo social puede configurarse a modo de *hipotexto* por lo que la anti-fiesta ocampiana es un *hipertexto* paródico de la fiesta burguesa, sin embargo, no podemos dejar de notar que al ser el objetivo de Ocampo *extratextual*: mostrar los aspectos negativos de la sociedad burguesa y castigarlos a través de la burla y mediante la caracterización de sus miembros como egoístas y arribistas, la anti-fiesta ocampiana es también una *sátira*, ya que en su composición muestra una marcada función de castigo social, sin compasión, evidenciando el desprecio que siente hacia su propia clase social de tal manera que deja entrever, a partir del desenlace de los tres relatos antes analizados, que las costumbres burguesas conducen a la *muerte*. Por último, la sátira al ser un procedimiento más agresivo y violento, en comparación a la ironía y la parodia, se transforma en una clara muestra de humor negro en la configuración de las celebraciones que proyecta Silvina Ocampo en sus relatos.

Hemos visto que en el corpus de cuentos el humor se manifiesta como una gradiente, en la que la ingenuidad en sí misma es humorística hasta que las ironías, sátiras y

¹⁷En nuestra consideración existen otros cuentos de Silvina Ocampo que celebran el motivo de la anti-fiesta, entre ellos se encuentran “Las invitadas”, “El banquete”, “El verdugo”, “La boda” (un relato diferente al estudiado en esta investigación) “El árbol grabado” y que se configurarían como un corpus tentativo para una investigación futura respecto a esta categoría.

parodias se hacen presentes en el discurso de los narradores. El humor negro se evidencia, por una parte, a partir de la ambigüedad en el plano de la enunciación y del enunciado, la incertidumbre de no saber con exactitud las intenciones y motivaciones de los personajes, de esta manera el humor deja de ser inocente y se transforma en cruel o perverso. Por otra parte, el efecto humorístico se da por el contrapunto entre la información que el mismo narrador le da al lector y la falta de comprensión que este manifiesta ante dicha información.

2. EL MUNDO ADULTO TRANSGREDIDO

Las sociedades, independientemente de la época a la que pertenecen, se rigen por una organización social en términos de moral, religión, convencionalismos y distintos juicios de valor que son aceptados por el común de los integrantes, permitiéndoles convivir según reglas de comportamiento que establecen lo que se puede o no se puede hacer. Esta forma de organizar la vida en comunidad constituye lo que reconocemos y compartimos como *normalidad*.

En los cuentos de Silvina Ocampo encontramos motivos narrativos, como el *motivo del doble*, la *metamorfosis* y/o la *adivinación*, que transgreden las reglas establecidas por la sociedad, por lo que el lector se encuentra constantemente ante situaciones que desafían la visión de un mundo de normalidad¹⁸; en este sentido, lo anormal se configura como “todo lo que en el nivel natural o sobrenatural, físico o metafísico, psíquico o parapsíquico resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente por uno o más grupos” (Barrenechea, citada por Pezzoni, 1997:17)¹⁹.

¹⁸Este aspecto de los motivos literarios ocampianos es reconocido por Verónica Murillo, quien en su artículo “Silvina Ocampo: lo siniestro está en casa” (2011) reconoce la infracción a la normalidad como un aspecto de lo siniestro y que se aprecia dicha transgresión en el ámbito de las relaciones interpersonales. Según la autora, lo siniestro se debe a la presencia de conductas que las convenciones sociales han restringido al ámbito de lo que debe permanecer secreto y que “viene, justamente, del hecho de que la subversión del orden permite el funcionamiento de una lógica contrapuesta a la construcción axiológica social” (p.66). Razón por la que en los relatos de la autora el mundo narrado se rige por convenciones incompatibles con la normalidad establecida por la sociedad.

¹⁹Remitimos a un anexo en el que analizamos *Lo fantástico ocampiano* y el *verosímil fantástico* en el corpus de cuentos seleccionados. Si bien este no es el motivo de nuestra tesis, entendemos que es un aspecto inherente de la literatura de Silvina Ocampo, por lo que creemos que ofrece una clave de lectura complementaria a nuestro estudio.

El mundo narrativo que nos propone Silvina Ocampo en sus relatos está fuera de toda norma, en él podemos encontrar situaciones límite, subversión del orden establecido, vínculos afectivos más que particulares, enfermizos, en fin, un mundo trastornado y degradado en el que el lector siempre descubre algo que debía permanecer *oculto*. Carolina Suárez (2009) describe un mundo sin límites instalado en la ilegalidad y con tendencias a la entropía y el acontecer inesperado e insólito. La misma crítica (Suárez, 2013) se refiere a este mundo en una de sus investigaciones más actuales:

Los patrones establecidos se rompen y los roles son intercambiables; se someten a un tratamiento satírico las oposiciones estereotípicas de la femineidad y la masculinidad, la bondad y la maldad, la belleza y la fealdad. Igualmente, el espacio y el tiempo se subvierten y se borran los límites entre las categorías mentales de espacio, tiempo, persona, animal. [...] La temática literaria tradicional referente al amor, los sentimientos, la crítica social, el ámbito familiar se aborda mediante enfoques transgresores. La hipocresía y la perversión vuelven ambivalentes todos los demás sentimientos; la sexualidad, la religiosidad y la malicia aparecen simultáneamente (p. 367-368).

Como veremos a continuación, se trata de un mundo que derriba paradigmas establecidos, sobre todo, cuando se trata de las delimitaciones entre el bien y el mal, y derrumba las axiologías a partir de la desacralización de cánones morales, religiosos y sociales. Esta configuración del mundo ocampiano, que no es cuestionado por los personajes, funciona como contrapunto con el mundo adulto extratextual y la visión del lector, por lo que además cumple la función de acentuar el humor negro en los relatos estudiados.

En los siguientes apartados veremos cómo se configura el mundo ocampiano, cuáles son las leyes que lo rigen, las normas y valores que portan los personajes (Khortals, 1986) y el impacto que tienen sobre el lector.

2.1. NIÑOS QUE SUBYUGAN EL ORDEN

Sabemos ya que la narración infantil posee determinadas características que permiten configurar un mundo que ante la mirada de los adultos es distinto, esto ocurre porque en los relatos la mirada del mundo infantil *sabotea* permanentemente la

convencionalidad del mundo adulto en los relatos estudiados. Comenzaremos con las personalidades de los niños narradores que no son difíciles de identificar.

Partiremos por el narrador de “La casa de los relojes” que es el único niño del corpus. No conocemos su nombre, pero a partir de la firma que hace en la carta dirigida a su profesora nos damos cuenta que se identifica como N.N, y que tiene nueve años. En la carta remite los acontecimientos de los últimos días: ha ido a un parque en el que se ha divertido mucho jugando con sus amigos, pero menciona que lo más divertido ha sido asistir a la fiesta de bautizo de Rusito, en la que el centro de la fiesta fue Estanislao, el relojero del barrio a quien él le tenía mucho afecto. De esta manera comienza a relatar los pormenores de la celebración, de los que ya hemos hecho mención en los apartados anteriores, hasta que llega al desenlace ya conocido de la historia.

La narración nos permite inferir algunas características de la personalidad del niño. En primer lugar, muestra sensibilidad hacia la condición de Estanislao cuando describe la escena en la que Joaquina le acaricia la joroba; observamos el siguiente diálogo:

Él permitía que le tocaran la espalda, porque era buenito.

– ¿Y a mí quién me trae suerte? –decía.

–Sos un suertudo –le contestaba Joaquina–, tenés la suerte encima.

Pero a mí me parece que era una injusticia decirle eso. ¿A usted no, señorita?
(p.120)

El niño muestra empatía y comprensión en relación a la realidad que vive Estanislao, demostrando que el cariño que dice sentir por él es sincero. A diferencia de los relatos narrados por niñas, vemos en N.N una serie de características propias de su edad, vale decir, *normales* e incluso deseables y concordantes con el paradigma del comportamiento infantil: es un niño normal al que le gusta ir a clases, tiene pasatiempos de niño (juega con tierra, colecciona huevos de aves, etc.).

Gabriela, la narradora de “La boda” tiene una personalidad más despierta que N.N, ella es totalmente consciente de todo lo que ocurre a su alrededor. Los actos que realiza y las cosas que dice nos hacen plantearnos el hecho de que no es tan sólo una niña traviesa, sino que es manipuladora y vengativa. Sabemos que Gabriela es amiga de una muchacha mayor, Roberta, quien tiene una prima a punto de contraer matrimonio, Arminda, evento que le provoca envidia.

Una de las características de la amistad entre Gabriela y Roberta es que la niña sentía que Roberta la trataba como una *adulta*, lo que le agradaba. Para mantener la amistad con Roberta, Gabriela es capaz de hacer cualquier cosa, por lo que abstrae los sentimientos de Roberta hacia sí misma y decide vengarse de Arminda. Logra su propósito: impedir la boda de Arminda; sin embargo, en relación a su muerte se asegura de manipular al lector de tal forma que este se pregunte constantemente sobre la real responsabilidad de Gabriela en el crimen. El discurso de Gabriela, quien a pesar de haber confesado su autoría en el crimen, nos da algunas señales que nos indican que Roberta también tiene responsabilidad en la muerte de Arminda, sin embargo, existen otras marcas textuales que nos permiten ver que Gabriela es tan responsable como Roberta y desea eludir dicha responsabilidad; entre estos elementos se encuentran las acusaciones que, inteligentemente y a modo de coartada, hace durante todo el relato sugiriendo que Roberta la manipulaba:

Es misterioso el dominio que Roberta ejercía sobre mí: ella decía que yo adivinaba sus pensamientos, sus deseos. Tenía sed: yo le alcanzaba un vaso de agua, sin que me lo pidiera. Estaba acalorada: la abanicaba o le traía un pañuelo humedecido en agua de Colonia. Tenía dolor de cabeza: le ofrecía una aspirina o una taza de café. Quería una flor: yo se la daba. Si me hubiera ordenado "Gabriela, tírate por la ventana" o "pon tu mano en las brasas" o "corre a las vías del tren para que el tren te aplaste", lo hubiera hecho en el acto (p.160. El subrayado es nuestro).

Luego, al indicar que Roberta es su cómplice en la travesura, y a pesar de que cómo ella misma señala el ruido del secador de pelo no le permitiera escuchar lo que la muchacha mayor le decía, introduce nuevamente la ambigüedad ante el lector mostrándose como una herramienta de Roberta:

–Todo esto será un secreto entre nosotras –dijo Roberta, al salir de la peluquería, torciendo mi brazo hasta que grité (p.162).

Hemos dicho anteriormente que la narradora de “Las fotografías” no manifiesta su edad, pero que a partir del relato podemos notar que bordea la edad de Adriana, aunque más cercana a la adolescencia que a la niñez, la consideramos niña por no ser una mujer adulta. Hemos dicho también que la narradora se encuentra más preocupada por mencionar las trivialidades de la fiesta que la enfermedad de Adriana, por lo que, podemos definir a la narradora como una niña despreocupada y egoísta, que solo desea opacar a Humberta, otra niña que ha sido invitada a la fiesta y con la que no tiene una buena relación.

La máxima muestra de egoísmo de la narradora la encontramos en la escena en la que Adriana, en las propias palabras de la voz narrativa, exhausta y a punto de desmayarse se encuentra lista para retratarse en la última fotografía, sin embargo, Humberta logra entrometerse en la imagen, lo que es inadmisibles ante los ojos de quien narra:

Dos hombres la llevaron, de nuevo, en la silla de mimbre, al patio y la pusieron junto a la mesa. En ese momento se oyó de un altoparlante la canción ritual de Feliz cumpleaños. Adriana en la cabecera de la mesa, al lado del abuelo y de la torta con velitas, posó para la séptima fotografía, con mucha serenidad. La desgraciada de Humberta logró introducirse en el retrato en primer plano, con sus omóplatos descubiertos y despechugada como siempre. La acusé en público por la intromisión, y aconsejé al fotógrafo que repitiera la fotografía, lo que hizo de buen grado. Resentida, la desgraciada de Humberta se fue a un rincón del patio; el rubio que nadie me presentó la siguió y para consolarla le sopló algo al oído. Si no hubiera sido por esa desgraciada la catástrofe no habría sucedido. Adriana estaba a punto de desmayarse, cuando la fotografiaron de nuevo. Todos me lo agradecieron (p.132).

La narradora culpa a Humberta del desenlace, como a esta no le correspondía aparecer en la fotografía más importante, era imprescindible repetirla a pesar del malestar de Adriana, al que la niña nos refiere a lo largo de todo el relato. Luego de la tortura ritual, Adriana fallece, no sabemos si es inmediatamente después de la última fotografía o tiempo después mientras la familia y amigos se agazapan en el banquete, pero lo que sí sabemos es que una fotografía menos y un posterior receso, hubiera impedido su muerte, y que la narradora, así como tiene la motivación para pedir la repetición de una foto, también podría haber hecho notar que Adriana se sentía mal y cambiar el final de la historia.

Nos queda claro que los niños ocampianos presentan *subjetividades excepcionales*, que se han establecido en un *lugar diferente* al de su dimensión social tradicional, de esta manera, Silvina Ocampo cuestiona los órdenes establecidos para la infancia, mostrando una versión distinta de los niños como miembros de la sociedad, sin embargo, debemos mencionar que los niños ocampianos no son una manifestación paródica del estereotipo de los niños, ya que en su reconstrucción social no se han añadido elementos burlescos sino, como podremos ver a continuación, todo lo contrario.

Lo primero que notamos, luego de la revisión de las personalidades de estos niños, es que las niñas narradoras de los relatos “La boda” y “Las fotografías” conjugan una antítesis de N.N, el narrador de “La casa de los relojes”. ¿Qué ocurre con las niñas

ocampianas? ¿A qué se debe que en su carácter se conjuguen aspectos que no son los aceptados socialmente? Silvina Ocampo transgrede el estereotipo de género femenino infantil y los órdenes establecidos en la infancia como forma de reivindicarse ella misma, como mujer que es y niña que fue en un orden social patriarcal, que ha desmerecido desde siempre el rol de la mujer en todas sus etapas.

Las niñas narradoras de “La boda” y “Las fotografías” son capaces de tomar sus propias decisiones e imponer su voluntad, llevando a cabo sus deseos personales. Por una parte, Gabriela, consciente del peligro que implica poner una araña venenosa en el peinado de Arminda, se atreve y lo hace sin mostrar remordimiento y con el solo objetivo de agradar a su amiga mayor. Mientras que en “Las fotografías” nuestra narradora anónima impone su voluntad obligando al fotógrafo a tomar una nueva fotografía y lograr que los demás invitados estén de acuerdo, solo por cumplir un capricho personal: humillar a su archirrival, Humberta, confinándola a un rincón del patio.

Si las niñas son las dueñas de su destino, escapando así de su estereotipo social, y siendo protagonistas de situaciones a las que según la norma deberían estar ajenas, los niños, se ven influenciados por agentes externos para abandonar su estado inicial inocente y ser partícipes de sucesos no permitidos para su condición. Este es el caso de N.N, el narrador de “La casa de los relojes”, quien ha sido parte del colectivo que ha asesinado a Estanislao, empujado por el alcohol y la “alegría” de los demás invitados. En “La boda” y “Las fotografías”, ambas niñas tienen una participación directa en la muerte de los personajes, mientras que en “La casa de los relojes”, el niño es sólo un espectador y su estado mental está totalmente fuera de sí, tanto que no termina de observar la ejecución del crimen y cae desmayado. Por una razón clara el niño se muestra más noble en relación a las niñas: el mundo ha sido invertido.

De esta manera la autora cuestiona los órdenes establecidos al mundo de la infancia, creando uno propio. Lo que los niños han hecho y observado en los cuentos que protagonizan, en el orden normal, serían desencadenantes o productos de serios traumas vividos, sin embargo, para ellos son simples sucesos que acontecen en la cotidianidad de los eventos sociales a los que asisten.

Hemos podido observar que en el mundo infantil la familia y el grupo nuclear son el lugar de la violencia, y que son los niños quienes la ejercen como una forma de tomar el

control de sus vidas y las de los demás, en un mundo en el que la crueldad de los adultos, no la de los niños, se inscribe como normal.

La primera postura de estos niños es la *ingenuidad*, presentando como travesuras lo que ante los ojos del lector no son sino *crímenes* y *torturas*, por esta razón, consideramos que la postura real de Gabriela, N.N y de la narradora de “Las fotografías” se aleja, mientras avanza el relato, de la ingenuidad.

Para muchos el mundo infantil no es aceptable, ya que de acuerdo a sus condiciones los niños deberían ser las víctimas y no los victimarios de los sucesos crueles y fatales que se narran en los relatos, y que ante estas situaciones deberían ser capaces de mostrar empatía y no indiferencia, que es lo que sucede justamente en los relatos “Las fotografías” y “La boda”: la primera narradora se queda con la conclusión de que Humberta es un pájaro de mal agüero y la segunda culmina su relato diciendo que Roberta le tomó antipatía. No existen reflexiones ni se preguntan por su culpabilidad o implicancia en la muerte de Adriana y Arminda, respectivamente.

Otro aspecto que nos ha llamado la atención del mundo infantil de Silvina Ocampo, es que este ha excluido totalmente al mundo adulto expulsándolo fuera de sus fronteras; en el mundo infantil no hay regulación ni supervisión adulta, los personajes adultos que encontramos actúan como niños, como el caso de “La boda” o están intoxicados, como en el caso de “La casa de los relojes” o simplemente están ajenos y enfocados en trivialidades. Un mundo en el que los niños están *solos*, y en base a su soledad han organizado su modo de vivir. En el mundo infantil de Silvina Ocampo no hay adultos, ni figuras de autoridad o padres, por lo que tampoco hay protección ni bienestar garantizado, lo que desencadena una configuración en la que el mundo infantil no está libre de violencia o maldad.

2.2 EL LECTOR CONFRONTADO

Los teóricos del humor que hemos revisado concuerdan, entre otras cosas, en que el humor es un fenómeno de carácter socializador, ya que en él nunca participan menos de dos personas, es decir, se necesita obligadamente de un receptor. En otras palabras, para la construcción del humor es necesario que se establezca una relación con el *lector*, con el objetivo de compartir referentes que permitan al lector identificarse con el objeto de burla, liberarse de alguna carga emocional o castigar las conductas que están siendo reprochadas.

En el caso de los cuentos de Silvina Ocampo, el lector tiene una tarea más compleja ya que participa en la construcción de un mundo que está siendo deconstruido, donde lo *normal* hace referencia a lo que la sociedad considera *anormal*, y funciona lógicamente de forma opuesta porque “el mundo narrado se rige por leyes incompatibles con la legalidad cotidiana” (Murillo, 2011:66), por lo que al acercarse a la lectura de los cuentos estudiados, el lector ve confrontada *su* forma de entender el mundo.

El mundo al revés o invertido, al que hemos hecho alusión en el apartado anterior, se relaciona en algunos aspectos con el *humorismo absurdo*, ya que si bien Silvina Ocampo nos expone a un desorden de las leyes, la visión que nos propone no es precisamente de un mundo desordenado e incoherente. Ahora bien, este nuevo orden de las cosas es el primer aspecto de la literatura de Silvina a la que el lector se ve enfrentado, por lo que nos preguntamos ¿cómo se configura ese mundo en cada relato?

En “La casa de los relojes” vemos que el protagonismo recae en un hombre al que la misma sociedad expulsa a la reclusión, pero que sin embargo, en el cuento es quien más llama la atención, no tan solo del narrador, sino que de todos los invitados a la fiesta. Vemos la inversión del mundo paulatinamente en el relato. El mundo que hasta las primeras páginas se configura dentro de los parámetros de lo que consideramos normalidad, comienza a invertirse cuando se inicia la fiesta. Luego de que el narrador describe los aspectos decorativos de la fiesta, el niño nos cuenta que ha bebido alcohol, la escena es la siguiente:

A mí me daba todo el mundo un poquito de acá, un poquito de allá y así llegué a juntar y a beber el contenido de tres copas, por lo menos. Iriberto me preguntó:

–Che, pibe, ¿qué edad tenés?

–Nueve años.

–Bebiste algo?²⁰

–No. Ni un trago –le contesté, porque me dio vergüenza.

–Entonces tomá esta copa.

Y me hizo beber un licor que me quemó la garganta hasta la campanilla.

Se rió y me dijo:

–Así serás un hombre.

Esas cosas no se hacen con un chico, ¿no le parece, señorita? (p.119)

²⁰Así en el original.

Al lector de inmediato le parece fuera de lugar que un niño se emborrache, no por una travesura que ha ingeniado el mismo, sino que a causa de los adultos que lo rodean. El orden se invierte cuando el niño se ve enfrentado a la perversidad de un adulto, en vez de ser protegido por él, incluso, como podemos ver en la cita anterior, el mismo N.N considera que ese comportamiento no está bien.

Otro aspecto que nos permite ver la inversión del orden, es el protagonismo que adquiere el relojero a medida que avanza la fiesta. Estanislao es presentado como un ser marginal que vive en una casa “que parece de perro” (p.118) y que ha sido obligado por los estándares sociales a ser antisocial, recordemos que él nunca sale de su casa, intuimos, por su condición fisonómica. Sin embargo, en la mitad del relato, la situación de Estanislao se invierte en relación a su posición inicial:

Era tarde ya cuando bajó de su casilla por fin vestido y peinado Estanislao Romagán que se disculpó de llevar un traje arrugado. Lo aplaudieron y le dieron de beber. Le hicieron mil atenciones: le ofrecieron los mejores sándwiches, los mejores alfajores, las más ricas bebidas. Una muchacha, la más bonita, creo, de la fiesta, arrancó una flor de una enredadera y se la puso en el ojal. Puedo decir que era el rey de la fiesta y que se fue alegrando con cada copa que tomaba (p.119).

En “La boda” la inversión del mundo no es paulatina, el lector se encuentra de inmediato enfrentado a un mundo en que, en primer lugar, las relaciones son totalmente femeninas, es decir, existe tan sólo una mención a un personaje masculino y es respecto a un comentario sobre la apariencia de la novia. En efecto, es el padre de Arminda que opina, según su criterio, que el peinado de Arminda parecía una peluca. Fuera de esta intromisión, no existe referencia a ninguna otra figura masculina. Luego, es sorprendente para el lector, que dentro de este mundo femenino Roberta, una mujer joven, decida ser amiga de Gabriela, una niña de siete años, pudiendo establecer una relación de confianza con otra mujer, por ejemplo, su prima Arminda con quien comparte edad e intereses.

Finalmente, en “Las fotografías” encontramos múltiples signos de un mundo invertido, por niños que se divierten en relación a asuntos macabros:

[...] nos entretuvimos contando cuentos de accidentes más o menos fatales. Algunos de los accidentados habían quedado sin brazos, otros sin manos, otros sin orejas (p. 131).

Si la historia de estos accidentes contuviera algún suceso risible, o la narradora especificara que se contaban con algún tipo de gracia, el efecto en el lector sería distinto, no sentiría repulsión ante los sucesos que lee, sin embargo, sabemos que en lo cruel radica el humor negro: entretenerse a partir de una historia que se relaciona directamente con la desgracia que ha sufrido Adriana, el lector se enfrentará y confrontará a esta realidad ajena al sistema de valores morales y culturales que acostumbra.

La niñez es sinónimo de pureza y salud, en el caso de este cuento no es solo la protagonista quien sufre de una discapacidad, sino que se hace mención a otro niño, Rossi, quien sufre de una condición en particular, tiene un ojo de vidrio. La enfermedad se ha apoderado de la edad prístina.

Antes de finalizar, nos parece pertinente analizar los valores y normas que portan los personajes en cada relato a partir de la propuesta sobre el sistema axiológico en los relatos, de la autora Elizabeth Korthals (1986). Según la autora, se puede definir norma como una prescripción de un comportamiento en una situación determinada y que aparece cuando la transgresión de la norma provoca una sanción; mientras que el concepto de valor lo define como los criterios que orientan el comportamiento (Korthals, 1986).

Cabe destacar que la autora plantea como hipótesis

1. Que el modelo axiológico también da cuenta de la estructura actancial del relato
2. Que toda acción presupone de cuatro fases: la manipulación, la competencia, la performance y la sanción. Veremos a continuación cómo se configura el esquema actancial en el corpus estudiado.

En “La boda” observamos una fase de manipulación ejercida por Roberta, la competencia está dada por la condición etaria de Gabriela, quien en relación a su edad tiene “permiso” para realizar travesuras. La performance consiste en poner, simulando un juego, la araña en el rodete de la novia. La sanción consiste en el rechazo que produce ante los demás la confesión de Gabriela: haber asesinado a Arminda.

El esquema axiológico el siguiente:

Valor	Norma
1. Destinador: Gabriela	Destinador: La sociedad
2. Destinatario: Gabriela	Destinatario: Familiares de Arminda, padres de Gabriela y Roberta

3. Dominio de referencia: Lealtad hacia Roberta	Dominio de referencia: atmósfera que establece la muerte
4. Lugar de manifestación: Deseo de perpetuar la amistad	Lugar de manifestación: Regulación del comportamiento infantil
	Sanción: Rechazo y antipatía

. En “Las fotografías”, observamos una fase de manipulación ejercida por la narradora del relato, la competencia está dada por su edad, que le permitiría comportarse de forma negligente. Su performance consiste en supervisar las fotografías que le toman a Adriana. Finalmente, en el relato la sanción consiste en la muerte de Adriana.

El esquema axiológico es el siguiente:

Valor	Norma
1. Destinador: Narradora	Destinador: Sociedad
2. Destinatario: Narradora	Destinatario: Familia de Adriana y asistentes a la fiesta
3. Dominio de referencia: Egocentrismo	Dominio de referencia: Comportamiento protector de la familia
4. Lugar de manifestación: Falta de compasión y egoísmo	Lugar de manifestación: Regulación del comportamiento social y familiar
	Sanción: Muerte de Adriana

Para finalizar, en “La casa de los relojes” observamos una fase de manipulación ejercida por el dueño de la tintorería, quien tiene la idea de planchar el traje de Estanislao. La competencia está dada por Estanislao, quien al llevar un traje arrugado y estar ebrio, resulta idóneo para realizar la performance (aceptar planchar su traje mientras lo tiene puesto), y la sanción corresponde al dolor que ocasiona la culpabilidad del homicidio.

El esquema axiológico es el siguiente:

Valor	Norma
1. Destinador: Estanislao	Destinador: Sociedad

2. Destinatario: Estanislao	Destinatario: Vecinos de la comunidad
3. Dominio de referencia: Cariño y preocupación que muestran sus vecinos	Dominio de referencia: Contexto social y cultural del siglo XX.
4. Lugar de manifestación: La entrega de su cuerpo a la plancha	Lugar de manifestación: Regulación del comportamiento social
	Sanción: Dolor que provoca el homicidio colectivo de Estanislao/ Reivindicación de su figura

En los tres cuentos se presentan situaciones que confrontan al lector, ya sea cuando los narradores infantiles despiertan su morbosidad al contar pequeñas sordideces relacionadas a comportamientos que no son adecuados, o a partir de la configuración del mundo en sí mismo, en el cual no encontramos una separación maniquea del bien y el mal. Estos detalles no solo confrontan al lector, sino que lo violentan al ver sucumbido todos los parámetros de normalidad. Las situaciones se escapan del control racional que el lector ha instaurado a partir de su acervo cultural y sus parámetros de comportamiento social.

Por otra parte, las técnicas narrativas de Silvina Ocampo acentúan la perturbación del lector. Estas estrategias han sido ya estudiadas por diferentes autores y referidas en esta investigación, como es el caso de los estudios de Balderston (1983) y Espinoza-Vera (2003) por lo que no los volveremos a mencionar. Consideramos importante destacar algunas palabras de Enrique Pezzoni (1997), respecto al rol del lector en los cuentos de Silvina Ocampo: “El lector debe renunciar a todo intento de interpretación que se aparte de la superficie del texto y aspire a algo que esté fuera de ella: un sentido único, preciso, aleccionador, garantizado por una verdad totalizadora y por el prestigio de un trascendentalismo solemne” (p.9). En otras palabras, los relatos de Silvina Ocampo ofrecen una multiplicidad de sentidos que impiden llegar a una interpretación única, por lo que el lector debe renunciar a esa posibilidad. Lo que hemos tratado de ofrecer, tomando el humor negro como clave de lectura y conjugando los procedimientos cómicos que se reúnen en su composición y sus variables (*humorismo macabro, satánico y absurdo*), como la ironía, el sarcasmo y la parodia, es una posible comprensión de la visión de mundo que Silvina

Ocampo proyecta en su trabajo literario y que se filtra y llega a los lectores a través de la voz del autor implícito.

En el corpus de cuentos hemos podido apreciar que los niños ocampianos se mueven en un mundo narrativo fuera de la norma, en donde las temáticas que trata el humor negro: crueldad, perversidad, violencia, muerte, desorden, son parte de los eventos que configuran la cotidianidad de los acontecimientos que marcan el mundo infantil. Los niños, al poseer particularidades excepcionales, no se sienten transgredidos al narrar hechos que, en otras circunstancias, producirían dolor, llanto y sufrimiento sino que *transgreden* el mundo adulto, *subyugan* el orden establecido y *confrontan* al lector. De esta misma forma, el autor implícito invita y prueba al lector a reírse de lo que no debe provocar risa, de lo que es prohibido por estar fuera de la norma.



CONCLUSIONES

El fin principal de esta investigación ha sido proponer nuevas perspectivas y lecturas a la dimensión humorística de los relatos de Silvina Ocampo; para esto hemos propuesto estudiar el *humor negro* desde la voz enunciativa infantil y conjugado diferentes teorías que nos permitieron establecer las formas en las que trabaja el *humor negro*.

En este contexto cabe señalar nuestros principales descubrimientos. En primer lugar, destacamos que las características del *humor negro* en los cuentos analizados se relacionan directamente con la *muerte* de un personaje, que en general, es quien protagoniza la historia. Por otra parte, estos personajes presentan condiciones físicas que los segregan y mantienen en una situación de vulnerabilidad. La *crueledad* de las muertes radica en su finalidad: son totalmente gratuitas y llevadas a cabo a partir de torturas directas e indirectas, razón por la cual, la principal manifestación de humor negro que se da en estos cuentos es la que posibilita el humorismo macabro. En este sentido debemos destacar otra imagen reiterativa en la conformación del *humor negro* ocampiano, la *fatalidad*; esta imagen se construye a partir de las celebraciones que se festejan en las historias, cuyo propósito alegre se ve opacado en razón de las muertes que acontecen en estas, lo que configura un contrasentido y, por lo tanto, se manifiesta como una forma de acentuar el *humor negro* en los relatos

En segundo lugar, se evidenció que la perspectiva infantil construye el *humor negro* a partir de dos patrones: la ambigüedad y el sabotaje a la realidad adulta. La ambigüedad se da en el plano de la voz narrativa y como característica de los narradores infantiles; son niños que se nos presentan ingenuos y relatan acontecimientos que, por ser inocentes, provocan en el lector simpatía (risa), sin embargo, a medida que avanza la narración el tono ingenuo se disipa y aparece la crueldad. Como consecuencia de la ambigüedad vocal, el paso de la jocosidad a la no jocosidad provoca incertidumbre en el lector, ya que este nunca sabe cuál es el grado de conocimiento y conciencia de los narradores, quienes se mueven siempre entre los límites de la inocencia y la maldad. Las formas de las modalidades enunciativas utilizadas por los narradores funcionan como una estrategia para acentuar la ambigüedad vocal, ya que la narración homodiegética y su variable autodiegética,

impregnan a las voces narrativas de personalidades y subjetividades propias; en esta misma línea, la focalización interna fija impide conocer desde otra fuente lo que la perspectiva de los narradores no resuelve, información que sería valiosa para el lector y con la que podría llenar los vacíos que nos dejan las voces infantiles. De esta manera, los niños sabotean la convencionalidad del mundo adulto, ya que presentan características que, de cierta forma, subvierten cualquier orden establecido y donde lo anormal para la perspectiva adulta se inscribe como normal dentro de la cotidianidad de los niños.

En tercer lugar, los relatos manifiestan diferencias sustanciales que permiten inferir que la construcción del humor negro no funciona de la misma manera en todos los relatos. A diferencia de “Las fotografías” y “La boda”, “La casa de los relojes” es un relato carente de ambigüedad y que presenta un niño totalmente inocente, por lo que el principio de la ambigüedad vocal como patrón para construir el humor negro, no se da en este relato. El humor negro se evidencia, mayormente, en la temática que el cuento trata y a partir de las ironías que se enuncian. Sin embargo, a pesar de no contar con el elemento ambiguo, en este relato sí se evidencia un saboteo al mundo adulto, sobre todo cuando notamos la función de *ensor* de la crueldad que se manifiesta.

En cuarto lugar, confirmamos que la ambigüedad no se da tan sólo en el plano de la enunciación y del enunciado, sino que también en el plano de quien lee. El lector se ve expuesto a constantes momentos en los que debe *interpretar* la realidad representada, el uso de distintos procedimientos humorísticos, como la ironía, pone al lector en un plano en el cual el *humor negro* se hará visible sólo si este es capaz de interpretar las ironías presentes y captar los significados implícitos. En este sentido, la conciencia humorística corresponde al autor implícito y supone la existencia de un lector implícito adulto que sea capaz de interpretar las ironías, sátiras y parodias que son presentadas, para que se complete el sentido humorístico de los relatos.

Silvina Ocampo acostumbra jugar con los elementos que han sido analizados en esta investigación, por lo que nos planteamos una serie de proyecciones susceptibles a ser analizadas en otros relatos de la escritora argentina. En este sentido destacamos el uso de las voces narrativas infantiles como una estrategia *constante* de la literatura ocampiana y que se da como narración infantil propiamente tal o cómo regresión desde la voz narrativa adulta, por lo que consideramos interesante, en el futuro, proponer un análisis del *humor*

negro desde el punto de vista adulto. De igual manera, el motivo de la fiesta o, como la hemos denominado en este trabajo, la *antifiesta ocampiana* es recurrente en sus relatos, por lo que planteamos desde esta investigación, profundo interés por analizar esta categoría en otro corpus de relatos y comprobar los alcances de esta en la configuración del *humor negro* u otro aspecto de la literatura de Silvina Ocampo.

El análisis en el plano abstracto del texto narrativo nos permitió comprobar que el *humor negro* que transmiten los relatos de Silvina Ocampo se manifiesta cuando en ellos están presentes temáticas relacionadas con la muerte, la maldad y lo absurdo; la conciencia humorística se vale de la reiteración de procedimientos humorísticos como la sátira, la parodia y la ironía que muestran al lector una mirada oculta de la realidad y a la vez la critican. Estas características pueden darse juntas o por separado y, como vimos en los cuentos analizados, su negrura se manifestará con más fuerza en algunos relatos que en otros.

El análisis extratextual (en el plano concreto del texto narrativo) da cuenta de que el *humor negro* ocampiano ataca directamente a la realidad de la época, proponiendo una mirada aberrante del mundo de los adultos, sus valores y convenciones por lo que está destinado a producir una risa que, sin dejar de ser mordaz, busca ser reflexiva, por lo que se plantea la siguiente interrogante ¿A qué tipo de comprensión de su cultura abre la puerta la utilización de esta forma de humor?

ANEXO: PARA SEGUIR EL DISFRUTE DE LA NARRATIVA OCAMPIANA

1. UN ACERCAMIENTO INTERPRETATIVO A LO FANTÁSTICO EN SILVINA OCAMPO

En los apartados anteriores hemos descrito la forma en que los relatos de Silvina Ocampo subyugan y confrontan al lector, y hemos demostrado que la visión de mundo que proyectan sus cuentos es funcional al desarrollo del humor negro y sus imágenes.

Por esta razón, y luego de haber analizado la ambigüedad en el plano de la voz narrativa y en el plano de la recepción, hemos considerado necesario analizar otra forma de ambigüedad en el plano de la diégesis, para esto debemos establecer un acercamiento a otro componente de los relatos de Silvina Ocampo: lo fantástico ocampiano y su vínculo con la ambigüedad y el humor.

En general los autores que definen el género fantástico concuerdan en que uno de los aspectos fundamentales de lo fantástico se configura en la infracción del mundo real en el que habita el personaje y que es compartido con el lector. Ejemplos de estas teorizaciones son los planteamientos de Louis Vax (1960) y Pierre Georges Castex (1963) para quienes lo fantástico es la irrupción abrupta del misterio en el marco de la vida real, en este mismo sentido Roger Caillois (1965) propone que “todo lo fantástico es ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inaceptable en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” y que además provocaría un sentimiento de ambigüedad en el lector (Citados en Murillo, 2011: 62). Estos autores proponen una serie de aspectos que nos permitirían diferenciar el género fantástico de otros, sin embargo, es Tzvetan Todorov (1970) quien ha desarrollado una teoría en torno al género fantástico que es considerada canónica por la crítica y a la cual tomaremos de referencia en adelante para definir el género.

Según Todorov (1981) la base sobre la cual se sustenta un universo fantástico es la oposición de dos mundos: uno familiar que sirve de escenario de un acontecimiento que no puede ser explicado por la lógica de la razón. El lector, al verse confrontado con esta realidad, puede resolver la contrariedad a partir de una explicación razonable o sucumbir ante lo sobrenatural. Destaca por sobre todo lo anterior, que lo fantástico está en medio de estas dos interrogantes, es decir, en la incertidumbre que se produce en el lector:

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (p.18-19. El subrayado es nuestro).

Entendemos, por lo tanto, que el suceso fantástico es aquel que no se reconoce en relación a las leyes que rigen la normalidad, por lo que es un hecho inexplicable que acontece en un mundo reconocido por el personaje y el lector como cotidiano. Luego de estas consideraciones, el autor plantea que otro de los aspectos que se relacionan directamente con la definición de lo fantástico es el uso de la primera persona para relatar la historia. Según la definición, el relato fantástico propone un mundo que necesariamente debe suscitar dudas, y un narrador homodiegético es ideal para este propósito, al respecto Todorov (1982) señala:

[...] la primera persona “relatante” es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que, como es sabido, el pronombre “yo” pertenece a todos. Además, para facilitar la identificación, el narrador será un “nombre medio”, en el cual todo (o casi todo) lector pueda reconocerse. Esta es la forma más directa de penetrar en el universo fantástico (p.61).

El objetivo del uso de este tipo de narrador es que las experiencias vividas alcancen al lector y provoquen los mismos sentimientos que en el personaje.

Otro aspecto importante que destacamos, para comprender los alcances literarios de esta teoría es la clasificación de subgéneros y temas. Todorov (1982) clasifica el género en cuatro categorías: lo extraño, lo maravilloso, lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso. La categorización de los relatos en estos esquemas dependerá de la vacilación que estos son capaces de provocar en el lector; mientras que la clasificación de los temas se

agrupan en: los temas del yo, afines a las relaciones del hombre con el mundo, su psicología y espíritu; y los temas del tú, que implica las relaciones del Hombre con el otro²¹.

Expuestos ya, a modo de resumen, los principales aspectos de la literatura fantástica, nos centraremos en la definición del género que se ha asentado en Hispanoamérica, el marco histórico cultural en el cual se inscribe la literatura de Silvina Ocampo. Los críticos hispanoamericanos, basados en las teorías anteriormente expuestas, han propuesto nuevas formas de analizar el género fantástico en nuestro continente, por ejemplo, Espinoza-Vera (2003) menciona que la literatura fantástica de Hispanoamérica se distingue de la decimonónica europea debido a que los escritores que recibieron estas influencias adoptaron las fantasías a su propio entorno, codificado en una cultura diferente, lo cual tuvo como consecuencia una concepción de literatura fantástica diferente a la tradicional. En este sentido, el trabajo de Ana María Barrenechea (1972) resulta fundamental para comprender el fenómeno en nuestro continente.

El trabajo de la autora se basa en confrontar la teoría de Todorov (1981) con el fin de ampliarla y aplicar sus conceptos a autores hispanoamericanos. De esta manera, propone una caracterización en la que la literatura fantástica se definiría:

[...] como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita (Barrenechea, 1972:393).

Según la autora, la incertidumbre no es necesaria en el relato hispanoamericano para producir el efecto de lo fantástico. Destaca otras formas de producir el efecto deseado y la finalidad de conmoción ante el orden violado. Estos modos destacan la subversión del orden racional, sin embargo, antes de referirse a este aspecto Barrenechea aclara que las obras fantásticas pueden desarrollarse en los siguientes órdenes: a) Todo lo narrado entra en el orden de lo natural: hechos comunes descritos detalladamente, por lo que provocan extrañeza; b) Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural: encontramos lo irreal

²¹ Consideramos innecesario ahondar en estas taxonomías, ya que analizaremos nuestro corpus en relación a las propuestas de lo *neofantástico*.

confrontado con lo real y c) Hay mezcla de ambos órdenes, lo que provoca una ruptura en el orden habitual (1972: 396-397).

Por otra parte, la autora se refiere a las categorías en las que Todorov centra sus temas y considera que no son privativas de la literatura fantástica, por lo que propone otras que, a su juicio, serían propias del género:

1. Existencia de otros mundos: dioses o poderes maléficos y benéficos; la muerte y los muertos; otros planetas o lugares; mundos de naturaleza indefinida.
2. Relaciones entre los elementos de este mundo, que rompen el orden reconocido: tiempos; espacios; causalidad; distinción sujeto/objeto (Barrenechea, 1972: 401).

De esta manera Barrenechea amplía la definición inicial de lo fantástico y ofrece nuevas soluciones en relación a la literatura fantástica hispanoamericana.

1.1. LO FANTÁSTICO OCAMPIANO

La crítica ha tenido algunos conflictos para situar a Silvina Ocampo dentro de lo fantástico, esto debido a que el género se desarrolló de manera diferente en Hispanoamérica. Es por esta razón que existen ciertas particularidades en la narrativa fantástica ocampiana, que procederemos a explicar a continuación.

Sylvia Molloy (1978) al referirse a lo fantástico ocampiano hace alusión a las temáticas de sus historias y a la sensación de incredulidad que en el lector provoca: “Esas cosas, se dirá el lector, no pasan. Ocurrirán excepcionalmente en la vida; no ocurren –al decirse esto el lector piensa que no deberían ocurrir -en la literatura. Pero Silvina Ocampo sacude esta superstición: lo que esperaríamos leer se da junto a lo que no esperaríamos leer” (p. 244). Molloy reconoce que la mayoría de los relatos de Ocampo eluden lo sobrenatural, pero que el uso de este recurso funciona para la autora como una forma de recalcar la realidad en sus textos. En este sentido, cobra vital importancia el tratamiento de los detalles de la realidad con el fin de proveer un fondo verosímil en el cual se acentúen los desvíos a que la autora somete a sus personajes. A través de estos elementos se manifiesta la búsqueda de un orden diferente al que impone la vida, donde lo extraño ocurre de manera tan trivial que, considera Molloy, se vuelve inquietante.

Teodosio Fernández (2003) plantea que pocos relatos de Silvina Ocampo podrán considerarse fantásticos si se aplican las definiciones clásicas del género, pero que, sin

embargo, al leer la obra de Ocampo, el lector afronta simultáneamente las experiencias de lo extraño y lo reconocible. Según Fernández la extrañeza de los relatos depende no tanto de los hechos narrados como de las *perspectivas* que se adoptan para narrarlos, es decir, “[...] una perspectiva limitada que parece dejar los acontecimientos más claros para el lector que para los personajes [...] (p.8)”. Por otra parte, señala que la escritora argentina sigue una orientación literaria anti-intelectualista e irracionalista, en la que la realidad reconocible puede verse invadida por dimensiones oníricas e inconscientes.

Espinoza-Vera (2003) señala que Silvina manifiesta en sus relatos historias extraordinarias que nacen de lo cotidiano, por lo que representaría lo fantástico que se relaciona con lo psicológico, esto es “[...] la irrupción/erupción de fuerzas extrañas en la psiquis de los seres humanos. Estas provocan perturbaciones y fisuras entre lo natural y lo normal que permiten la percepción de dimensiones ocultas pero no su intelectualización (p.127). Según la visión de Espinoza-Vera (2003), lo fantástico ocampiano no se alejaría de los postulados tradicionales, ya que considera que:

Con frecuencia, en sus relatos, un elemento de naturaleza fantástica hace irrupción en un universo de apariencia banal y corriente. Sus historias describen un mundo familiar en donde se mantiene la impresión de que nada inusual puede suceder ; nada hace pensar que se puede ser sorprendido por un acontecimiento que vendrá a perturbar el orden de lo cotidiano. La sorpresa que siente el lector ante la presencia de ese elemento extraño en un mundo tan conocido es acentuada justamente por lo inesperado de ese acontecimiento (p.128).

Una mirada más actual es la que nos entrega Murillo (2011) quien propone un acercamiento a lo fantástico ocampiano adoptando los conceptos de Todorov sobre el género *fantástico*, de Freud en relación a lo *siniestro* y de Bravo sobre lo *absurdo*. La autora configura los tres conceptos y plantea que “lo fantástico es siniestro porque pone al sujeto en una situación que se escapa del control racional generado por la posibilidad de explicarlo mediante la lógica constituida sobre la base del consenso social” (p.63), en otras palabras, todo aquello que no es parte de los valores aceptados por la sociedad se configura como una anomalía que debe permanecer oculta, ya que de manifestarse provocaría lo siniestro. Según la autora los cuentos de Silvina Ocampo coincidirían con esta propuesta, ya que en ellos se construye un mundo en el que lo siniestro se instala en la percepción del lector. Desde el punto de vista de Murillo los motivos literarios de Ocampo “transgreden el

imbricado tejido que constituye la normalidad desde el punto de vista social y cultural” (2011:63) Destaca dentro de los motivos que infringen la *normalidad* la puesta en escena de la transgresión de las relaciones de confianza, conyugales y filiales, mostrando facetas que deberían permanecer ocultas. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en el cuento *Nosotros* (1959) en el que se narra una historia de amor que evidencia conductas destructivas y masoquistas. En el cuento dos gemelos comparten a la esposa de uno de ellos, manteniéndola engañada durante gran parte del relato, lo cual provoca angustia y sufrimiento en quien sería el cuñado de la mujer, hasta que, finalmente, la mujer los descubre y termina aceptando la situación. De esta manera, la construcción de la normalidad de Silvina Ocampo incluye elementos que han sido reprimidos por la sociedad. Lo fantástico para murillo radica en la capacidad de Ocampo de “poner en escena situaciones que, de otra forma, serían censuradas como tabúes” (2011:68).

Por último, debemos mencionar que, a pesar de lo planteado anteriormente, Silvina Ocampo sí utiliza motivos que son propios de la literatura fantástica: la irrupción de objetos que tienen poder sobre los vivos, alteración temporal, duplicación fantástica, posesión corporal, adivinos, metamorfosis, etc. Este no es el caso de los cuentos que hemos seleccionado en este estudio, sin embargo, a nuestro juicio sí cumplen con un mundo en el que se aprecia el verosímil fantástico y que esta posibilidad contribuye a la manifestación del humor negro.

1.2 VEROSÍMIL FANTÁSTICO EN “LA CASA DE LOS RELOJES”, “LAS FOTOGRAFÍAS” Y “LA BODA”

Según las propuestas anteriores, entendemos que la literatura de Silvina Ocampo presenta ciertas características de lo que en Hispanoamérica se consideró como género fantástico. Si bien, los cuentos “La casa de los relojes”, “Las fotografías” y “La boda” no presentan temas característicos de la literatura fantástica del siglo XIX, sí componen una forma del “verosímil fantástico”.

Para proceder al análisis consideraremos los planteamientos teóricos que Troncoso y Rubio proponen en el estudio preliminar de la *Antología crítica del relato infantil sudamericano* (2015), trabajo en el que las autoras analizan un corpus de cuentos infantiles sudamericanos y sus posibilidades didácticas.

Las premisas que siguen las autoras para el análisis de los relatos son las siguientes: el corpus seleccionado responde a dos tipos de poéticas: miméticas y antimiméticas, y cada una de estas posibilidades corresponden a un tipo verosímil, concepto que las autoras definen de acuerdo a Todorov pero que deciden asimilar al concepto de mundo posible entendido como las “formas específicas que adopta el mundo narrado, y a sus leyes de funcionamiento, lo que determina en cada caso un pacto ficcional”. (Troncoso & Rubio, 2015: xvi)

Para definir los verosímiles las autoras se centran en tres variables: mundo narrado, actitud de la voz narrativa y pacto de lectura, según los cuales los cuentos corresponderán a un verosímil *maravilloso, realista, fantástico, de ciencia ficción, mítico y legendario*.

Considerando las lecturas que la crítica ha hecho sobre Silvina Ocampo y los planteamientos de Troncoso y Rubio (2015) hemos establecido los mundos posibles de los relatos de nuestro corpus dentro de lo que ambas autoras han calificado como *verosímil fantástico* y particularmente dentro del género de lo neofantástico. En el verosímil fantástico, según Troncoso y Rubio (2015: lxvii):

[...] el mundo narrado es natural cotidiano, por lo que coincide en gran parte con el mundo del campo referencial externo, hasta que en él irrumpe un hecho excepcional de carácter extranatural. La ruptura del orden genera algún grado de extrañeza y ambigüedad, dependiendo de la *perspectiva narrativa* que se adopte, de la actitud de la voz narrativa y de la intención autoral. El pacto de lectura que establece este verosímil consiste en suspender la necesidad de verificación y aceptar, por lo tanto, la incerteza del mundo narrado. Se sustenta en la expresión “no puede ser pero parece que es”.

Por otra parte, Troncoso y Rubio (2015) hacen mención, dentro de lo que consideran fantástico, al género neofantástico (Propuesta de Alazraki: 2001)²² como una definición de lo que se considera en Hispanoamérica fantástico contemporáneo; en este sentido mencionan que la literatura neofantástica “[...] se aleja de la búsqueda del efecto del miedo y, lo más importante -a nuestro parecer-, es que está más relacionado con la irrupción de lo insólito que de lo extranatural o sobrenatural” (p. lxix).

²² Las autoras siguen la teoría de Alazraki publicada en el año 2001, sin embargo, nosotros hemos encontrado sólo edición publicada en 1990, por lo que es esa la publicación que citaremos.

Debido a lo anterior, es decir, la predominancia de lo insólito y no de lo extranatural, consideramos que el verosímil de nuestros cuentos se encuentra en las propuestas en torno al verosímil neofantástico que al fantástico propiamente tal.

Alazraki (1990) no está de acuerdo en definir la literatura fantástica por la sola presencia de un elemento fantástico, por lo que a partir de las definiciones de Cortázar, para quien lo fantástico “es la indicación súbita de que al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir”. (Cortázar citado en Alazraki, 2001: 28), propone lo neofantástico a partir de ciertas distinciones en relación a su visión, misión y modus operandi, con lo que él considera “sus abuelos del siglo XIX”.

La visión de la literatura neofantástica corresponde a la concepción de la realidad como una máscara que oculta una segunda realidad que “penetra por los intersticios que deja la primera y se presenta como lo insólito, lo inesperado, lo que rompe la regularidad y las convenciones, dentro de la realidad.” (Troncoso y Rubio, 2015: lxix).

La misión consiste en provocar perplejidad por lo insólito de las situaciones narradas. En palabras de Troncoso y Rubio (2015) “la intención de esta literatura es darse como *metáfora epistemológica*, es decir, como metáfora que busca y genera conocimiento sobre el mundo, nombrando lo que las teorías científicas no pueden nombrar” (p.lxix). Las metáforas expresan señales de contrasentidos que no se dejan nombrar.

Su modus operandi es opuesto a la forma de la literatura fantástica del siglo XIX, ya que lo insólito aparece de inmediato en el relato, por lo que no se aprecia “el contraste marcado entre una cotidianidad normal y la que tiene lugar después de la irrupción de un hecho fantástico” (Troncoso y Rubio, 2015: lxix).

Como hemos planteado al principio, hemos decidido situar nuestros relatos en el verosímil de lo neofantástico, sin embargo, debemos advertir que no todas las condiciones anteriores (en relación a la visión, misión y modus operandi de la literatura neofantástica) se dan en nuestros relatos.

La narración en “La casa de los relojes”, comienza contextualizándonos en una situación absolutamente normal: un niño que, siguiendo los consejos de su maestra, le escribe contándole como van sus vacaciones. El niño comienza explicitando experiencias

propias de su edad, sus relaciones con quien, creemos, podría ser su hermana o un familiar cercano. Toda la información a la que el niño remite nos permite situarnos en una atmósfera conocida. El cuento demora la presentación del personaje central, como ya dijimos con el objetivo de centrarnos en una atmósfera cotidiana y hacer notar que el narrador es tan solo un niño. Cuando al fin se presenta la situación, la descripción del relojero tiene tintes de marginalidad. Estanislao “vive en una casa que parece de perro” (p.118), su joroba es inolvidable sólo por constituirse como una deformidad, incluso la premisa de que “relojes y jorobas no se olvidan así nada más” (p.118) proviene del shock que consiste en ver a Estanislao. El relojero no es recordado por su trabajo, sino que por lo insólito de su condición: un hombre jorobado, que vive en una casa similar a la de un animal y que, por último, trabaja componiendo relojes. El hombre no es definido en torno a su oficio, ya que esta es la última característica que constituye su presentación. Hasta esta parte del relato encontramos dos aspectos confrontados: lo natural y lo animalesco: un hombre que vive como un perro.

Debemos dejar en claro que la presencia de un hombre jorobado no incurre en un hecho sobrenatural; por otra parte las características asociadas a su descripción son las que, con dejos constantes de humor, descomponen lo que para nosotros sería la presentación de un personaje dentro de los marcos de lo normal, en otras palabras, consideramos que la comparación indirecta de Estanislao con un animal escapa de lo que esperaríamos leer ²³mientras se introduce la aparición de un personaje.

Consideramos, por lo tanto, que lo insólito comienza a situarse a partir de la descripción de Estanislao, esta imagen insólita vuelve a ser puesta en el marco de la realidad al momento en el que el niño se vuelve sobre la descripción de la fiesta, como ha observado Sylvia Molloy (1978), la descripción detallada de aspectos constituyentes del espacio cumplen la función de otorgar un fondo verosímil a los acontecimientos. La sensación de extrañeza en el lector baja, a medida que el foco puesto sobre Estanislao se desplaza hacia los aspectos que conforman la fiesta, como la comida y la bebida, hasta que el lector intuye que algo va a acontecer porque la narración está volviendo a la figura de Estanislao, de una manera totalmente opuesta a lo que se constituía como su figura al inicio de la narración: Estanislao ahora es el rey de la fiesta, pero no por mucho tiempo. Toda la

²³ Desde la voz infantil

atención es para el relojero, por lo que comienza a gestarse una idea *macabra* contra él: *planchar su joroba*.

Como podemos vislumbrar, el *modus operandi* del cuento no se condice con la propuesta de Alazraki (1990), ya que lo que es netamente insólito en el relato, se presenta al final del relato y no de inmediato, como propone el autor. Sin embargo, a pesar de que esta condición no se cumple, sí podemos encontrar en el cuento, como veremos a continuación, la presencia de la visión y la misión de la literatura neofantástica en “La casa de los relojes”.

El cuento culmina con el asesinato de Estanislao, quien a mano de sus vecinos muere al ser planchado por una máquina. Una joroba es la acumulación de grasa en la parte posterior del cuerpo, que produce que la línea recta que sigue la espalda se encorve, consideramos que la causa de muerte de Estanislao, que hemos denominado como *planchar la joroba*, se constituye como una metáfora a partir de la cual la autora expone que seguir la “curvatura” de los deseos de algo diferente puede llegar a ser mortal, dejando entrever así una segunda realidad -que no duda en criticar-: cómo la sociedad pulveriza a aquellos que se niegan a ser parte de la homogeneidad propuesta. La crítica extratextual que se vislumbra, a partir de esta segunda realidad, se configura como una sátira a la sociedad, permitiendo entrever una relación directa entre la forma de mostrar la realidad, a partir del género fantástico, y el humor negro del relato.

El relato “Las fotografías” plantea un tema muy similar y opera de la misma forma que el relato anterior, por lo que nuevamente el *modus operandi* de la literatura neofantástica no corresponde en este relato. El fondo verosímil es la fiesta que se celebra, y este espacio es retratado con la misma minuciosidad que del cuento anterior, por otra parte, la protagonista de esta historia también sufre de una discapacidad física. La diferencia radica en lo que se constituye como insólito, no es la presencia de un personaje u objeto sino que el comportamiento de absolutamente todos los presentes, y que se deja entrever mientras el relato avanza. Daniel Balderston (1983) ya había propuesto que en este relato se configuraba un desplazamiento de sentimientos, que consiste en general en la muestra de un sentimiento como su opuesto. El comportamiento insólito de los amigos y familiares de Adriana se basa principalmente en esa propuesta.

Luego de la contextualización proyectada hacia un verosímil realista, las muestras de comportamiento insólito se van evidenciando: la niña que baila en broma la muerte del cisne, las historias de accidentes fatales que producían risa, las muestras de indiferencia ante el dolor de Adriana, etc. Este comportamiento es el que provoca la muerte de Adriana, en medio de la tortura ritual sin descanso. La indiferencia abrumadora hacia Adriana resulta totalmente extraña para el lector, que no entiende cómo una niña que viene a su casa por primera vez luego de haber sufrido un accidente que la ha dejado en un estado deplorable, es completamente ignorada durante su propio cumpleaños.

Consideramos que el título de este cuento “Las fotografías” da luces de la metáfora que se manifiesta en este relato y mediante la cual se nos muestra cómo son las verdaderas relaciones familiares *los retratos de familia*, de la sociedad que critica Silvina Ocampo las fotografías corresponden a una forma de describir la cualidad moral que dirige las relaciones interpersonales, la indiferencia. Mostrando esta segunda realidad de forma violenta, a través de un desenlace fatal, y al igual que el relato anterior, en forma satírica para condenar una realidad extratextual.

En “La boda” se aprecia una contextualización un tanto extraña de la situación, pero creemos que no puede ser considerada del todo como anormal o insólita, pues se trataría de una “amistad” entre una niña y una joven un par de años mayor. Luego de que la narradora nos presenta a Roberta comienza a narrar las cosas que ambas hacían, hasta que nos cuenta cómo fue que consiguió capturar y poner la araña venenosa, que será el arma mortal, en el rodete de la novia Arminda.

A diferencia de los cuentos anteriores no hay un tratamiento especial de los espacios del relato con el fin de una representación de un fondo realista, el cuento se basa por completo en la relación ambigua y rara de las dos mujeres, quienes desde un primer momento se presentan como buenas amigas, cómplices de un crimen pero que finalmente se separan y se enjuician. Sin embargo, al igual que en “Las fotografías” y “La casa de los relojes”, lo insólito: cuando la araña pica y mata a Arminda mientras esta camina hacia el altar, ocurre unos instantes antes de que finalicen los relatos.

Por otra parte, atribuimos que la metáfora del relato, que hemos identificado como *araña venenosa*, pretende mostrar una realidad en relación a las relaciones interpersonales: no se puede confiar en quienes tenemos cerca.

Constatamos que el *modus operandi* propio de la literatura neofantástica no se da en ninguno de los relatos. Silvina Ocampo propone una estética fantástica que se combina con las formas tradicionales y las formas contemporáneas del género. Lo insólito irrumpe constantemente en la realidad, pero de forma subyacente, de modo que la ambigüedad se manifiesta también en el plano de la historia ¿lo insólito es la relación de Gabriela con Roberta o la muerte provocada por una araña? El verosímil neofantástico descompone la realidad planteada dejando entrever otra realidad oculta, en la que lo macabro, perverso y cruel se manifiesta en todo su esplendor y dando paso a la aparición del humor negro, especialmente en su forma satírica. Igualmente, creemos que en menor medida, se manifiesta la variante humorística correspondiente al humorismo absurdo, pero sólo en los casos en los que se presenta el verosímil fantástico en todo su esplendor.



BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, J. (1990). “¿Qué es lo neofantástico?”. *Mester*, 19, (2), 21-35. Disponible en <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Que%20es%20lo%20neofantastico.pdf>
- Balderston, D. (1983). “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”. *Revista Iberoamericana*, 125, 743-52. Disponible en http://d-scholarship.pitt.edu/5672/1/Balderston_Wilcock_Ocampo_RI_rotated.pdf
- Barrenechea, A.M. (1972). “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*, 38, (80), 391-403. Disponible en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>
- Baudelaire, CH. (1998[1855]). “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas” En *Lo cómico y la caricatura*. Traducción de Carmen Santos. España
- Bergson, H. (1943). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Traducción Amalia Aydée Raggio. Madrid: Sarpe. Disponible en https://ciie-r10.wikispaces.com/file/view/2.+Bergson_la+risa.pdf
- Bermúdez Martínez, M. (2003). “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia”. *Anales de literatura española*, 16, 233-240. Disponible en <http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/02125889RD12791685.pdf>
- Bobes Naves, M. (2010). “Falta de humor en la gran narrativa hispanoamericana”. En *Literatura y humor: estudios teórico-críticos*. Ulpiano Lada Ferreras y Álvaro Arias-Cachero Cabal (eds.). España: Universidad de Oviedo. Disponible en https://www.academia.edu/1476133/Literatura_y_humor._Estudios_te%C3%B3rico-cr%C3%ADticos

- Bryce Echeñique, A. (2000). "Del humor quevedesco a la ironía cervantina". *Estudios Públicos*, 77, 373-388. Disponible en http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1702_836/rev77_bryce.pdf
- Carretero Dios, H., Pérez Meléndez, C., & Buela Casal, G. (2006). "Dimensiones de la apreciación del humor". *Psicothema* 18, (3), 465-470. Disponible en <http://www.psicothema.com/psicothema.asp?id=3239>
- Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Cozarinsky, E. (2003). "La ferocidad de la inocencia en Ocampo", En *Antología esencial*. Silvina Ocampo. Barcelona: Emecé, 11 -15.
- Escarpit, R. (1962). *El humor*. Buenos Aires: Edeuba
- Espinoza-Vera, M. (2003). *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos.
- Fernández, T. (2003). Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo. *Anales de literatura española*, 16. Disponible en <http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/02125889RD11508933.pdf>
- Flores de Franco, A., Aichino, M., & Barei, S. (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en http://www.ffyh.unc.edu.ar/sites/default/files/ebooks/EBOOK_DICCIONARIOCRITICO.pdf
- Freud, S. (1905). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Disponible en http://www.elortiba.org/pdf/freud_chiste.pdf
- Infante Yupanqui, C. (2008). "Poder, tensión y caricatura. Una aproximación a la teoría del humor". *Dialogía*, 3, 245-271. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2962931>

- Jolles, A. (1971). *Las formas simples*. Santiago, Chile: Universitaria
- Koestler, A. (2002 [1964]). “El acto de la creación (Libro primero: el bufón)”. *C.I.C. Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 189-220. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110189A/7343>
- Korthals, E. (1986). “Normes at valeurs dans le recit”. *Revue des sciences humaines*, 201.
- López Cruces, A, (2010). *Introducción a «La risa en la literatura española»*. Disponible en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154936.pdf>
- Matamoro, B. (1997). “Apuntes para un derrumbe (sobre los cuentos de Silvina Ocampo)” En *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*, Eva Valcárcel. España: Universidad de Coruña. Disponible en http://ruc.udc.es/bitstream/2183/9733/1/CC_38_art_17.pdf
- Molloy, S. (1969). “Silvina Ocampo: La exageración como lenguaje”. *Sur*, 320, 15-2.
- Molloy, S. (1978). “Simplicidad inquietante en los cuentos de Silvina Ocampo”. *Lexis*, 2(1), 241-251. Disponible en <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4660/4662>
- Murillo, V. (2011). “Silvina Ocampo: lo siniestro está en casa”. *Revista de lenguas modernas*, 15, 61-75. Disponible en <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/viewFile/9604/9049>
- Muzzopappa, J. (2013). “Silvina Ocampo y la necesidad del margen. *Kaf*, 3, 46-49. Disponible en <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/KAF/article/view/4403/6696>
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé
- Ocampo, V. (1937). “Viaje olvidado”. *Sur* 35, 118-121.

- Pérez, P. (2011). “Historia y destino: el fatalismo como identidad nacional lusa”. *Diacronie*, 8, (4). Disponible en http://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2011/10/03_PEREZ-LOPEZ_numero_8.pdf
- Pezzoni, E. (1982). “Silvina Ocampo. La nostalgia del orden”. Prólogo a *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza.
- Pimentel, L. A. (2005). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México D.F: Silgo XXI
- Pizarnik, A. (1968). “Dominios ilícitos”. *Sur*, 311. En *Obras completas: Poesía completa y prosa selecta*. Editada por Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 415-421.
- Podlubne, J. (2013). “La visión de la infancia en los cuentos de Silvina Ocampo”. *Confluenze*, 5, (2), 97-106. Disponible en <http://confluenze.unibo.it/article/viewFile/4164/3604>
- Rajoy, M. “Relato y reflexividad en Silvina Ocampo”. Universidad de Oviedo. Disponible en http://www.lejana.elte.hu/PDF_2/Rajoy_Feijoo.pdf
- Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23^a ed., Edición del Tricentenario, [en línea]. Madrid: Espasa.
- Sánchez, B. (2002). “Resonancias de las Erinias esquíleas en “La furia” de Silvina Ocampo”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, 22. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero22/erinnias.html>
- Steimberg, O. (2001). “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”. *Signo y seña*, 12, 99-118. Disponible en <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/steimberg06.pdf>
- Stilman, E. (1967). *El humor negro*. Buenos Aires: Brújula.

- Suárez, C. (2009). *Propuestas en la narrativa fantástica del Grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock). La poética de la ambigüedad*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3175/22981_suarez_hernan_carolina.pdf?sequence=1
- Suárez, C. (2013). “El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42, 367-378. doi: 10.5209/rev_ALHI.2013.v42.43672. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/43672/41279>
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Editions du Seuil: México.
- Torres Fierro, D. (1995). “Silvina Ocampo. Un retrato parcial”. *Vuelta*, 224, 29-32. Disponible en http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/VueltaVol19_224_07_SOcRtDTFrr.pdf
- Troncoso, X., Rubio, C. (2015) *Antología crítica del relato infantil sudamericano*. Sello Editorial Universidad de Concepción y Ediciones Universidad Católica del Maule: Chile.
- Ulla, N. (1982). *Encuentros con Silvina Ocampo* (entrevista). Buenos Aires: Leviatán.
- Ulla, N. (2002). “En memoria de Silvina”, Dossier Silvina Ocampo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 622, 21-28.
- Valdano, J. (2007). “¿Hay humor en Juan Montalvo?”. *Literatura y Lingüística*, 18, 19-34. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112007000100002&script=sci_arttext
- Zapata, M. (2004). “No me digas nada: yo te diré quién eres: El engranaje de la estereotipia y el horror ocampianos”. *Orbis Tertius*, 9(10). Disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10d05/3731>

Zavala, L. (1992). “Para nombrar las formas de la ironía”. *Discurso*, 13, 59-83. Disponible en http://www.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/01_zavala.pdf

